



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Câmpus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



ALINE CAMARA ZAMPIERI

**A POÉTICA DO TRÁGICO NA
ESTRUTURA NARRATIVA PÓS-
COLONIAL DE MIA COUTO**

**TRÊS LAGOAS – MS
2019**

ALINE CAMARA ZAMPIERI

**A POÉTICA DO TRÁGICO NA
ESTRUTURA NARRATIVA PÓS-
COLONIAL DE MIA COUTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS – MS
2019**

ALINE CÂMARA ZAMPIERI

**A POÉTICA DO TRÁGICO NA ESTRUTURA NARRATIVA PÓS-COLONIAL
DE MIA COUTO**

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
(Presidente e Orientador)

Prof. Dra. Marlene Durigan
(1º Examinador).

Prof. Dr. Anderson Possani Gongora
(2º Examinador)

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
(3º Examinador)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior
(4º Examinador).

Três Lagoas – MS, 3 de setembro de 2019.

*Ao encantamento pela Literatura de minha mãe, que me contaminou nem lembro quando.
Ao pequeno rei Arthur, que nasceu espalhando alegria e sutileza a todos esses estudos sobre o
trágico.*

AGRADECIMENTOS

Chega o momento em que não conseguirei seguir os moldes formais e acrescentar todas as pompas de praxe que permeiam os meios acadêmicos sem deixar de seguir meu coração e lembrar, ainda que de forma sucinta, de todos que nestes quase cinco anos foram relevantes no desenrolar do meu doutoramento, mas prometo, caro leitor de minha tese, que irei tentar.

Começarei pelos cientistas John Yardley, Morris Hunsbands e Eric Muth que, desde os anos 1990 – com o lançamento da venlafaxina – estão auxiliando vários estudiosos entre mestrandos e doutorandos (assim como eu) a concluírem suas pesquisas. E, claro, à Capes, pelo auxílio financeiro durante parte do meu doutoramento, que proporcionou o acesso à pesquisa e possibilitou a aquisição dos tratamentos para a depressão e a ansiedade, que me visitaram durante essa empreitada acadêmica.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino. Ao Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior pela sua generosidade e aconselhamentos desde o início de minha pesquisa, e ao Prof. Dr. Ricardo Guimarães Bulhões pelo apoio e pelas orientações, tanto no meu estágio de docência quanto na minha qualificação.

E também aos professores que participaram da minha banca de defesa pelas reflexões proporcionadas, dicas, elogios e críticas construtivas que encorparam a versão final desse trabalho. A Prof. Dra. Marlene Durigan, ao Prof. Dr. Fábio Possani Gongora, ao Prof. Dr. Anderson Gongora e, mais uma vez, ao Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior.

Aos professores deste Programa: Dra. Maria Adélia Menegazzo, Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos e Dr. José Batista Sales, pelo crescimento intelectual a mim propiciado; à Ana Lúcia Espíndola (que se foi, mas nos deixou com sua alegria); e, em especial, à minha orientadora do mestrado, a Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues, pelo carinho e pelas leituras providas em sua disciplina e que embasaram parte de minha tese.

Aos amigos e colegas do Programa: Carol, Karina, Eucione, Kátia, Wellington, Paulo, Rodrigo, Milena, Gleiton, Érika, Lucas, entre outros, cada um com seu

encantamento, e que a cada discussão em sala, café na padaria, viagens e eventos compartilhados, reencantavam-me cada vez mais pela Literatura.

À Eliza Martins Peron, que foi mais que colega e amiga. Foi parceira, conselheira, corretora, psicóloga, irmã. Grata pelas trocas de Wilson Bueno a Mia Couto, pelos livros, pelos textos, pelas hospedagens e, claro, por cada *drink* que saboreamos juntas.

A Três Lagoas, pelos bons amigos que fiz lá: Néia, Clariana, Cadu e Mariana, Juliana, Ricardo, Verônica e tantos outros. Ao seu Gorgonio e à dona Nadir, que me receberam com afeto, logo ao desembarcar nessa “ilha”.

Sem mais delongas, aos amigos e familiares, pela paciência, apoio e carinho neste árduo percurso, dentre os quais não posso deixar de mencionar as senhoras Maria Nelly Vieira Zampieri e Anice Rasslan Camara, minhas avós. A minha mãe, Sonice Rasslan Camara, pelas bases literárias e filosóficas. E, sobretudo, os historiadores da minha vida: Marcos Alexandre Campos de Souza, meu marido, e Marielly Zambianco, minha amiga e irmã de coração.

*Quando já não havia outra tinta no mundo
o poeta usou do seu próprio sangue.
Não dispondo de papel,
Ele escreveu no próprio corpo.
Assim,
nasceu a voz,
o rio em si mesmo ancorado.
Como o sangue: sem foz nem nascente*

(Mia Couto)

ZAMPIERI, Aline Câmara. *A poética do trágico na estrutura narrativa pós-colonial de Mia Couto*. Três Lagoas: Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2019. 137 p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários)

RESUMO

O objetivo desta tese é demonstrar, por meio da análise e interpretação de contornos identitários, sociais, ideológicos e histórico-culturais delineados na narrativa *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), do escritor moçambicano Mia Couto, a presença do elemento trágico e como ele se entremeia aos elementos narrativos da obra, além de mostrar de que modo esses fundamentos estão permeados na construção do projeto estético-político do autor. Inscrita no quadro da Literatura Comparada e, evidenciando que a fecundidade da criação literária está geralmente relacionada com os momentos históricos mais intensos, a pesquisa tem como referência o horizonte ideológico e cultural do período em que a narrativa foi produzida e assenta-se sobre leituras já existentes. Com efeito, percebemos, na obra de Mia Couto, uma literatura rica em imagens sagradas que retomam tanto a tradição hegemônica quanto as tradições dos povos nativos de Moçambique. Essas imagens que referenciam ao hibridismo de uma literatura pós-colonial são aqui analisadas a partir das noções do trágico propostas por Aristóteles (2005), Peter Szondi (2004), Nietzsche (2013), Raymond Williams (2002) entre outros, com o objetivo de refletir sobre o processo de construção de uma nova identidade literária/social/cultural que vem sendo proposta pelo escritor em relação ao seu país. São trazidas, também, à baila, as concepções de Homi K. Bhabha (2013), Stuart Hall (2011) e Thomas Bonnici (2009) sobre os aspectos culturais decorrentes dos processos de colonização e pós-colonização. Além disso, faremos alusão às obras da tradição literária e a *O uso e costumes dos bantos*, de Henrique Junod (1974), para marcar o amálgama dessas culturas na formação dessa nova identidade moçambicana. Dessa forma, a tese apresenta-se assim dividida: no primeiro capítulo, “Mar, sargaço mar: das grandes navegações ao discurso pós-colonial”, consultamos a história de Moçambique pautada na colonização portuguesa, por meio das reflexões acerca do pós-colonialismo, pela diáspora e pelo multiculturalismo. No segundo, “Da literatura moçambicana a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, tomam lugar algumas ponderações sobre a obra, pautando-se, sobretudo, por considerações sobre a Literatura Moçambicana, aspectos concernentes à biografia de Mia Couto, bem como a compreensão de seu projeto estético na obra estudada. “Do nascimento da tragédia ao trágico na literatura contemporânea”, que suscita questões relacionadas ao trágico desde o pensamento grego até a contemporaneidade, é pauta de análise do terceiro capítulo, o qual discute aspectos da presença do trágico na construção diegética de alguns contos de Mia Couto. O quarto capítulo, “Os elementos trágicos na construção narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, traz à análise a construção narrativa da obra e como essas estão lincadas às concepções sobre o trágico estudadas no capítulo 3 e, especialmente, ao pensamento trágico moderno, acrescidas às discussões sobre o pós-colonialismo, seja como marcas de uma cultura híbrida, seja como busca de uma (nova) identidade moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Africana. Pós-Colonialismo. Mia Couto. Tradição. Trágico. Representação Social.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to demonstrate through the analysis and interpretation of identity, social, ideological and historical-cultural contours outlined in the narrative *A river called time*, by the Mozambican writer Mia Couto, the presence of the tragic and how it intertwines with the narrative elements of the work, beyond shows how these foundations are permeated in the construction of the author's aesthetic-political project. This research has like reference the cultural and ideological horizon of the period in which the narrative was produced and is based on already existing readings, evidencing that the fecundity of literary creation is generally related to the most intense historical moments, thus inscribed in the framework of Comparative Literature. We see, indeed, a rich literature in sacred images which retake both the hegemonic tradition and the traditions of the native peoples from Mozambique in the Mia Couto's work. These images that refer to the hybridity of a postcolonial literature are analyzed in this research from the notions of the tragic proposed by Aristóteles (2005), Peter Szondi (2004), Nietzsche (2013), Raymond Williams (2002) among others, with the objective of reflect about the construction process of a new literary / social / cultural identity that has been proposed by the Mozambican writer in relation to his country. The conceptions of de Homi K. Bhabha (2013), Stuart Hall (2011) and Thomas Bonnici (2009) about the cultural aspects resulting of colonization and post-colonization processes will also be introduced in this work. In addition we allude to the works of the literary tradition and *The life of a South African tribe* by Henrique Junod in order to mark the mixture of these cultures in the formation of this new Mozambican identity. Thus the present thesis is divided in four chapters: in the first "Mar, sargaço mar: das grandes navegações ao discurso pós-colonial (Sea, sargasso sea: from the great navigations to the postcolonial discourse" is called in the history of Mozambique marked by the Portuguese colonization, by reflections on the postcolonialism, diaspora and multiculturalism. The second one "Da literatura moçambicana a Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (From Mozambican literature to *A river called time*)" brings some deliberations about the romance based on considerations on Mozambican Literature, aspects of Mia Couto's life as well as his aesthetic design. We will discuss aspects of the tragic presence in the diegetic construction of some Mia Couto's short stories as from questions related to the tragic since the Greek thought until the contemporaneity in the third chapter named "Do nascimento da tragédia ao trágico na literatura contemporânea (From the tragic's born to the tragic in the contemporary literature)". The fourth chapter named "Os elementos trágicos na construção narrativa de Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (The tragic elements in the narrative construction of *A river called time*)" analyzes the narrative construction of the romance and how they are connected to the tragic conceptions studied in the third chapter, especially of the modern tragic though in addition to discussions on the post-colonialism, whether either as marks of a hybrid culture or as the search for a (new) Mozambican identity.

KEY WORDS: African Literature. Post-Colonialism. Mia Couto. Tradition. Tragic. Social Representation.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es demostrar, a través del análisis e interpretación de la identidad, los contornos sociales, ideológicos e histórico-culturales esbozados en la narración *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), por el escritor mozambiqueño Mia Couto, la presencia del elemento y cómo se entrelaza con los elementos narrativos de la obra, y muestra cómo estos fundamentos están impregnados en la construcción del proyecto estético-político del autor. Enmarcada en el ámbito de la Literatura Comparada, evidenciando que la fecundidad de la creación literaria generalmente se halla relacionada con los momentos históricos más intensos, el presente estudio tiene como referencia el horizonte ideológico y cultural del período en el cual la narrativa fue producida y se apoya en lecturas ya existentes. En efecto, percibimos en la obra de Mia Couto una literatura rica en imágenes sagradas que retoman tanto la tradición hegemónica como las tradiciones de los pueblos nativos de Mozambique. Esas imágenes que apuntan al hibridismo de una literatura poscolonial son aquí analizadas a partir de las nociones de lo trágico propuestas por Aristóteles (2005), Peter Szondi (2004), Nietzsche (2013), Raymond Williams (2002), entre otros, con el objeto de reflexionar sobre el proceso de construcción de una nueva identidad literario-socio-cultural que viene siendo propuesta por el escritor con relación a su país. Asimismo, se sacarán a colación las concepciones de Homi K. Bhabha (2013), Stuart Hall (2011) y Thomas Bonnici (2009) acerca de los aspectos culturales derivados de los procesos de colonización y poscolonización. Además, aludiremos a obras de la tradición literaria y a *O uso e costumes dos bantos*, de Henrique Junod (1974) para marcar la amalgama de esas culturas en la formación de esta nueva identidad mozambiqueña. De esta manera, nuestra tesis se presenta dividida como sigue: En el primer capítulo, “Mar, sargaço mar: das grandes navegações ao discurso pós-colonial”, se estudia la historia de Mozambique pautada en la colonización portuguesa, por reflexiones acerca del postcolonialismo, por la diáspora y por el multiculturalismo. El segundo capítulo, “Da literatura moçambicana a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, destaca algunas ponderaciones sobre la obra, pautándose, sobre todo, en consideraciones sobre la Literatura Mozambiqueña, aspectos concernientes a la biografía de Mia Couto, así como la comprensión de su proyecto estético en la obra estudiada. “Do nascimento da tragédia ao trágico na literatura contemporânea”, que suscita cuestiones relacionadas a lo trágico desde el pensamiento griego hasta la contemporaneidad, es la pauta de análisis del tercer capítulo, el cual trata aspectos de la presencia de lo trágico en la construcción diegética de algunos cuentos de Mia Couto. El cuarto capítulo, “Os elementos trágicos na construção narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, pasa a analizar la construcción narrativa de la obra y como ésta está vinculada a las concepciones sobre lo trágico estudiadas en el capítulo 3 y, especialmente, al pensamiento trágico moderno, surgidas de las discusiones sobre el poscolonialismo, ya sea como marcas de una cultura híbrida, ya como búsqueda de una nueva identidad mozambiqueña.

PALABRAS CLAVE: Literatura africana. Literatura mozambiqueña. Postcolonialismo. Poscolonialismo. Mia Couto. Tradición. Trágico. Representación social.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MAR, SARGAÇO MAR: DAS GRANDES NAVEGAÇÕES AO DISCURSO PÓS-COLONIAL	17
1.1 Mocambique: de colônia portuguesa a país independente.....	18
1.2 O projeto pós-colonial.....	24
1.2.1 A mímica colonial.....	25
1.2.2 O discurso pós-colonial: a diáspora e o multiculturalismo.....	27
2 DA LITERATURA MOÇAMBICANA A <i>UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA</i>	33
2.1 A literatura moçambicana de língua portuguesa como ferramenta de luta e resistência	33
2.1.1 A literatura moçambicana: uma breve periodização.....	34
2.2 Uma breve biografia, bibliografia e a escrita de Mia Couto	39
2.3 <i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i> : algumas considerações	47
3 DO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	52
3.1 O que é o trágico?.....	52
3.2 <i>A poética</i> , de Aristóteles	53
3.3 O nascimento da tragédia: considerações nietzschianas	63
3.4 Raymond Williams e a <i>Tragédia moderna</i>	73
3.5 Peter Szondi e a filosofia do trágico.....	85
4 OS ELEMENTOS TRÁGICOS NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE <i>UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA</i>	90
4.1 Uma viagem de volta a ilha de Luar-do-Chão: um olhar sobre os elementos da narrativa de <i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i>	90
4.2 Por entre mitos e ritos: o espaço como elemento trágico no romance	95
4.3 As personagens e suas tragicidades: da tragédia moderna ao Pós-Colonialismo.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

INTRODUÇÃO

O propósito desse trabalho acadêmico é analisar alguns aspectos da narrativa do escritor moçambicano Mia Couto, em especial a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, no que tange a presença do elemento trágico e de que maneira ele é concebido em sua obra, sobretudo no que se refere à construção dos elementos da narrativa, principalmente ao espaço e aos personagens. Assim posto, passeamos também pelas questões de identidade, poder e representação social, além de trazer as nossas reflexões fatos históricos pelos quais permeiam esse objeto de estudo.

Diante de um propósito que envolve o linguístico e o literário, o histórico-cultural e até mesmo o antropológico e o sociológico, que busca recuperar “vozes perdidas”, a investigação inscreve-se no quadro da Literatura e suas relações socioculturais, que evidenciam-se nas análises que constituem os quatro capítulos em que se estrutura essa tese, através das inter-relações entre a Literatura e a História, entre a Literatura e o Teatro, e outras disciplinas.

Nesse segmento encontra-se a sétima obra do escritor moçambicano, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, publicada em 2002, texto que principia e embasa a maior parte de nossa análise. O romance, dividido em vinte e dois capítulos, é narrado em primeira pessoa por Mariano, estudante universitário, que retorna à sua terra natal (depois de anos de ausência) para comandar as cerimônias fúnebres de seu avô Dito Mariano.

Pelo romance que se inicia a bordo do barco que leva o protagonista a Ilha de Luar-do-Chão perpassam personagens do núcleo familiar com suas histórias carregadas de mistérios, intrigas e segredos, cartas enigmáticas supostamente escritas pelo avô em estado cataléptico, lembranças da guerra e críticas, ainda que sutis, ao processo de independência do país.

As primeiras leituras e análises feitas sobre essa obra observaram que permeiam, pela narrativa de Couto, certo sincretismo religioso, expressado tanto pelos elementos da religiosidade dos bantos – grupos étnicos espalhados pelo continente africano – quanto pelas representações da religião cristã, que convivem ora em conflito, ora pacificamente, como se uma fizesse parte da outra. Tais elementos parecem fazer

parte do projeto estético do autor moçambicano, que os traz imbricados em sua obra, uma vez que se repetem em algumas de suas produções, como se pode observar nos contos de *Vozes anoitecidas* (2013) ou na narrativa *O outro pé da sereia* (2006).

Esse aspecto de hibridismo, sincretismo, conflito ou mistura vai além da questão religiosa, pois retrata personagens em conflitos de identidade, a exemplo do protagonista Mariano, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que, embora tenha nascido e crescido em meio às tradições bantas praticadas pelo clã de sua família, ao se mudar para a capital de seu país, adquire, nas palavras do narrador, “hábitos de branco”.

Tal característica vem ao encontro das proposições do pós-colonialismo articuladas por Homi Bhabha e Stuart Hall. Mas nos levam, ademais, a refletir sobre o efeito catártico de algumas passagens da obra de Mia Couto, que, num primeiro momento, evidenciavam apenas marcas das diferentes religiosidades e, conseqüentemente, diferentes culturas de um país colonizado, e passaram a ressaltar personagens em conflito de pertencimento e construção de uma nova identidade.

Após as leituras e os seminários propostos nas disciplinas realizadas no Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de doutorado, bem como as discussões realizadas com o professor e orientador Wagner Corsino Enedino e as sugestões da banca de qualificação, esse efeito catártico passou a ser estudado por meio da teoria sobre o trágico. Alterou-se, assim, o foco desta pesquisa, que pretende, agora, analisar os elementos trágicos presentes na construção narrativa da obra de Mia Couto, em especial, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Contudo, serão trazidas também à análise outras obras do escritor moçambicano como os contos “A gorda indiana”, de *Contos do nascer da Terra* (2014); “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, de *Vozes anoitecidas* (2013); e “A guerra dos palhaços”, de *Histórias abensonhadas* (2012), além de outras obras da tradição literária que dialogam tanto com a obra de Couto quanto com as teorias aqui fundamentadas.

Para tanto, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Mar, sargaço mar: das grandes navegações à literatura de Mia Couto”, são realizados breves apontamentos sobre o processo histórico de Moçambique, antes, durante e depois da colonização portuguesa, segundo os estudos de Leila Hernandez, em *África em sala de aula: visita à história contemporânea*, de 2018, e Unesco, em *História Geral da*

África, de 2010. Na sequência, articulam-se discussões sobre o pós-colonialismo a partir de Homi Bhabha, em *O local da cultura*, de 2013, e Stuart Hall, em *Da diáspora*, de 2011, além dos apontamentos críticos de Ana Mafalda Leite, em *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre a literatura africana*, e Thomas Bonnici, em *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, de 2012. Esse conjunto visa marcar como esses aspectos ganham dimensão na obra de Mia Couto, seja como marcas do trágico, da cultura moçambicana ou da busca de uma (nova) identidade desse país.

No segundo capítulo, “Da literatura moçambicana a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, trazemos alguns aspectos da recente literatura moçambicana e sua periodização, discorrendo brevemente sobre a biografia de Mia Couto, enfatizando seu devir enquanto escritor moçambicano. Finaliza-se o capítulo com um tópico sobre alguns aspectos gerais da obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, objeto desta pesquisa, com o intuito de facilitar o desdobramento das análises posteriores. Para tanto, recorremos às obras de Pires Laranjeira (1995) e Manuel Ferreiras (1977), ambas intituladas *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, além da entrevista de Vera Maquêa (2003) e de alguns ensaios e artigos de opinião do escritor.

O terceiro capítulo, “Do nascimento da tragédia ao trágico na literatura contemporânea”, traz para o cerne das discussões, a teoria do trágico, desde suas primeiras concepções na Grécia Antiga com Aristóteles (2005), em *A poética e a retórica*, passando por Nietzsche (2013), em *O nascimento da tragédia*; por Raymond Willians (2002), em *Tragédia moderna*; e por Peter Szondi (2004), em *Ensaio sobre o trágico*. Nesse capítulo serão trazidas também as análises alguns contos de Mia Couto por seus elementos trágicos, são eles: “A gorda indiana”, de *Contos do nascer da Terra* (2014); “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, de *Vozes anoitecidas* (2013); e “A guerra dos palhaços”, de *Histórias abensonhadas* (2012), além de outras obras da tradição literária.

No quarto e último capítulo, intitulado “Os elementos trágicos na construção narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*”, analisamos como os elementos trágicos sobressaem na obra de Mia Couto *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* a partir dos seus aspectos narrativos, em especial o espaço e os personagens. Nesse sentido, caminhamos pelas concepções de Antonio Candido (1976), em *A personagem de ficção*, e Osman Lins (1976), em *Lima Barreto e o espaço*

romanesco, no que diz respeito às categorias narrativas, amarrando com os estudos sobre simbologia e religiosidade de Gaston Bachelard (1993), em *A poética do espaço*; Mircea Eliade (2010), em *O sagrado e o profano*; e Chevalier e Gheerbrant (1998), com o *Dicionário de símbolos*, para chegar à configuração dos elementos trágicos do romance, os quais são discutidos à luz da *Tragédia moderna* de Raymond Williams (2002) e dos estudos sobre o pós-colonialismo de Thomas Bonnici (2012), entre outros.

A opção pelo romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) e pelos contos “A gorda indiana”, “O dia em que explodiu Mabata-Bata” e “A guerra dos palhaços” não foi, portanto, aleatória. Nessas produções se encontram temas subjacentes à identidade e à representação social, diretamente vinculados ao debate político-ideológico acerca do processo de pós-colonialidade em Moçambique. São narrativas estreitamente associadas à função social da literatura, no que diz respeito ao diálogo que estabelecem com seu tempo e ao entrelaçamento que se estabelece entre o literário e o político. Nas obras escolhidas, a figura do Estado é vista metaforicamente como um mecanismo de exploração e de total descaso quanto às populações que vivem em contínuo confronto, aspecto que mais tarde refletiremos a partir das articulações de Raymond Williams (2002) como exemplo da definição da tragédia moderna.

Diante do exposto, este trabalho justifica-se porque se funda no estudo de problemas atuais, figurativizados em obras também atuais e de temática universal, investigando como se (re)produziu a realidade vivida para torná-la composição ficcional, quais recursos do poder criador de Mia Couto fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, permeadas de lirismo e reflexão, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem ricamente literária, envolta em imagens e símbolos que remetem a elementos sacros e profanos contidos no sincretismo entre os continentes europeu e africano.

Sem a pretensão de preencher todos os vazios dos textos analisados, a tese remete, antes, ao aspecto provisório da leitura, configurando-se uma aventura cognitiva em direção ao denso mundo representado por Mia Couto durante sua trajetória de criação artística, em cujos produtos se fundem o local e o universal. Nas palavras de Friedrich Schiller (1991, p. 47), em *Teoria da tragédia*, “[...] o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde

faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo”.

CAPÍTULO 1:

MAR, SARGAÇO MAR: DAS GRANDES NAVEGAÇÕES AO DISCURSO PÓS-COLONIAL

*Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.*
Fernando Pessoa

Este capítulo visa apresentar breves considerações acerca do processo sócio-histórico-cultural desencadeado pelas chamadas Grandes Navegações portuguesas, particularmente em Moçambique. Discorreremos brevemente, também, sobre suas condições colonial e pós-colonial, bem como seus desdobramentos e implicações a fim de compreender a literatura praticada por Mia Couto, escritor que propõe em sua obra uma identidade moçambicana marcada pela resistência e pelo resgate da cultura de seu país.

Para tanto, vale evocar alguns fatos que foram determinantes no contexto moçambicano, africano e mundial ocorridos a partir de meados do milênio passado, que lançam luz sobre esse processo de exploração, dominação e colonização portuguesa na África.

Os séculos XV e XVI são apontados pela história como aqueles em que o mundo “descobriu” a existência de terras a oeste dos extremos europeus. Motivados pela necessidade de criar/explorar uma nova rota comercial para o Oriente, mas também pela falta de fontes de metais preciosos e pela posição geográfica privilegiada, portugueses e espanhóis lançaram ao mar centenas de navegadores com o intuito de serem os primeiros a expandir-se comercialmente.

Dessa forma, em 1415, a primeira conquista portuguesa (cidade de Ceuta) no norte da África desencadeia a tomada de territórios ao longo da costa africana, hoje conhecidos como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Todavia, para os fins deste estudo, vamos nos deter sobre a história moçambicana, tendo como base os textos de Hernandez (2008), em *África em sala de aula: visita à história contemporânea*, e Unesco (2010), em *História Geral da África*.

Ressalte-se que, para os portugueses do século XVI, a conquista desse território em particular representava a fixação de um entreposto fortificado para o

abastecimento das caravelas antes de cortarem o Oceano Índico em direção às terras indianas, bem como um ponto de defesa contra os árabes que disputavam o acesso ao comércio das especiarias. Ademais, os territórios africanos explorados pelos lusos, além de serem fontes de víveres e minérios, também viabilizavam o comércio de seres humanos escravizados e lucrativamente vendidos para manter, por exemplo, os grandes latifúndios canavieiros instalados na principal colônia portuguesa: o Brasil.

1.1 Moçambique: de colônia portuguesa a país independente

Leila Leite Hernandez (2008), no capítulo que trata sobre Moçambique (de *A África em sala de aula*), afirma que o território que, em sua pré-colonialidade, era formado por povos nômades que viviam da coleta, da caça e do pastoreio¹, começou a ser visitado pelos portugueses entre 1497 e 1499, na primeira viagem de Vasco da Gama à Índia, o que deu início a certa ligação marítima regular entre o Ocidente e o Oriente.

Ressalte-se que, antes do século VII do milênio passado, já havia a instalação de entrepostos comerciais de escravizados, ouro, marfim, ferro, incenso e especiarias que eram trocados por produtos de diversas origens. Tais entrepostos eram administrados por árabes e suaílis estabelecidos na costa do país. Essas cidades costeiras atraíram, ademais, persas, indianos, indonésios e até mesmo chineses.

Nesse sentido, a primeira fase de contato e dominação lusitana objetivava a expulsão dos árabes e sua substituição por comerciantes portugueses. Em um curto prazo, os lusitanos foram adentrando o território moçambicano e conquistando locais estratégicos, os quais lhe proporcionaram tanto o controle das vias de escoamento comercial (de ferro, cobre, ouro marfim e mão de obra escrava) como também, mais tarde, das próprias zonas produtoras.

¹ Unesco (2010) destaca que, entre os povos que viviam no litoral leste do continente africano, estavam os bosquímanos e depois os bantos, povos guerreiros que se espalharam gradualmente pela região sudeste e central do continente africano, os quais se reuniam em clãs e tribos e realizavam trocas dos excedentes da produção. Assim, esses povos já começam a se definir em classes sociais (explorados e exploradores) com certo conjunto de regras políticas, econômicas e sociais, a fim de manter o poder das classes dominantes.

Para aumentar e efetivar a presença portuguesa nos territórios ao longo do rio Zambeze, foram introduzidos, no início do século XVII, os chamados *prazos da Coroa*, que consistiam na doação de terras aos colonos por cerca de três gerações, podendo as concessões ser renovadas. Contudo, para Rita-Ferreira (1982), tal sistema só funcionou até o século seguinte, pois:

De 1806 a 1820 quadruplicou a procura externa de escravos o que provocou o rápido esgotamento das fontes situadas ao norte do Zambeze. A apressada ganância dos prazeiros, nesta época frequentemente ausentes e agindo por delegação, conduziu à escravização e exportação dos próprios «colonos» livres e, no final, à desintegração da secular instituição. (RITA-FERREIRA, 1982, p. 255)

É importante ressaltar que a escravatura demonstrou ser um meio bastante lucrativo durante o processo de roedura na África. Tal comércio ampliou-se no litoral moçambicano em 1735 com o apoderamento francês das ilhas do Índico, nas quais se necessitava de mão de obra escrava para manter as grandes plantações de especiarias que se iniciavam, como o cravo-da-índia, a pimenta e a baunilha.

Mesmo tendo sido abolido por vários países que compravam, vendiam ou mantinham pessoas como escravas e também, condenado por outras nações que jamais aderiram essa prática, o regime escravocrata persistiu. A partir do século XIX, as pressões para a proibição do tráfico escravagista não impediram que, por meio da corrupção, governantes, funcionários dos governos portugueses ou mesmo missionários ocultassem o comércio clandestino.

Dados extraoficiais da Unesco (2010) estimam que, na década 1850, quando houve a proibição oficial da escravatura, em Moçambique, mais de 20 mil pessoas tenham sido escravizadas. Isso sem computar as vendas realizadas clandestinamente por quase 60 anos, até 1910.

Hernandez (2008) assevera que o tráfico de escravos não apenas era estimulado pela procura das Américas, mas também era alimentado pelo número de escravos disponíveis nos portos decorrente das perturbações sociais e econômicas como os grandes períodos de secas e a escassez do ouro.

Assim, nos primeiros anos do século XIX, a seca e a desarticulação social – mais do que o tráfico em si – tinham já feito fechar, de fato, as velhas feiras do ouro. Mas a fome, a guerra civil e o banditismo davam origem a contingentes de escravos cada vez maiores; deste modo, o tráfico de escravos cresceu rapidamente para preencher o vácuo comercial criado pelo declínio do comércio do ouro e das outras formas tradicionais de atividades econômica. (DIAS, 1873, p. 570 apud HERNANDEZ, 2008, p. 587).

O trato negreiro, ainda de acordo com Hernandez (2008), perdurou até o fim do século XIX, quando, reforçado pela descoberta de ouro em Lydenburg e dos diamantes em Kimberley, o centro econômico de Moçambique desloca-se para o sul e a capital da ilha transfere-se para Lourenço Marques (atual Maputo). Consequentemente, intensifica-se a procura por mão de obra institucionalizada e também o processo imigratório, esse iniciado já na década de 1850. Conforme a historiadora: “Em síntese, pode-se considerar que a principal atividade econômica do governo português, em fins do século XIX, foi a contínua exportação da mão de obra para alimentar grandes empresas” (HERNANDEZ, 2008, p. 592).

Unesco (2010) destaca também, nesse momento, o papel dos missionários religiosos provenientes de vários países europeus que, ao longo de todo o litoral africano e ao longo do tempo, tentavam interiorizar a fé e se tornaram fatores de mudança nas relações entre as culturas. Acrescenta-se que o modo de vida cristão (europeu ou americano, católico ou protestante) foi progressivamente imposto aos africanos pela abertura maior que se dava aos homens de fé que aos homens das armas, em função de seus discursos de paz, amor ao próximo e convivência harmoniosa entre os homens. Discursos esses que, aliados à necessidade da ampliação da mão de obra local para a produção de certas culturas que atendessem aos mercados importadores na Europa, com produtos de baixo custo e alta lucratividade, contribuíram para eliminar o tráfico negreiro.

Concomitantemente ao processo de exportação de mão de obra para sustentar as crescentes companhias europeias, a Conferência de Berlim² impôs a Portugal a conquista militar e a ocupação efetiva de Moçambique. Processo longo e difícil que,

² Também conhecida como **conferência da África Ocidental** ou **Conferência do Congo**, foi um tratado que realizou-se entre 15 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, na cidade de Berlim, com objetivo de regulamentar a liberdade do comércio nas bacias do Congo e do Níger, assim como novas ocupações de territórios sobre a costa ocidental da África. Países como Portugal, Inglaterra, Bélgica, França, Itália, entre outros, discutiram e acordaram sobre a divisão do continente africano, conforme as regiões de interesse.

segundo Hernandez (2008), se estendeu até os anos de 1920, pois os povos do continente africano não aceitaram pacífica e passivamente as investidas europeias e/ou portuguesas.

As décadas que se sucedem são marcadas, no campo econômico, pelo projeto imperial português, que incluía a prestação de serviços na África Austral, principalmente por meio dos seus portos e estradas de ferro, além da exportação de produtos agrícolas como algodão, chá, açúcar, madeira, castanha-de-caju, entre outros produtos provenientes da parte central do país.

No campo interno, a época é marcada pela resistência à opressão e à violência do sistema colonial. Destaca-se a revolta de Santaca, em 1932, na qual os trabalhadores agrícolas opuseram-se ao trabalho forçado do cultivo de algodão, e ao pagamento de impostos. Também como forma de protesto, os trabalhadores urbanos organizaram greves contra as péssimas condições de trabalho.

Praticamente ao mesmo tempo, como no sul dos Estados Unidos, no sul da África e por todo o continente africano, as elites culturais de Moçambique partilharam com os trabalhadores rurais um sentimento de indignação, que resultou em graus variados de radicalismo, apresentando certa ambivalência, ora pendendo para um discurso reformista, ora para uma negação dos mecanismos fundamentais do sistema colonial, sobretudo o trabalho forçado, a cultura obrigatória, a cobrança de impostos e o funcionamento dos *prazos*. (HERNANDEZ, 2008, p. 597, grifo do autor).

A historiadora ressalta ainda, nessa época, a formação de associações, clubes negros, jornais, equipes desportivas, cooperativas agrícolas e núcleo de estudantes, entre outras organizações que tinham como objetivo constituir espaços de “dignidade racial e cultural”, discutindo sobre o preconceito racial, a importância das culturas tradicionais africanas e moçambicanas, bem como a história de Moçambique antes e desde a opressão portuguesa. Entre esses movimentos/organizações destaca-se a importância da imprensa e das igrejas independentes no desenvolvimento de uma consciência crítica nacional e do nacionalismo na colônia, os quais contribuirão com o ideal da luta pela independência.

Foi nessa conjuntura que as igrejas independentes (protestantes) configuraram-se como alternativa para que os trabalhadores expressassem suas indignações contra a ordem social, diferentemente das igrejas oficiais (católicas), que defendiam esse sistema

de exploração. Nas primeiras, a população colonizada encontrava oportunidades de autogestão que a vida social geral não lhes ofertava:

Do ponto de vista dos movimentos sociais, as igrejas etíopes de Moçambique são particularmente interessantes, já que elas agiam muitas vezes como organizações relativamente autônomas, nas quais os moçambicanos podiam eleger seus próprios representantes, ter seus próprios orçamentos, constituição, bandeiras e mesmo grupos paramilitares. (UNESCO, 2010d, p. 828).

Além do posicionamento eclesiástico, havia a oposição feita pelos intelectuais, no seio das grandes cidades, por meio da imprensa. Após a fundação do Grêmio Africano, em 1906, o grupo de grandes famílias negras e privilegiadas que dele participavam organizaram e publicaram o jornal denominado *O africano*, em 1908, sendo ele um dos primeiros apelos via mídia para a mudança do regime. Outros seguiram o exemplo, e *O brado africano* também vem a público, algum tempo depois.

Unesco (2010) ressalta a importância dessas mídias na denúncia das ocorrências abusivas em solo moçambicano, como: o trabalho forçado, a quase nula oportunização de educação formal, o tratamento diferente entre brancos e negros, que privilegiava os imigrantes, as péssimas condições de trabalho dispensadas aos africanos livres, os métodos de recrutamento de mão de obra para os trabalhos forçados, o tratamento dado às mulheres, que eram capturadas e postas para trabalhar no reparo e na construção de estradas sem alimentação ou salário, praticamente como escravas. E, principalmente, a prática das barreiras de cor que motivava uma das maiores indignações amplamente difundidas pela imprensa.

Enfatize-se que, a princípio, o tom utilizado pela mídia coordenada pelas “grandes famílias” negras era moderado. Entretanto, com a ascensão do ditador Salazar, em Portugal, o qual endureceu ainda mais o trato com as colônias portuguesas na África, o desespero e a revolta passaram, então, a ocupar as páginas dos jornais com mais vigor. Consequentemente, em 1936, Salazar impôs uma censura tão severa às colônias que acabou por calar *O Brado Africano*.

Uma vez que as intenções essencialmente exploratórias eram escancaradas desde a chegada dos primeiros portugueses nos idos de 1500, após a Segunda Grande Guerra as condições internacionais (eminentemente anticolonialistas) passaram a

pressionar o governo de Salazar, que realizou uma série de mudanças legais, a partir de 1951. Todavia, pouco ou nada alteraram as práticas exploratórias nas colônias, a partir de então denominadas Províncias Ultramarinas.

Ações derivadas a partir da independência de diversos países africanos e da luta armada surgem como forma de combate contra a exploração e geram, em 1961, a abolição do regime de indigenato, ou seja, o fim da permissão ao trabalho forçado e a desobrigação ao cultivo de determinadas culturas, como o algodão e o sisal.

Além dessas mudanças, o governo português passou a aceitar a participação de outros países europeus nas colônias em troca de apoio militar e de suporte financeiro. Contudo, ainda que o capital estrangeiro tenha auxiliado na permanência portuguesa, as organizações internas de resistência moçambicanas passaram, também, a atuar no campo político, formando assim outra frente de lutas contra o regime colonial.

A partir da década de 1960, começa a haver maior movimentação política em Moçambique quando três grupos políticos formados por elites urbanizadas e por trabalhadores emigrados para países vizinhos fundaram a União Democrática Nacional de Moçambique (Udenamo), a União Nacionalista Africana de Moçambique (Manu) e a União Africana de Moçambique Independente, que, mais tarde, em 1962, se uniram para formar a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), sob a direção do Doutor Eduardo Chivanbo Mondlane, que, em 1964, inicia a luta armada contra Portugal. Sucintamente, conforme Leila Leite Hernandez (2008):

Em fevereiro de 1969 Mondlane foi assassinado, sendo sucedido pelo comandante das forças militares, Samora Moisés Machel, junto com Marcelino dos Santos. Em 1974, perto dos 80 mil soldados portugueses atuaram nos três territórios, além de inúmeros soldados negros. Em setembro, pelo acordo de Lusaka, a independência foi reconhecida e, em 25 de julho de 1975, foi finalmente proclamada. (HERNANDEZ, 2008, p. 604).

Coube, então, à Frelimo a administração das zonas libertadas, que, mesmo ante as divergências de pensamentos sobre os rumos políticos, econômicos e sociais do novo governo independente de Moçambique, inicia o Programa de Transformação Socialista. Esse investe, assim, nas áreas sociais, como saúde e educação para todos, além de

designar recursos para a modernização do campo com foco nas aldeias comunais com acesso às infraestruturas sociais, cooperativização da agricultura e nacionalizações.

Ressalte-se que, enquanto a direção da Frelimo era formada por revolucionários que defendiam uma mudança total da sociedade, a partir do coletivismo e da guerrilha, argumentando que a produção de bens alimentares deveria ser dividida equitativamente, outro grupo, mais moderado, defendia que deveria haver um sistema comercial privado nas zonas libertadas e que os excedentes da produção deveriam ser trocados por bens de consumo.

Diante desse quadro, surge em 1977 a Resistência Nacional Moçambicana (Renamo), que, com o apoio da Rodésia do Sul, da África do Sul e dos Estados Unidos, passa a fazer frente à Frelimo, conferindo, segundo Hernandez (2008), uma dimensão internacional ao conflito. Aos poucos, a Renamo vai-se organizando militarmente e, em 1984, inicia-se a guerra civil que perdura até 1992, com a assinatura do Acordo Geral da Paz.

Ressalte-se que esse histórico de colonização e independência de Moçambique, comum nos países vizinhos também recém-independentes e não muito distante da história do Brasil e demais países da América, leva a um conjunto de aspectos e características políticas, sociais e econômicas que culminaram nos termos “colonialismo” e “pós-colonialismo”, sobre os quais discorreremos nos tópicos a seguir, à luz das concepções de Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (2011) e Thomas Bonnici (2009). Enfatize-se a importância do estudo dessas teorias para melhor compreendermos a obra de Mia Couto.

1.2 O projeto pós-colonial

Neste tópico, discorreremos sobre as teorias a respeito do colonialismo e do pós-colonialismo, bem como de alguns conceitos imbricados, como o da diáspora e do multiculturalismo. Partimos de Homi Bhabha (2013), em *O local da cultura*, e Stuart Hall (2011), em *Da diáspora*, entre outros, a fim de evidenciar as características

decorrentes do processo de colonização e pós-colonização na literatura de Mia Couto, em especial na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

1.2.1 A mímica colonial

No artigo Teoria e crítica pós-colonialistas, o professor Thomas Bonnici (2009) afirma que o termo “colonialismo” caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural causada pela expansão europeia nos últimos quinhentos anos. Segundo o professor, essa expansão colonial coincidiu, nos séculos XV e XVI, com o início do sistema capitalista moderno de trocas econômicas. Nesse sentido, as colônias foram percebidas como fonte de matéria-prima que sustentariam durante muito tempo o poder central da metrópole. Consequentemente, estabeleceu-se entre o colonizador e o colonizado “um sistema de diferença hierárquica fadada a jamais admitir um equilíbrio no relacionamento econômico, social e cultural” (BONNICI, 2009, p. 262).

O fator raça é determinante na construção das relações entre colonizador e colonizado, pois, considerados os colonizados “raça inferior”, justificou-se a introdução de um regime escravocrata, no século XVI, partindo da ideia de que o mundo colonial era habitado por gente “naturalmente inferior”, programada pela natureza para exercer o trabalho braçal e servir ao homem branco europeu. Nesse contexto, termos como “raça”, “racismo” e “preconceito racial” surgem oriundos dessa posição hegemônica europeia.

Com efeito, Bonnici (2009) sustenta que a posição hegemônica da Europa foi responsável, também, por impor sua língua em detrimento das línguas nativas e sistematiza três tipos de colônias: colônias de povoadores, colônias de sociedades invadidas e colônias de sociedades duplamente invadidas. Nas primeiras, a terra foi ocupada por colonos europeus que conquistaram, mataram e/ou deslocaram as populações indígenas. Em seguida, uma modalidade de civilização europeia foi transplantada no vazio construído, e os descendentes de europeus, mesmo após a independência política, mantiveram o idioma não indígena. É o caso do Brasil, da América espanhola, dos Estados Unidos, do Canadá, da Austrália e da Nova Zelândia.

Nas colônias de sociedades invadidas, as populações foram colonizadas em sua terra. Nessas, os escritores nativos já possuíam ideologias, organizações societárias e formas políticas definidas, embora elas tenham sido marginalizadas pelos colonizadores. Embora em poucas dessas colônias o idioma nativo tenha sido substituído pelo europeu, a língua do colonizador oportunizou a comunicação com outras sociedades, possibilitando o acesso a educação, a cultura e a comunicação com a metrópole. Trata-se da Índia e da África, com suas civilizações em vários estágios de desenvolvimento.

Já as colônias de sociedades duplamente invadidas referem-se ao espaço ocupado pelas sociedades primordialmente indígenas das ilhas do Caribe, as quais foram completamente exterminadas nos primeiros cem anos de colonização. Na sociedade caribenha, o idioma e a cultura dominantes foram impostos e a cultura dos povos nativos aniquiladas.

Fica evidente que o pensamento hegemônico consistia em impor a civilização europeia ao resto do mundo. Nesse sentido, Thomas Bonnici (2009) conclui que “o colonialismo, portanto, gira em torno de um pressuposto no qual o poderoso *centro* cria a sua *periferia*” (BONNICI, 2009, p. 264). Para o professor, o centro, a civilização e o progresso existiam porque havia todo um discurso sobre a colônia, a selvageria e o atraso cultural. Assim, a Europa sentia-se no dever de “civilizar” essas colônias, as quais “jamais poderiam se desenvolver se não fosse a assistência imperial” (BONNICI, 2009, p. 264).

Em *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013) discute algumas questões pertinentes ao discurso colonial, que ele define como “uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural” (BHABHA, 2013, p. 119). Para o teórico, o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados, baseados na origem racial, de maneira a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.

No capítulo IV da obra, “Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial”, o teórico indiano desenvolve algumas considerações sobre o discurso colonial em seu país de origem. Para o professor, quando o colonialismo toma o poder em nome da história, exerce repetidamente sua autoridade por meio das figuras da farsa, pois o

discurso incute, tanto no colonizador como no colonizado, um ideal de missão civilizadora benéfica e necessária à colônia. Missão essa, quase sempre, justificada como uma incumbência divina e que escreve um discurso carregado de ambiguidade, ironia, mímica e repetição. Dessas estratégias, para o estudioso, a mímica é a mais ardilosa e eficaz do poder e do saber coloniais, que ele define como:

[...] o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder. A mímica é também o signo do inapropriado, porém uma diferença ou recalcitrância que ordena a função estratégica complexa de reforma, regulação ou recalcitrância que ordena a função estratégica dominante do poder colonial, intensifica a vigilância e coloca uma ameaça imanente tanto para os saberes “normalizados” quanto para os saberes disciplinares. (BHABHA, 2013, p. 146).

Por esse viés, a mímica é utilizada por ser indeterminada, ambígua, podendo contestar, inclusive, a representação de uma diferença. Retomando Lacan, Bhabha (2013) assevera que a mímica é como uma camuflagem, não uma harmonização ou repressão da diferença, mas uma forma de semelhança que difere da presença e a defende, expondo-a em parte, metonimicamente. Ainda para o teórico, sua ameaça vem da prodigiosa e estratégica produção de “efeitos de identidade” conflituosos, fantásticos e discriminatórios, interligados num jogo de poder que não esconde nenhuma essência, nenhum “si próprio”.

Na obra de Mia Couto observamos a presença da mímica colonial nos embates entre a cultura hegemônica e a cultura africana/moçambicana que são evidenciados no texto, entre outras formas, como conflitos de identidade das personagens. Seja em relação ao sincretismo religioso, ora remetendo a símbolos cristãos ora a crenças bantos, (sempre permeada por ocorrências fantásticas), seja na sensação do não-pertencimento e/ou busca de uma identidade africana através de seus personagens.

1.2.2 O discurso pós-colonial: a diáspora e o multiculturalismo

Ana Mafalda Leite (2012), em *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literatura africana*, afirma que o termo *postcolonialstate*, usado pelos historiadores depois da Segunda Guerra Mundial, designa os países recém-independentes, com um claro sentido cronológico. Contudo, a partir da década de 1970, o termo começa a ser usado em diversas áreas do conhecimento para discutir os efeitos culturais da colonização. Leite (2012) ressalta que o termo “pós-colonialismo” inclui as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial. O termo também engloba os escritos provenientes das ex-colônias da Europa e o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas.

Já Stuart Hall (2011), em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, define o pós-colonialismo como o processo de descolonização que, assim como a colonização, marcou na mesma intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas, cada qual à sua maneira. O pesquisador chama a atenção para o fato de que os países que passaram pelo processo de uma política anticolonial retomaram suas origens culturais que não haviam sido contaminadas pela experiência colonial. Aspecto esse que perpassa pela obra de Mia Couto, haja vista que em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a pequena ilha de Luar-do-Chão funciona como uma metáfora de Moçambique, com suas tradições e conflitos políticos e culturais, conforme veremos nos capítulos a seguir.

Moçambique é um país localizado no sudeste da África, cuja capital é Maputo. Como vimos anteriormente, a nação foi colonizada pelos portugueses desde o século X e só se tornou independente em 1975. Após dois anos de independência, Moçambique mergulhou numa guerra civil³ que durou de 1977 a 1992, terminando com o Acordo Geral de Paz e as primeiras eleições multipartidárias em 1994.

Destaca-se aqui, que percebemos na obra de Couto um plano diegético que retrata/resgata personagens que viveram/vivem fatos importantes da história do país. Como a do médico indiano Amílcar Mascarenhas que foi militante revolucionário, lutou contra o colonialismo e esteve preso durante anos. Ou da personagem da avó do

³A Guerra Civil Moçambicana caracterizou-se, em linhas gerais, pelos conflitos entre o governo socialista da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), liderado por Samora Machel, e os rebeldes da oposição da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), liderada por Afonso Dhlakama. Os embates envolveram Moçambique, Rodésia (atual Zimbábue) e a África do Sul, deixando cerca de um milhão de mortos e outros tantos amputados pelas minas terrestres que continuam a assolar o país.

narrador Ducineusa, que tinha os dedos deformados pelo manuseio da castanha-de-caju, importante mercado de exploração lusitana nas décadas de 1930 a 1975, período que antecede a independência do país. Ou mesmo do sentimento de (des)pertencimento, um constante conflito de identidade de alguns personagens da obra, entre eles o próprio narrador, o qual teve contato com ambas as culturas, a do colonizador (europeia/portuguesa) e a do colonizado (africana/moçambicana). Aspecto esse comum aos próprios intelectuais que deixaram o país e retornaram antes e depois da independência e que se faz presente também na pessoa de Mia Couto, conforme trecho da entrevista concedida ao *Diário Catarinense*, em agosto de 2014, ao ser questionado sobre um texto em que alegava estar o mundo desencantado.

Eu lutei não apenas pela independência do meu país, mas por uma mudança revolucionária da sociedade moçambicana. A independência aconteceu, a revolução socialista também. Mas ela foi derrotada e os mesmos que proclamaram derrubar o capitalismo são hoje capitalistas bem instalados. Mas isso não faz de mim um desencantado. Não fiquei amargo. Eu é que entendi mal a complexidade da mudança que sonhava. E pensava o mundo de forma simplista. O projeto político que abracei não era tão encantado assim. Estamos partilhando todos um mesmo sentimento de desnorte. Isso acontece de forma global. Deixamos de entender quem manda, as forças que detêm o poder já não são tanto os governos. Os capitalistas que combati pelo menos tinham nome e rosto. Mas o mundo não foi desencantado apenas por razão de regimes políticos. Há algo anterior a isso. O modo como pensamos o mundo deve ser repensado. Temos que aceitar que não será apenas por via da tecnologia que alcançaremos mais e melhor. Precisamos de um outro fundamento para entender o mundo e para ser felizes de modo coletivo. (COUTO, 2014).

Nesse sentido, percebemos que tanto Mia Couto quanto sua obra – e não diferente, o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* – comungam com o “projeto anticolonial” não somente à medida que retomam as tradições moçambicanas, embebidas muitas vezes na cultura hegemônica, mas também quando retratam personagens recorrendo ao contexto histórico, político, econômico, social e cultural do país, como veremos nas análises do contos e da narrativa a seguir.

Stuart Hall (2011) sustenta que os momentos de independência e pós-colonial são tempos de luta cultural, revisão e reapropriação. E – retomando Chambers –, assegura que essa reconfiguração não pode ser representada apenas como “uma volta ao lugar onde estávamos antes”, já que “sempre existe algo no meio”, e esse meio é para

Hall (2011) o exemplo de uma diáspora moderna. Nessa diáspora moderna, notamos as personagens de Mia Couto, que analisaremos com mais afinco nos capítulos a seguir.

Todavia, adiante-se aqui que mais do que mostrar aspectos desses discursos que permeiam a obra de Mia Couto, pretendemos evidenciar que sua literatura objetiva pontuar também uma cultura moçambicana, em que as culturas do colonizador e do colonizado convivem lado a lado. E, nas palavras de Bhabha (2013, p. 284) sobre a diferença cultural: “ela cria um tempo de significação para a inscrição da incomensurabilidade cultural, no qual as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque”, resgatando Taylor⁴, “ocupam de algum modo o mesmo espaço” (TAYLOR, 1985 *apud* BHABHA, 2013, p. 274).

Além disso, a convivência de duas culturas diferentes (europeia e africana) na obra de Couto nos leva a pensar a noção de multiculturalismo. Thomas Bonnici (2012) afirma que o termo “multiculturalismo” descreve o conjunto das diferenças culturais nas sociedades contemporâneas e define-se como o reconhecimento e o direito à diferença, colocando em questão o tipo de tratamento que as identidades tiveram e ainda têm nas democracias tradicionais.

O multiculturalismo está relacionado à diversidade e à política do Estado que, após a II Guerra Mundial, a derrocada do colonialismo, a fragmentação da União Soviética e a construção da Comunidade Europeia, estabelecem políticas de convivência em sua própria casa. Em meados dos anos 1980, o multiculturalismo foi usado como palavra-código para defender aceções de raça e racismo. A partir dos anos 1990, estende-se às questões envolvendo a inclusão de homossexuais e lésbicas, tratando-se, portanto, de um conjunto de políticas para a acomodação de povos diaspóricos (não brancos) e de minorias. A crítica multicultural salienta, assim, o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência, e analisa a relação entre as culturas das minorias e a cultura hegemônica, especialmente quando as minorias são oriundas de populações ex-coloniais cuja identidade cultural foi profundamente transformada pelo regime colonial.

A fim de melhor exemplificarmos essa questão, vemos, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, que a capital do país onde está situada a ilha de Luar-do-Chão (espaço onde se passa a diegese) é retratada como

⁴ In: TAYLOR, C. *Philosophy and Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p.145.

uma extensão de Portugal. É uma cidade que sofreu intensamente o processo de colonização, como a imposição da língua, das vestimentas, da religião, dos saberes e costumes ocidentais, camuflando as diferenças racializadas, as quais ficam visíveis quando se dá o retorno do personagem Mariano à ilha.

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a ilha. A separá-los apenas o rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que sua própria distância. Entre um e outro lado reside o infinito. São duas nações mais longínquas que planetas. Somos um povo sim, mas de duas gentes, duas almas (COUTO, 2003, p. 18).

Diferentemente da capital onde o narrador fora estudar, Luar-do-Chão “é ainda demasiado rural, falta-lhe a geometria dos espaços arrumados” (COUTO, 2003, p. 27) pelos seus caminhos estreitos de areia “estão os coqueiros, os corvos, as lentas fogueiras que começam a despontar” (COUTO, 2003, p. 18). Ao pisar na vila, Mariano já entra em contato com os costumes moçambicanos, como o ritual de chegada à praia, e a casa da família destelhada por conta do falecimento do avô. A impressão que temos nessas descrições é de que se trata, realmente, de dois mundos diferentes: o do colonizador, na capital, e o do colonizado, na ilha, ainda que a vila carregue, também, as marcas da hegemonia europeia.

A anónima carta me atirava para um assunto que, em mim, nunca teve resolução: meu velhote: Fulano Malta, segundo filho de Dito Mariano. Que sabia eu dele? Era mais o adivinhado do que o confirmado. Em miúdo tinha sido sacristão. Padre Nunes, um sacerdote português dele tinha ganhado a amizade. Contudo, um dia meu pai bebeu um vinho que se guardava por trás do altar. Quando acendia as velas no altar acabou pegando fogo à igreja. Aquelas chamas se fixaram na lembrança dele como se fossem labaredas dos infernos (COUTO, 2003, p. 18).

No trecho acima, a hegemonia europeia é representada pela influência religiosa na vida do pai do narrador, que fora sacristão na infância. No capítulo “O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência”, de *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013) afirma que a crítica pós-colonial tem testemunhado as forças desiguais e irregulares tratando da representação cultural que envolve a competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. Segundo o crítico hindo-britânico, “as perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro

Mundo e do discurso das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul” (BHABHA, 2013, p. 274).

O estudioso acrescenta ainda que essas perspectivas influenciam os discursos ideológicos da modernidade que procuram mostrar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades e 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” (BHABHA, 2013, p. 274). Essas ambivalências, seja por meio da mímica, da metáfora ou do multiculturalismo, estão imbricadas na obra de Couto, conforme pontuamos acima e discutiremos com mais afinco nos capítulos que se seguem.

Para tanto, faz-se necessário, ainda, dissertar brevemente sobre alguns aspectos da literatura em Moçambique e da vida e da obra de Mia Couto, bem como seu devir enquanto escritor moçambicano, no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2:

DA LITERATURA MOÇAMBICANA A *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*

Neste capítulo traremos alguns aspectos da recente literatura moçambicana de língua portuguesa, bem como, em linhas gerais, da sua periodização e da biografia de Mia Couto, enfatizando seu devir como escritor moçambicano. Finalizaremos o capítulo com um tópico sobre a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, objeto desta pesquisa, em que tratamos aspectos gerais da obra a fim de facilitar o desdobramento das análises posteriores, nos capítulos 3 e 4.

2.1 A literatura moçambicana de língua portuguesa como ferramenta de luta e resistência

Desde os primeiros contatos com a chegada dos europeus à ilha, percebe-se a perpetuação da tradição e a transmissão oral dos conhecimentos e dos saberes populares e tradicionais entre o povo, sendo a oralidade uma das marcas mais fascinantes e proeminentes da cultura moçambicana. De acordo com Unesco (2010) há ainda muito ser feito em relação ao registro escrito dessa memória sociocultural que ainda necessita de maior resgate e valorização. Embora, escritores como Mia Couto, ressalte-se aqui, tragam como característica de sua obra a valorização da oralidade, das histórias, dos mitos e das crenças de seu país.

Observa-se, também, que a sociedade moçambicana sofreu muitas trocas, mudanças e até apagamentos culturais, visto que os próprios povos que habitavam a região antes da chegada dos lusitanos exerceram dominação uns sobre os outros, atuando sobre a língua, os hábitos e os costumes dos dominados. Mas, ressalte-se aqui que, diferentemente da história de colonização portuguesa e/ou espanhola na América, por exemplo, não houve dizimação dos povos escravizados.

Nesse segmento, não é forçoso ponderar que a dimensão universal dos temas explorados em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, traz para a cena das reflexões o entrelaçamento entre o projeto literário e o projeto histórico-político de Mia Couto: um projeto artístico que quer falar às massas e formar consciências, dramatizando a vida dos que estão submetidos a qualquer forma de dominação.

No tocante à literatura, a língua do colonizador sempre se impôs como veículo de registro e, ideologicamente, os textos produzidos mostravam, durante muito tempo, o europeu como o protagonista, o desbravador, enquanto o negro emergia como personagem secundário, coadjuvante.

Mesmo quando as obras literárias começam a apresentar traços de certa moçambicanidade⁵, a sua expressão é, ainda, em língua portuguesa. Representação essa incompleta e carente de elementos que alcancem uma narrativa e uma sonoridade que, mesmo se valendo da métrica, da estilística e das características portuguesas, seja capaz de traduzir e/ou representar o elemento e o fator moçambicano.

Destaca-se, ademais, tanto a exiguidade quanto a dificuldade de acesso ao material impresso sobre a periodização da literatura produzida pelas ex-colônias portuguesas. Fato que, durante a esta pesquisa, levou-nos apenas à consulta dos professores Pires Laranjeira (1995), em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, e Manuel Ferreira (1977), em obra de título homônimo. Contudo, somaram-se às discussões a entrevista com Mia Couto concedida à professora Vera Maquêa, em 2003, alguns artigos de opinião e intervenções organizadas pelo escritor moçambicano em *Pensatempos*, na obra ensaística *E se Obama fosse branco?*, entre outros.

2.1.1 A literatura moçambicana: uma breve periodização

De acordo com as referências mencionadas, a literatura de Moçambique já passou por cinco períodos distintos. O primeiro deles se iniciaria com a chegada dos

⁵ Em linhas gerais, convencionou-se esse termo literário no período de Pós-Independência de Moçambique, quando o modo como se faz literatura nesse país vinha imbricado à necessidade de construção de uma identidade nacional. Assim, o fazer literário, na precisão de firmar seu lugar, toma como base a história e a cultura local, ainda que, nos primeiros momentos, estereotipadas.

portugueses e seguiria até 1924. Apesar de ser o maior desses intervalos produtivos, é, contudo, classificado como o mais incipiente, sofrendo alterações posteriores à introdução do prelo como meio de imprensa, mas com resultados práticos inexpressivos, tendo em vista que as informações apenas circulavam entre os poucos letrados da pequena elite econômica. Nesse cenário, sobressai-se, entre as décadas de 1860 e 1880, a publicação de alguns textos dispersos de Campos Oliveira (1847-1911).

Segundo Mia Couto (2005b), em entrevista a Vera Maquêa, em 2003, a literatura em Moçambique é um fenômeno urbano que nasceu a partir de uma elite chamada de “assimilados”. Esse grupo de pessoas começa recriando uma literatura com fundamento próximo à oralidade e centrada quase exclusivamente na poesia. Couto (2005b) ressalta também a reivindicação dos escritores desse período para concretização do lugar da literatura moçambicana até então predominantemente português. Conforme o escritor:

Os primeiros moçambicanos que nos anos 20, 30, como Rui Noronha, por exemplo, começam a escrever nos jornais com a reivindicação nem sequer nacionalista no princípio, mas igualitária – no sentido de combater o racismo, a discriminação, mas aceitando que Moçambique era um espaço português. Não se reivindicava um outro espaço: reivindicava-se uma maior justiça dentro desse mesmo espaço (COUTO, 2005b, p. 210).

O marco que indica o fim desse primeiro período de “Incipiência” na produção literária em Moçambique e início do segundo período é a publicação da obra *O livro da dor*, de autoria de João Albasini, em 1925. Pelas condições e razões históricas apresentadas ao longo da primeira parte deste capítulo, muito se vincula a existência dessa obra ao trabalho de jornalista e editor exercido pelo autor junto ao jornal *O africano*.

Em Moçambique, com um índice menor de europeus do que em Angola, com uma fixação de população branca mais instável, não deveriam ter sido criadas as condições culturais suficientes para o desenvolvimento de uma actividade literária cujo eco chegasse até aos nossos dias 30. Nem se dá pela presença do notável poeta português Tomás António Gonzaga (1744 — 1810), degredado do Brasil para a ilha de Moçambique cerca de 1792, onde faleceria. Não obstante, a imprensa da época faz-se eco de críticas ao poder e à administração; e a literatura, através de poemas publicados de quando em quando, ensaia os primeiros passos da sua existência. Destacam-se os

semanários *O Africano* (1877), *O Vigilante* (1882?), *Clamor Africano* (1892?) que não usavam desencadear denúncias e ataques à corrupção e ao desumano tratamento dado às populações africanas, embora por vezes revelando uma perspectiva contraditória na análise global dos problemas [...]. (FERREIRA, 1977a, p. 26-27).

A partir dessa publicação, inicia-se o segundo período, chamado de “Prelúdio”, que se estende até o fim da Segunda Grande Guerra. Além de Albasini, destaca-se a produção literária de Rui de Noronha, postumamente compilada e publicada na obra intitulada *Sonetos*, no ano de 1946. Coincidentemente, ou não, a maior parte da obra de Noronha veio a público por ter sido divulgada por meio da imprensa, entre 1932 e 1936, nas páginas do jornal *O brado africano*, com temáticas variando entre as referências à fé cristã, ao desejo de libertação das colônias africanas e às tradições nativas de Moçambique.

É por essa temática relacionada ao nativo, ao tipicamente moçambicano, que Noronha é apontado como aquele que somou textualidade e ideologia, cujos contornos históricos e étnicos ensejam uma “moçambicanidade” literária e que, após a Guerra, encontrará em uma mulher, Noémia de Sousa, o uso da língua portuguesa para expressar uma literatura mais independente da produzida em Portugal. Seus poemas foram escritos e publicados entre 1948 e 1951 e contribuíram para essa nova literatura moçambicana, muito mais engajada em demarcar uma identidade/ diferenciação.

Segundo Pires Laranjeira (1995, p. 258), é após a II Guerra Mundial que, durante cerca de vinte anos, “a literatura moçambicana alcançará autonomia definitiva no seio da língua portuguesa”. E destaca a listagem dos escritores desse segundo período com produções entre 1945 e 1952: Fonseca Amaral, Orlando Mendes, Noémia de Sousa, João Dias Virgílio de Lemos e Rui Guerra (o conhecido realizador do Cinema Novo brasileiro).

De acordo com a periodização apresentada, é no terceiro período (1945/48 – 1963) que ocorre a adoção de uma consciência coletiva entre os escritores.

No entanto, a primeira manifestação colectiva da poesia moçambicana é levada a cabo em Lisboa. Parte do núcleo cultural da extinta Casa dos Estudantes do Império, e intitula-se *Poesia em Moçambique* (1951), separata daquela revista, organizada por Orlando de Albuquerque e Victor Evaristo (FERREIRA, 1977b, p. 66).

Esse intervalo de tempo, conhecido como de “Formação” literária para o país e cujos autores acabam sendo motivados pelo movimento neorrealista português e pela atuação dos escritores francófonos na África, de valorização e afirmação de suas culturas, é chamado de *Négritude* (1950).

A exceção dessa influência é a escritora Noémia de Sousa, que teve sua produção poética concretizada entre 1948 e 1951, não estando, portanto, sob a influência dos escritores das ex-colônias de expressão francesa. Entretanto, ela também dominava o inglês e o francês, tendo uma formação bastante consistente.

Predominaram entre os escritos desse período os textos poéticos cujas temáticas também focavam a cultura popular, ancestral, com um viés nacionalista. Além de Noémia de Sousa, é possível apontar o escritor José Craveirinha⁶ como um expoente desse período que antecede a libertação de Moçambique.

Refletindo sobre esse contexto literário, Mia Couto (2005) afirma que, entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 60, chega a Moçambique a revista brasileira *O cruzeiro*, despertando grande fascínio dos escritores moçambicanos em relação aos brasileiros, entre eles: Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego e Manuel Bandeira, os quais exercem uma influência determinante nos contornos literários do país. “Há então uma redescoberta de nós próprios por via desse desafio às potencialidades do idioma comum” (COUTO, 2005b, p. 210).

Contudo, é no período entre o início da luta armada pró-libertação moçambicana e a efetiva independência em relação a Portugal que se desenrola o quarto período, chamado de “Desenvolvimento”, da literatura no país. Nesse conturbado intervalo histórico, coincide a publicação de importantes obras e datas políticas fundamentais, em que coexistem tendências e ideologias antagônicas influenciando diretamente a cultura e a literatura, que apresenta características tanto anticolonialistas quanto do gueto, tanto revolucionárias quanto referenciando a luta armada.

A predominância das publicações poéticas em Moçambique é rompida por Luís Bernardo Honwana e seu livro de contos intitulado *Nós matamos o cão tinoso*, de 1964. Também data desse ano um livro de José Craveirinha chamado *Chigubo*.

⁶ José Craveirinha imprime em sua obra temáticas como o colonialismo, o nacionalismo, passando pela cultura indígena, pelo canto negro, pela denúncia política, marcada por ritmo e expressão criativa para escrever sobre o amor sensual e a esperança, valendo-se sempre da chamada linguagem da veemência.

Então a crença numa literatura africana, a partir do português, a vários níveis, já não é mera hipótese, mas uma realidade válida, multinacional, e de futuro radioso. Um espaço úbere de perspectivas que, alguns outros mais, vêm preenchendo com rara felicidade (FERREIRA, 1977b, p. 103).

Dois anos depois, em 1966, é publicado aquele que é considerado o primeiro romance do país, escrito por Orlando Mendes: *Portagem*. Pires Laranjeira (1995) ressalta que, entre as décadas de 1960 e 1970, muitos intelectuais formados em terras moçambicanas (em sua maioria brancos) abandonaram o país um pouco antes e um pouco depois da independência, o que pode denotar uma “identidade nacional indefinida, vacilante ou dupla” (LARANJEIRA, 1995, p. 261).

Conforme o estudioso, tais artistas e escritores da época passam a sentir-se ao mesmo tempo moçambicanos e portugueses. Conflito esse notado na obra do autor objeto deste estudo, Mia Couto⁷, conforme discorreremos a seguir. Além dele, também sobressaem nesse momento: Rui Knopfi, Guilherme de Melo, Jorge Viegas, Eugênio Lisboa, entre outros.

Após essa mobilização de intelectuais entre Moçambique e Portugal, aqueles que optaram por adotar e reiterar seu pertencimento moçambicano proporcionam à literatura do país seu quinto período: o de “Consolidação”. Após a independência, entre 1975 e 1982, é notável a publicação de muitas obras que até então estavam engavetadas e que, não mais sujeitas à censura portuguesa, podiam ser escancaradas, como sugere o título do livro de Rui Nogar⁸ trazido a público em 1982 – *Silêncio escancarado*. No entanto, o novo segmento político que ascende ao poder passa a deter o monopólio e o controle das publicações. O Estado (a Frelino) incentiva a circulação de textos em que os “heróis” da pátria, na busca pela libertação, sejam exaltados e cultuados.

⁷Na escrita de Mia Couto podem ser destacados aspectos relacionados aos casos humanos, mas também à recriação, à transfiguração do real, questionando sempre as conotações do real. Há sempre a inserção de uma verdade sobrenatural que, por elidirem o vínculo direto com a realidade, são capazes de gerar empatia e/ou afeto para com as personagens, principalmente por serem seres populares. Desse modo, Mia Couto realiza uma crônica da vida, da guerra, do caos, do amor e da ordem.

⁸ Sua escrita é marcada pela herança da colonialidade, pela humilhação do povo moçambicano e sua recusa em assim permanecer. Outros temas recorrentes em seus textos são o silêncio, a dor, o canto e o amor. Seus versos buscam o despertar da esperança do leitor, a união do povo, pelo estabelecimento da antítese constante entre prisão e liberdade.

Uma exacerbação nacionalista, comum a muitos países recém-independentes, que levou alguns autores a publicar suas obras fora do país a fim de evitar tais sanções à literatura por eles produzida, repetindo, dessa forma, práticas que já eram adotadas na época colonial.

Ao fugir desses mecanismos de controle, esses autores também se desvincularam desse engajamento literário obrigatório, levando sua estilística a uma constante busca de independência política, sem abrir mão da ideologicamente engendradora estilística que mais e mais mescla e miscigena a cultura oral moçambicana à literatura que se expressa por meio da língua portuguesa.

Se tomarmos como marco os textos poéticos e as narrativas publicados a partir da independência moçambicana (1975) até os dias atuais, teremos um período de 43 anos de pós-colonialidade literária em construção e em processo de consolidação. Entretanto, já é possível destacar alguns nomes de autores da atualidade que alcançaram notoriedade após a independência: Mia Couto, José Craveirinha, Suleiman Cassamo, Noémia de Souza, entre outros.

Destaca-se, em 1986, a publicação da obra de contos *Vozes anoitecidas*, por Mia Couto, considerada como fator de mudança e abertura para discussões quanto à necessidade de libertação da criatividade literária, bem como da abordagem de temas sensíveis à sociedade moçambicana ainda tratados como tabu. No que tange a essa obra, Pires Laranjeira destaca-a, ademais, como um fator de mutação literária em Moçambique, provocando polêmicas e intensas discussões, pois:

A partir daí estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e misturas de culturas, por vezes parecendo antagônicas e carregadas de disputas. (LARANJEIRA, 1995, p. 262).

Seis anos depois, mais uma obra de Mia Couto marca a produção literária moçambicana, trata-se da publicação de seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, que coincide com a abertura do regime monopartidário que vigorava no pós-independência.

2.2 Uma breve biografia, bibliografia e a escrita de Mia Couto

Mia Couto talvez seja hoje o maior nome entre os escritores moçambicanos. Nascido em 1955, na cidade da Beira, em Moçambique, Antônio Emílio Leite Couto, filho de imigrantes portugueses, cujo pai era jornalista e poeta, autor de dois livros com teor social acerca dos conflitos existentes no país. Contudo, em entrevista a Vera Marquêa, em dezembro de 2003, o escritor relata:

Eu sou filho de um poeta e de uma contadora de histórias. Minha mãe teve mais influência sobre nós – eu e meus irmãos –, do que propriamente meu pai. As pessoas fazem uma ligação com o pai que é da área das letras, acham que isso deve ter sido determinante. Eu acho que não. Olhando para trás, eu acho que não: minha mãe contava histórias cujo fascínio nos prendia todo o ser. Ela nos dava a possibilidade de encantamento por via da palavra, era nosso momento à beira da fogueira à noite. Ela resgatava a relação divina com a palavra por via das histórias. Essas histórias seriam recontadas com tantas diferenças de cada uma das vezes, que acabei aprendendo – através de experiência, não através do exercício intelectual – que a memória, que era a história da sua própria vida, pode ser refeita sempre com sabores novos, reinventada em cada lembrança. (COUTO, 2005b, p. 206).

Aos 14 anos, Mia Couto iniciou seu trajeto como escritor, publicando seus primeiros poemas no jornal *Notícias da Beira*. Em 1972, muda-se para Lourenço Marques a fim de estudar medicina. Seguindo os passos do pai, em 1974 começa a atuar como jornalista e, mais tarde, com a independência moçambicana, como repórter e diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM), já no ano de 1976. Entre 1979 e 1981, atua na revista semanal *Tempo* e, de 1981 a 1985, no jornal *Notícias*. Nesse intervalo, em 1983, publica seu primeiro livro de poesias *Raízes de orvalho*. Dois anos depois, abandona a carreira jornalística.

Após reingressar na universidade, gradua-se em Biologia, com especialização em Ecologia, passando a lecionar na mesma instituição em que se formou. Além da docência, atua na pesquisa acerca de gestão de áreas costeiras e na coleta de crenças, lendas e mitos que influenciam a tradicional gestão de recursos naturais. Em 1992, foi responsável por projeto que culminou na preservação da reserva natural localizada na

Ilha de Inhaca, uma vez que era diretor da empresa Impacto, a qual efetuava avaliações de impacto ambiental.

Quanto ao seu devir, em uma de suas palestras compiladas em seu livro *E se Obama fosse africano?*, o autor assim resume seu caminho:

Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos aparentemente distantes (COUTO, 2010, p. 63).

Dessa condição medianeira, tendo a poesia como princípio e ponte, surge uma produção literária bastante variada e consistente. Sua bibliografia abrange as seguintes obras:

Poesia

Raiz de orvalho, 1983.

Raiz de orvalho e outros poemas, 1999.

Idades, cidades, divindades, 2007.

Tradutor de chuvas, 2011.

Crônicas

Cronicando, 1988.

O país do queixa andar, 2003.

Pensatempos. Textos de opinião, 2005.

E se Obama fosse africano? e outras interinvenções, 2009.

Contos

Vozes anoitecidas, 1986

Cada homem é uma raça, 1990.

Estórias abensonhadas, 1994.

Contos do nascer da terra, 1997.

Na berma de nenhuma estrada, 1999.

O fio das missangas, 2003.

Romances

Terra sonâmbula, 1992.

A varanda do Frangipani, 1996.

Mar me quer, 1998.

Vinte e zinco, 1999.

O último voo do flamingo, 2000.

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, 2002.

O outro pé da sereia, 2006.

Venenos de Deus, remédios do Diabo, 2008.

Jesusalém (no Brasil, o título é *Antes de nascer o mundo*), 2009.

Vagas e lumes, 2014.

Infantil

O gato e o escuro, 2001.

A chuva pasmada, 2004.

O beijo da palavrinha, 2006.

O menino no sapatinho, 2013.

Mia Couto é o único escritor africano membro da Academia Brasileira de Letras, na condição de sócio-correspondente, desde 1998. É, também, ganhador de diversos prêmios literários pelas obras *Cronicando* (1989); *Terra sonâmbula* (1995); *O último voo do flamingo* (2001); *O outro pé da sereia* (2007), entre outros.

Na maior parte de seus escritos, Mia Couto trabalha com as raízes do seu mundo ao explorar a natureza humana por meio de uma linguagem rica e fértil em neologismos. Assim fazendo, singulariza cada palavra inventada como se fosse a única possibilidade de expressão, a exemplo do termo “brinquiação” que aparece em *Terra sonâmbula* (COUTO, 1995, p. 74). Quanto a esse recurso coutiano, Ana Cláudia da Silva (2010, p. 68) afirma que:

A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontrariam também no português do Brasil) advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e relatar novas realidades, rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade.

Dessa forma, a escrita de Mia Couto está eminentemente pautada na atuação literária sobre o léxico, renovando-o e utilizando-o ludicamente para criar uma linguagem que não apenas represente uma moçambicanidade, mas também confronte a língua do colonizador, mesmo que essa lhe sirva como base para sua expressão literária. A moçambicanidade à qual nos referimos, além de ser a representação dos hábitos e comportamentos desse povo, constitui-se nas marcas da oralidade introduzidas em substituição as expressões europeias já consagradas.

Quanto às suas certezas acerca da oralidade, o próprio Mia Couto afirma:

Há tantas Áfricas quantos escritores, e todos eles estão reinventando continentes dentro de si mesmos. É verdade que grande parte dos escritores africanos enfrenta desafios para ajustar línguas e culturas diversas. Mas esse problema não é exclusivo nosso, os de África. Não existe escritor no mundo que não tenha de procurar uma identidade própria entre identidades múltiplas e fugidias. Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. Essa nação oculta chama-se oralidade.

Uma vez mais, a oralidade não é apenas um facto tipicamente africano, nem é uma característica exclusiva daquilo que se chama erradamente de “povos indígenas”. A oralidade é um território universal, um tesouro rico de lógicas e sensibilidades que são resgatadas pela poesia.

Subsiste a ideia de que apenas os escritores africanos sofrem aquilo que se chama o “drama linguístico”. É certo que a colonização trouxe traumas de identidade e alienação. Mas a verdade, meus amigos, é que nenhum escritor tem ao seu dispor uma língua já feita. Todos nós temos de encontrar uma língua própria que nos revele como seres únicos e irrepetíveis (COUTO, 2010, p. 13).

Essa busca por uma estilística própria, irrepetível, levou Mia Couto a ser um ferrenho defensor dessa característica que mais o distingue e o singulariza entre os autores contemporâneos da África. Tanto o é que *Terra sonâmbula* foi eleito um dos 10 melhores livros africanos do Século XX.

É preciso estar livre para mergulhar no lado da não-escrita, é preciso capturar a lógica da oralidade, é preciso escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o da escrita e o da oralidade. Não se trata de visitar o mundo da oralidade. Trata-se de deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios. (COUTO, 2010, p. 58).

Interpenetrando-se pelo mundo mágico, sobrenatural, mas verossímil, Couto, atualmente, é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado em países do exterior e um dos autores não portugueses mais vendidos em terras lusitanas. Há registro de que suas obras estejam traduzidas e publicadas em 24 países, contando, ainda, com várias obras adaptadas para o teatro e o cinema.

Um dos fatores que impulsionam a avidez do leitor pelo texto coutiano é toda uma geo-carto-hidro-grafia que corre pelos contos e romances, dando-lhes contornos inusitados e, ao mesmo tempo, inesperados. As imagens criadas por Mia Couto evocam a intuição de mundos fantásticos e em certa medida um pouco surrealistas, subjacentes ao mundo dito real, que envolve uma ambiência terna e pacífica, onírica. Ou, nas palavras do próprio escritor:

O que importa é que a relação com a viagem nunca foi uma relação objectiva, fria, isenta de fantasia. Mesmo os antigos caçadores, esses que viviam em viagem, mesmo esses cumpriam rituais para se afeiçoarem ao desconhecido. Antes de chegarem ao destino faziam deslocar a sua imaginação colectiva. Do mesmo modo que pintavam nas grutas os animais que iam caçar, eles fantasiavam os lugares distantes, vestiam-nos de crenças, convertiam-nos em narrativas. Afinal, mesmo nas grutas, sempre tivemos agências de viagem para domesticar o inesperado e espicaçar a aventura.

E foi assim: o mais remoto deserto, a mais impenetrável floresta foram sendo povoados com os nossos fantasmas. E hoje todos os lugares começam por ser nomes, lendas, mitos, narrativas. Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares — por mais que nos sejam desconhecidos — já nos chegam vestidos com as nossas projecções imaginárias. O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora da nossa cartografia interior.

Regresso ao homem visitador, a esse incendiário das pradarias moçambicanas, para reconhecer melhor as suas razões ocultas. Nunca nenhum deles me deu ouvidos e eu quase me orgulho desse meu total falhanço. O nosso incendiador de caminhos deve ser visto num universo onde a estrada é um luxo e o transporte uma raridade. (COUTO, 2010, p. 39).

Talvez por seu caráter de biólogo, a metáfora do nômade como desbravador de caminhos e sonhador de novas realidades se enquadre tão bem no fazer literário de Mia Couto. Mesmo que esse aspecto possa ser classificado por alguns estudiosos como

utopia/distopia, muitos também o colocam entre os principais espectros da literatura coutiana, por meio de uma caracterização do que poderia ser classificado como uma contraideologia, tomando por base os escritos de Alfredo Bosi. Para o professor:

Nas construções intelectuais complexas e em certas obras de criação mais livres podem infiltrar-se traços ideológicos, mas é pelo contraste com os componentes não ideológicos que eles saltam à vista. Ideologia e contraideologia, linguagens do poder e linguagens de liberdade coabitam nas atividades simbólicas que o marxismo reuniu sob o nome geral de supraestrutura. Só a análise de cada lance expressivo ou do processo intelectual na sua inteireza poderá qualificar a intencionalidade de suas forças componentes (BOSI, 2010, p. 77).

Para o escritor moçambicano, o ofício de escritor-biólogo em África não é tarefa fácil, contudo admite ser importante para se ter outro tipo de perspectiva, outro olhar sobre sua terra. Conforme palavras do autor, fazendo uma analogia à questão das línguas utilizadas em sua obra (portuguesa e africanas):

Hoje quando olho para uma árvore sei falar a língua dela, ou aquilo que ela diz, não importa o quanto isso seja mistificado, sei que estou a romantizar mesmo, mas hoje entendo alguma coisa que a árvore ou o bicho quer dizer porque a biologia me deu essa oportunidade. (COUTO, 2005b, p. 2016).

A literatura produzida por Mia Couto, assim como o biólogo, recolhe relatos e sujeitos fragmentados pelas guerras, pelo processo colonial e pela pós-colonialidade, passando a retratar um país em mudança constante, revelando a tensão entre os valores culturais e os da tradição colonial. Para o autor, seu processo implica:

[...] deixar-me maravilhar por histórias que escuto, por personagens com quem cruço e deixar-me invadir por pequenos detalhes da vida quotidiana. O segredo do escritor é anterior à escrita. Está na vida, está na forma como ele está disponível a deixar-se tomar pelos pequenos detalhes do quotidiano. [...] O único conselho é este: escutar. Tornarmo-nos atentos a vozes que fomos encorajados a deixar de ouvir. Tornemos essas vozes visíveis. E mantenhamos viva essa capacidade que já tivemos na nossa infância de nos deslumbrarmos. Por coisas simples, que se localizam nas margens dos grandes feitos. (COUTO, 2005a, p. 46-48).

Essa marginalidade das coisas, pessoas, paisagens e sujeitos insere-se nos processos das identidades descritos por Stuart Hall (2006). Em Mia Couto, os conflitos identitários atingem mulheres, homens, crianças e velhos, tramando identidades que refletem as muitas rupturas de pertencimento, oscilando, ademais, entre aquelas que são forjadas e impostas pelo europeu e as identidades mescladas, evidenciando, assim, o contexto pós-colonial moçambicano.

Sobre o processo de construção de seus personagens, em entrevista a Vera Marquêa, Mia Couto afirma que:

Tenho sempre abertos dois textos no meu computador, um texto técnico e outro um texto criativo mesmo que composto inicialmente de algumas anotações dispersas. Às vezes, simples personagens. Eu não sou tanto um construtor de narrativas, o que me agrada é construir personagens... depois eu vou inventando histórias para que essas personagens tenham sentido, compreende? Mas para mim o que se acende, aquilo que se ilumina, são personagens, são pessoas. (COUTO, 2005b, p. 216).

Ainda nessa entrevista, quando indagado sobre as influências de sua escrita com as obras de Guimarães Rosa e Luandino Vieira, o escritor e biólogo moçambicano aponta uma questão comum na qual suas obras se assemelham: a linguagem baseada na oralidade e que resgata aquilo “que está além do lado ficcional do idioma, aquilo que não tanto as pessoas mas a vida das pessoas nos falam” (COUTO, 2005b, p. 213). E retorna à questão dos personagens que, no caso de Rosa, são os personagens do sertão e em Luandino Vieira as personas do musseque. Segundo Couto (2005b, p. 213):

Essa gente traz para o lado de cá da luz vozes que estão na sombra. Não estão na sombra porque são do sertão ou porque são de musseque, estão na sombra porque pertencem ao universo da oralidade que sobrevive, mesmo que submerso, em cada um de nós. É por isso que a escrita de Guimarães Rosa ou Luandino Vieira tem esse fascínio, porque no fundo elas colocam em diálogo o nosso lado da oralidade com o lado adulto da escrita. Essa oralidade é uma espécie de pátria onde vivemos a infância e da qual não fomos completamente expulsos. Não são apenas os camponeses analfabetos que sustentam esse universo. Nós todos já vivemos na oralidade.

Percebemos assim que, na obra coutiana, os personagens estão amarrados às linguagens que expressam, mistura da língua do colonizador com os dialetos indígenas

de seu país, marcadamente oralizada. Inocência Mata (1998), em artigo à revista digital *Scripta*, ressalta esse aspecto da obra de Mia Couto, que, conforme a pesquisadora, mobiliza todo um sistema estruturante para se construir, o qual não é constituído apenas de palavras, mas sobretudo de linguagens, “formas simples” como o mito e as máximas, como os provérbios, entre outras. Essas formas funcionam por si próprias e refletem-se na obra do escritor moçambicano não somente por seus matizes estilísticas, mas, especialmente, porque estão estreitamente conjugadas com as matrizes socioeconômicas e políticas e as culturas tradicionais.

Entre outras obras de Mia Couto, seja no gênero poético, na contística ou nos romances, bem como em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, sétima obra do escritor moçambicano, publicada originalmente em 2002, e lançada no Brasil pela Companhia das Letras em 2003, observamos muitas dessas características da obra coutiana apresentadas acima: a linguagem, os personagens tipicamente moçambicanos, a presença do discurso pós-colonial, a busca da identidade moçambicana, sobre as quais nos debruçamos a seguir.

2.3 *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: algumas considerações

Em linhas gerais, a obra objeto desta análise narra a viagem de volta do estudante universitário Mariano à ilha de Luar-do-Chão, sua terra natal, para o funeral de seu avô. Enquanto aguarda a cerimônia, pois o avô Dito Mariano encontra-se em estado cataléptico, ele é testemunha de estranhas visitas na forma de pessoas e de cartas que lhe chegam enigmaticamente do outro lado do mundo.

Trata-se de revelações de um universo dominado por uma espiritualidade embrenhada na religiosidade de sua terra (africana, banta, moçambicana) que ele vai reaprendendo. À medida que se apercebe desse universo frágil e ameaçado, ele redescobre outra história para a sua própria vida e para a da sua terra, na qual além de solucionar seus conflitos íntimos, tentará buscar uma identidade para a África pós-colonial.

Em entrevista concedida a Vera Marquêa, Mia Couto (2005b) coloca a questão da viagem imbricada na questão da identidade:

No caso de Moçambique, a viagem está no propósito de construir uma identidade, está na reinvenção da cultura. Estamos num país que está ainda muito desarrumado, que não está completado e está ainda nessa situação de viagem... busca. (COUTO, 2005b, p. 207).

Em meio ao relato das extraordinárias peripécias que rodeiam o funeral do avô de Mariano, o romance traduz, de forma irônica e poética, situações de conflitos vividas por personagens pertencentes a uma elite ambiciosa e assimilada pela cultura hegemônica e outros, em sua maioria, de viveres e tradições rurais. Conforme Couto (2005b, p. 207):

Neste meu livro (*Um rio chamado tempo...*) está presente, sim, aquilo que são dois universos bem claros que é Moçambique: o universo urbano e o universo rural. E já tem muitos moçambicanos que são urbanos e que, quando saem dessa região urbana e se adentram no mundo rural, é como se estivessem chegando a uma outra nação. E constroem fantasmas e recriam mitos antigos.

Ainda sobre a questão da identidade e o universo ficcional de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o escritor moçambicano afirma que há ainda, no senso comum, a ideia de que a África é completamente exótica, pensamento que deve ser desmistificado, pois todo o misticismo que perpassa pela sua obra nada mais é do que:

[...] o sentido de descoberta dos outros, cada um deles sendo uma espécie de um outro continente, que está rodeado de mistério. Esse fascínio instiga a viagem e é essa viagem que dá gosto fazer. Nós sabemos que a identidade moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá (COUTO, 2005b, p. 207).

Ao realizarmos essa viagem ao romance coutiano, deparamos com personagens em conflitos identitários, entre as crenças e tradições de seu país e a cultura hegemônica, seja no campo da língua, da religiosidade ou da política; personagens que,

assim como os moçambicanos em sua história recente, passaram pelos processos de independência e pós-colonialismo.

Sobre a presença da tradição em sua obra, Couto (2005b, p. 207-208) assevera que:

A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade”, mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma ideia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano. A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita, tal qual esses jovens urbanos que estão a costurar a sua vivência com as raízes rurais. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita.

E, encerrando sua fala sobre o resgate da tradição e da oralidade nessa entrevista, Mia discorre brevemente sobre seu trabalho literário:

No fundo, o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (COUTO, 2005b, p. 208).

Tradutor não só de línguas, mas de mundos, o escritor moçambicano enfatiza ainda que:

A escrita não se resume ao momento em que deitamos palavras em um papel, a escrita é todo um modo de estar, de viver com atenção no lado invisível do cotidiano. Implica uma relação de criatividade que se mantém com os outros e com o mundo. (COUTO, 2005b, p. 208).

Entretanto, na mesma entrevista, ao ser questionado sobre seu projeto estético, Mia Couto humildemente responde:

Não tenho... é possível que apareça, que tu me ajudes aclarar alguma coisa neste campo. Quando digo isso é que não o conheço. Na verdade não tenho tanta vontade de conhecer porque tem a ver com uma saudável ignorância, como alguém que tem medo de desmontar um relógio e depois não saber montar (risos) outra vez. Acho que às vezes é preciso não saber, é tão importante não saber como saber, em certas áreas. Além disso, também estaria a falar de mim de uma maneira que não me agrada muito. E os processos criativos são comuns a qualquer pessoa que mesmo que não escreva, que não pinte ou que não faça música. Cada um tem um certo exercício criativo, inventivo no seu dia a dia. Todos somos de alguma maneira criadores de estórias. Há exercícios de criação que tem a ver com a nossa própria sobrevivência. Há esta noção compartilhada com aquilo que eu quero dizer, como ouvir a escrita por falta de habilidade de escrever. Na minha família, eu era um caso mais ou menos perdido, sabes? (risos) Eu não tinha habilidade para as outras coisas... (COUTO, 2005b, p. 215).

A entrevista de Vera, assim como outras entrevistas, artigos de opinião, pensamentos entre outros textos de Mia Couto, não se delongam especificamente em uma única obra do escritor. Todos perpassam de alguma maneira por aspectos comuns que são a oralidade e a tradição, os personagens e a linguagem com traços fortemente marcados pelo contexto histórico, político e social moçambicano, e, ademais, a influência desses contextos que deságuam numa busca de uma nova identidade de um país recentemente independente.

Em sua tese de doutorado, Ana Cláudia da Silva (2010) debruça-se, no seu segundo capítulo sobre a fortuna crítica do autor moçambicano. Ela faz um apanhado das teses e dissertações desde 1994. Entre os temas dos trabalhos que encontra, ela destaca uma abordagem excessivamente repetitiva de alguns temas relacionados à sua produção, tais como os dados sobre as guerras colonial e civil, o surgimento da literatura moçambicana como uma literatura empenhada, a busca da construção de uma identidade para a nação pós-independência, entre outros temas já tratados acima.

Assim como a pesquisadora, verificamos ser impossível realizar uma pesquisa que não tocasse em temas anteriormente estudados sobre a obra de Mia Couto, em face dos inúmeros trabalhos já realizados tanto no Brasil quanto em Portugal. Além disso, desde 2010, muitos outros trabalhos acadêmicos vieram a público, alguns com temáticas

ainda pouco explorados – como o papel da mulher moçambicana em alguns de seus romances – mas que não escapam das discussões sobre língua, identidade, tradição e pós-colonialismo.

Não é diferente na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, nem tão pouco nesta pesquisa. Numa simples consulta a sites acadêmicos de busca encontramos centenas de artigos, teses e dissertações que tratam da obra, nos mais variados temas. Entre elas estão a tese, citada acima, da professora Ana Cláudia da Silva, intitulada *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* e a dissertação de Ludmila Costa Ribeiro: *A cosmovisão africana da morte um estudo a partir do saber sagrado em Mia Couto*.

Contudo, pretendemos trazer uma discussão ainda pouco explorada em Mia Couto e não pesquisada nessa obra em específico⁹, que é a relação com o trágico a partir dos elementos narrativos de personagens e espaço, que são analisados no capítulo 4.

⁹ É relevante mencionar a dissertação de mestrado de Carlos Vinícius Teixeira Palhares intitulada *A percepção do trágico em Cada homem é uma raça, de Mia Couto*, defendida em 2012, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, que embora não tenha sido trazida nessa tese embasou as leituras iniciais dessa pesquisa.

CAPÍTULO 3:

DO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo discorreremos sobre algumas definições do trágico, procurando estabelecer certo percurso histórico sobre as diferentes visões e relações da arte (seja ela dramática ou literária) que se deram desde Aristóteles até a contemporaneidade. Para tanto, passamos por Aristóteles, em *A poética*; por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*; por Raymond Williams, em *Tragédia moderna*; e por Peter Szondi, em *Ensaio sobre o trágico*, entre outros.

3.1. O que é o trágico?

Ao definir o trágico, princípio antropológico e filosófico que se encontra em diversas formas artísticas e também na existência humana, Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, chama a atenção para a necessidade de distingui-lo da tragédia, gênero literário que possui suas próprias regras. Contudo, ressalta que é a partir das tragédias (das gregas às modernas) que melhor se compreende o trágico:

A essência do trágico (se existe uma) só se descobre por meio de uma poesia, de uma representação, de uma criação de personagem; em suma, o trágico é primeiro mostrado em obras trágicas, operado por heróis que existem plenamente no imaginário. (RICOEUR, 1953, p. 449 *apud* PAVIS, 1999, p. 416).

O professor afirma que, mesmo diante da dificuldade em estabelecer uma definição global e mais completa do trágico, dada a abundância e diversidade dos fenômenos e das obras constituídas de propriedades trágicas, pode-se verificar que, entre os estudos sobre o trágico, sempre se encontram duas dicotomias. A primeira diz respeito à concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente às

tragédias clássicas apontadas por Aristóteles. Já a segunda explora uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico, a qual faz decorrer a arte trágica da situação trágica da existência humana. Essa última concepção se impõe a partir do século XIX com Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, entre outros, e será discutida nos tópicos a seguir.

Portanto, para melhor entender o trágico, vamos recorrer ao clássico texto de Aristóteles, *A poética*, e, em seguida, mostrar o percurso teórico dessas concepções, recorrendo, sempre que possível, às obras clássicas e contemporâneas para exemplificar tais conceitos.

3.2. *A poética*, de Aristóteles

Como é sabido, em *A poética*, o filósofo Aristóteles classifica e analisa a estrutura das produções artísticas de sua época. Ressalte-se que é desse estudioso a primeira divisão dos três grandes gêneros (épico, lírico e dramático) e que, desde então, muitas características dos textos dramáticos estão presentes nos épicos, conforme veremos adiante.

No que tange à tragédia, o filósofo afirma que essa é “a representação de uma ação grave, de alguma extensão completa, em linguagem exortada¹⁰, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Como a imitação é feita por personagens em ação, o filósofo ressalta a importância do bom arranjo do espetáculo, ou seja, da fábula, já que é na fábula que se dá a imitação da ação. Para Aristóteles (2005, p. 25), a fábula é a reunião das ações, do caráter, das ideias e dos termos que os personagens empregam para argumentar ou manifestar o que pensam. E ressalta que, entre os seis elementos importantes para a qualidade da tragédia – a saber: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto –, a disposição da ação é a tragédia, que:

¹⁰ Para Aristóteles (2005, p. 24), é a linguagem que possui ritmo, melodia e canto, na qual algumas partes são recitadas e outras cantadas.

[...] é a imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Enfatize-se que, na esteira dos estudos de Maria Helena de Moura Neves (2006, p. 18), “[...] muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações”. Com efeito, para a tragédia grega, não há conhecimento de nenhum texto que aborde, especificamente, a arte do ator. O máximo a que se pode chegar é a uma derivação dos fundamentos expostos em *A poética*, de Aristóteles, para quem o trabalho do ator teria uma função utilitária: provocar o fenômeno da catarse.

Qualquer ponderação sobre o assunto leva aos postulados de Aristóteles, especialmente no que tange à constatação de que o filósofo grego se preocupou em descrever uma forma dramática, a tragédia, a partir da qual é possível resgatar o sentido do trágico para os gregos (PASCOLATI, 2010, p. 2). Sem se preocupar em “[...] discutir e conceituar propriamente o trágico”, Aristóteles “apenas analisa procedimentos e situações que qualifica de trágicos”. (MALHADAS, 2003, p. 37 *apud* PASCOLATI, 2010, p. 2).

Retomando o raciocínio de Aristóteles, o filósofo ressalta, ainda, os meios pelos quais as partes da fábula geram a fascinação das tragédias. São eles as peripécias e os reconhecimentos. As peripécias são as mudanças drásticas que ocorrem nas ações, como em *Édipo*¹¹, quando, na tentativa de fugir do seu destino, acabou indo de encontro a ele. Já o reconhecimento diz respeito ao conhecimento de algo que era antes desconhecido; em outras palavras, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento. Clássico exemplo de reconhecimento é a cena de *Odisseia*, de Homero, em que no Canto XIX desse épico, Euricleia, ao lavar os pés de Odisseu quando esse retorna à Ítaca passando-se por um forasteiro (com receio de como seria recebido), percebe a sua

¹¹ Trata-se de uma das tragédias gregas mais emblemáticas da história do teatro na Grécia, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. Na lenda grega, Édipo, rei de Tebas, ao consultar o oráculo de Delfos, descobre que havia sido amaldiçoado pelos deuses, pois estava-lhe destinado matar seu pai e casar-se com sua mãe.

cicatriz e reconhece-o. Para elucidar a questão do trágico, Rosenfeld faz considerações sobre a tragédia grega:

Para definir a tragédia grega, basta, em essência, “a situação trágica” (Albin Lesky), trazendo atroz angústia mas admitindo uma solução satisfatória. Muito mais frequente, porém, é o conflito trágico em si concluso – um conflito sem saída. Esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, o herói sucumbe, não raro porque, por certo excesso ou sabedoria “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da *polis* e do universo: lei natural e lei moral (também a justiça é a medida certa) se identificam na concepção mítica. (ROSENFELD, 1993, p. 52).

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o trágico é moldado pelo não pertencimento dos protagonistas e pela beleza sublime da expressividade de suas ações. Por essa obra se dão muitas passagens em que há cenas de reconhecimento. Afinal, como já enfatizamos acima, é o retorno de Marianinho à ilha de Luar-do-Chão que acarretará ao personagem – e conseqüentemente ao leitor – o conhecimento de uma série de desavenças e segredos familiares, muitos deles revelados pelas enigmáticas cartas supostamente escritas pelo avô Dito Mariano.

Dentre essas cartas, destaca-se a contida no capítulo 20, intitulado “A revelação”. Nessa, uma das últimas cartas escritas pelo avô, pouco antes de ser finalmente enterrado, em que é revelado seu caso com Admirança e a sua paternidade em relação ao narrador.

O relato inicia-se com Dito Mariano declarando seu amor à cunhada: “[...] Admirança foi a mulher em minha vida. Não foi Dulcineusa e nem Miserinha, nem nenhuma. Foi ela, minha Admirança (COUTO, 2010, p. 232)”. E, em seguida, descreve seu caso com a moça, que ainda era uma menina quando ele se casou com Dulcineusa, e que, com o tempo, foi adquirindo formas, “recheando o coração e apaladando os sonhos” do avô de Marianinho.

Dito Mariano descreve ao neto suas lembranças com a moça, os ciúmes que despertara em sua amante Miserinha e como ela engravidou:

Admirança, entretanto, foi mandada para Lualua, onde havia uma missão católica. Nós nos encontrávamos lá, não havia mês que não os fizéssemos. Foi assim que ela engravidou. E não podia. Pensei, rápido, num modo de

sanar o pecado. Pedi a Mariavilhosa, sua mãe, que fizesse de conta que estava grávida. Se ela fingisse bem, os xicumbos lhe dariam, mais tarde, um filho verdadeiro. (COUTO, 2010, p. 235).

Mariavilhosa finge tão bem que sua barriga começa a aumentar de tamanho. Quando Admirança finalmente dá a luz, a criança é trazida “na encobertura da noite”, e Mariavilhosa finge um parto na Nyumba-Kaya. No entanto, o feito de Admirança torna-se um tormento.

Mas com o tempo o menino cresceu, foi ganhando feições. Admirança definhava só ao pensar que esse moço ia revelando a identidade do pai verdadeiro. Ela me suplicou que deixasse seu filho sair da ilha. Ele que crescesse fora, longe das vistas. E longe de sua culpa. E o menino foi mandado para a cidade. Lá se fez homem, um homem acertado no sentimento. **Esse homem é você, Mariano. Admirança é sua mãe.** (COUTO, 2010, p. 235, grifo nosso).

Destaque-se que, tanto nas narrativas de Mia Couto quanto no teatro moderno, verificamos um resgate dos aspectos que permeiam a tragédia clássica. Dentro desse contexto de comparativismo, é pertinente destacar que:

O teatro moderno, ao resgatar a tragédia, acaba revisitando o sentido do trágico no mundo grego; quando isso é feito por meio do resgate de um mito, estabelece-se um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores. O fragmentado mundo moderno não permite mais ao homem o anseio por um *cosmos* equilibrado, justo e ordenado. Distante do século V a.C. grego, o teatro moderno explora novas possibilidades de emersão do trágico. (PASCOLATI, 2010, p. 3).

Ante a importância da finalidade para o desenvolvimento da tragédia, Aristóteles (2005) pontua algumas características para o bom arranjo da fábula. Destaca-se que tais características são utilizadas tanto nos textos trágicos quanto nos épicos, conforme veremos a seguir.

O primeiro aspecto que o filósofo destaca é que, sendo a tragédia a imitação de uma ação acabada e inteira, ela deve ter início, meio e fim; e sua duração deve permitir que os fatos se sucedam, dentro da verossimilhança ou da necessidade, desde que haja passagem da ventura ao infortúnio, ou do infortúnio à ventura.

Ante esse aspecto, podemos destacar o conto “A gorda indiana”, de *Contos do nascer da terra*. Nele, Mia Couto (2014) narra o percurso do infortúnio à ventura de Modari e da ventura ao infortúnio de seu amado. A moça que desejava “ser como a flor que morre antes de velhecer”, findou a adolescência atirada em um leito, imobilizada, devido a imensidão de seu corpo que “chegava de criar musgos nas entrecarnes”. Sua única distração era o *controle remoto* que a fazia apoderar-se do mundo: “bastava um toque para mudar de sonho” (COUTO, 2014, p. 33).

Certo dia, um *viajeiro* que ali chegou apaixonou-se pela moça: “Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra” (COUTO, 2014, p. 34). Contudo, apesar da paixão, o homem tem, no início do conto, dificuldades de chegar às *vias do facto*. Ato que só se consuma durante um dos *lavamentos* de Modari.

O visitante lhe empurrou as pernas como se destroncasse imbondeiros. Fizeram amor, nem se sabe como ele conseguiu descer tão fundo nas grutas pomposas dela. Modari, a seguir, se sentiu leve. Controle remoto na mão, ela então tomou consciência que, em nenhum momento do namoro, havia largado a caixinha de comando da televisão. (COUTO, 2014, p. 34).

Conforme os namoros se sucedem, a moça começa a emagrecer a olhos vistos. Em poucos dias, levanta-se da cama. Em um mês, Modari já dançava. No entanto, o coração do migrante começa a sofrer de acesso de excessos. A família da moça, que no início se contentou, com o tempo começou a se preocupar, pois Modari se *escaveirava, magricelenta*.

A família desconfiava que a causa do exagerado emagrecimento fosse amor em demasia, hipótese que a moça recusou, pois “o amor é como o mar: sendo infinito espera ainda em outra água se completar” (COUTO, 2014, p. 36). Já o marido pede para Modari que deixe o *controle remoto* na cabeceira durante o ato.

Porém, no dia seguinte, a moça surge ainda mais magra. “Nunca se viu mulher em estado de tal penúria de carne”. Esse fato faz com que o amante tenha medo “Não, Modari, não lhe devo tocar, seu corpo já não dá acesso ao amor”. Mas, para a moça, era “por causa do amor que ela estava vivendo, ao mesmo tempo,

infinitas vidas. Para morrer, agora, seriam precisas infinitas mortes” (COUTO, 2014, p. 36).

Lemos, já nas últimas linhas do conto, o caminhar para a irônica ventura da protagonista, que adoecia em uma cama, diante da tela da televisão, por conta de sua obesidade. E, ao mesmo tempo, o infortúnio de seu amante que, devido às intensas práticas do ato sexual, vê sua amada definhar cada dia mais.

Importa destacar que, quando um escritor produz um texto, seja ele narrativo ou pertencente a qualquer outro gênero literário, a sua produção nunca é realizada completamente sozinha. “Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Nesse segmento, a matéria ficcional de Couto (2014) nos remete à narrativa de Edgar Allan Poe, em *O retrato oval*, em que o escritor estadunidense narra o encontro do narrador de seu conto com o retrato de uma mulher de rara beleza. Ele havia deparado com a pintura, quando, ferido, foi obrigado a passar a noite em um castelo que havia arrombado juntamente com seu criado. Entre troféus, tapeçarias e obras de arte, chama a atenção do narrador não somente o primor do retrato, mas também a sua história, contada em um livro que explicava as obras que ali se encontravam.

Segundo o livro, o retrato era da esposa do próprio pintor. Moça de rara beleza, amável e cheia de alegria que se apaixonou pelo artista e o desposou. Um homem estudioso e austero, mas que já era casado com sua própria arte. A jovem esposa, que tinha ciúmes apenas da Arte, resiste durante um tempo à proposta de posar para seu amado. Contudo, obediente que era, acaba por ceder e sentar-se “submissa durante semanas no escuro e alto quarto do torreão, onde a luz vinha apenas de cima projetar-se, escassa, sobre a alva tela” (POE, 2009, p. 173).

O homem regozijava-se com sua obra e, perdido em devaneios, trabalhava ardentemente e não percebia que “a luz que caía tão lívida naquele torreão solitário ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele” (POE, 2009, p. 173). A moça continuava sempre a sorrir, sem se queixar. Ao final do trabalho, o artista não admitiu mais ninguém no seu estúdio. No ardor de seu trabalho, não desviava os olhos da tela e “não percebia que as tintas que

espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava ao seu lado” (POE, 2009, p. 174).

Quando, após várias semanas, o pintor finalmente deu a última pincelada no quadro, contemplou extasiado a sua obra e admirado exclamou “Isto é na verdade a própria Vida!” (POE, 2009, p. 174). Voltou-se para sua amada e ela estava morta.

Em ambos os contos parece haver uma espécie de transcendência dos personagens principais. Na obra de Poe (2009), a jovem vai definhando ao mesmo tempo em que a pintura vai ganhando vida. Como se a própria existência da jovem se transferisse para o quadro que retrata a sua beleza. Já no texto de Mia Couto (2014), Modari vai perdendo peso conforme desfruta das práticas sexuais com seu amado até desaparecer ou, talvez, como era seu desejo, tornar-se “a flor que morre antes de envelhecer” (COUTO, 2014, p. 33).

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. (COUTO, 2014, p. 33).

Destaque-se que, tanto o escritor americano Edgar Allan Poe quanto o moçambicano Mia Couto trazem para o universo de suas ficções a influência do mito grego de Narciso¹², o qual foi revisitado pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, em *Fausto*, obra sobre a qual discutiremos mais tarde, e também pelo romancista e dramaturgo irlandês Oscar Wilde, em *The Picture of Dorian Gray*¹³ (O

¹² De acordo com *O livro de ouro da mitologia*, de Thomas Bulfinch (2002, p. 124-125), Narciso era belo jovem que despertou e desprezou o amor da jovem ninfa Eco, levando-a a definir até a morte. Diferentemente não acontecia com outras moças, que sempre eram desprezadas pelo jovem. Até que a deusa da vingança, apiedando-se de uma dessas moças, faz com que Narciso, voltando de uma de suas caçadas, depare-se com a sua própria imagem refletida num lago de águas extremamente cristalinas e, pensando tratar-se de algum espírito das águas que ali vivesse: “Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados como os de Baco ou de Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto” e assim “apaixonou-se por si mesmo”. O jovem tenta inutilmente beijar e abraçar a imagem, porém, ao não ser capaz, sente-se desprezado. Entretanto, continua a admirar a imagem “e, assim, pouco a pouco, foi perdendo as cores, o vigor e a beleza” até, finalmente, depauperado, falecer.

¹³ O romance, em linhas gerais, conta a história de Dorian Gray, um jovem de rara beleza que acaba de ascender à sociedade inglesa e que tem um retrato feito pelo seu amigo e pintor Basil Hallward. O retrato de Dorian na pintura, estranhamente, começa a envelhecer, enquanto o jovem continua a conservar sua juventude. E, do mesmo modo enigmático, conforme o protagonista vai-se corrompendo e tornando-se um homem vaidoso e arrogante, a imagem do quadro vai se tornando horrenda e começa a pingar sangue.

retrato de Dorian Gray). Em todas as obras, os personagens protagonizados morreram na vida “real” para imortalizarem-se na ficção e na obra de arte.

Acerca das relações que se estabelecem entre obras literárias, é relevante estabelecer que um autor é, antes de mais nada, um leitor. Diante desse cenário, cumpre refletir que o sentido histórico que permeia determinadas produções literárias é imprescindível para materializar o efeito de sentido que um autor procura fornecer para suas produções. Ainda sobre isso, Eliot (1989) pondera que:

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 39).

Outro aspecto que Aristóteles ressalta é o fato de que a fábula não possui um só herói. Assim, veremos em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* vários heróis com seus infortúnios e venturas. Tio Abstêncio, Fulano Malta, o avô Dito Mariano, entre outros. Também no conto “A gorda indiana”, tanto o estrangeiro quanto Modari são heróis que sofrem suas venturas e infortúnios.

O filósofo destaca, ademais, a questão da verossimilhança e da catarse. A primeira visa à narração não do que aconteceu, mas de fatos que podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Já a segunda diz respeito ao objeto da imitação, o qual não consiste apenas em uma ação completa, mas em casos que inspirem temor e piedade. Nas palavras de Aristóteles, “[...] estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspectos de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte” (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, ressalta que o que define tanto o trágico quanto a tragédia é o efeito que eles causam no expectador. Tal efeito, para

Dorian, assustado, ainda tenta se regenerar, porém se dá conta de que, mesmo a tentativa de se tornar um homem melhor, não passava de mera vaidade. Desesperado, tenta destruir seu retrato. Ao trespassar o quadro com uma faca, os criados ouvem um grito, adentram o quarto do protagonista e encontram o corpo morto de Dorian Gray no chão e seu magnífico retrato na parede.

Pavis (1999), deve deixar no público uma sensação de elevação da alma, um enriquecimento moral e psicológico, em que a ação do herói oferece ao público o sentimento de transfiguração (terror e piedade).

Tal sensação nos ocorre na leitura do conto de Mia Couto “O dia em que explodiu Mabata-Bata”. O terceiro conto de *Vozes anoitecidas* (2013) inicia-se com a explosão do grande boi malhado, chamado Mabata-Bata:

De repente, o boi explodiu. Rebentou sem um múúú. No capim em volta choveram pedaços e fatias, grão e folhas de boi. A carne eram já borboletas vermelhas. Os ossos eram moedas espalhadas. Os chifres ficaram num qualquer ramo, balouçando a imitar a vida, no invisível do vento. (COUTO, 2013, p. 41).

O animal pertencia ao tio Raul e era cuidado por seu sobrinho Azarias, que trabalhava para ele desde que ficara órfão. O jovem e dedicado pastor, protagonista da narrativa, espanta-se com o ocorrido e começa a questionar as possíveis causas da morte do animal: um raio ou mesmo uma réstia da urina do pássaro ndlati¹⁴, cujas covas contendo os ácidos depósitos incendeiam quando pisadas.

Contudo, independentemente da causa da morte do animal, Azarias sente-se culpado e, sobretudo, sabe que será responsabilizado pela fatalidade ocorrida ao boi: “— Não apareças sem um boi, Azarias. Só digo: é melhor nem apareceres” (COUTO, 2013, p. 42, grifo do autor), soavam-lhe nos ouvidos a ameaça do tio. E, angustiado, o pequeno e ingênuo pastor não vê outra saída senão fugir.

Porém, ao notar a demora do menino ao retornar com os bois, a avó Carolina e o tio Raul pressentem que algo aconteceu. A seguir, três soldados batem à porta de Raul comunicando que Mabata-Bata havia pisado em uma mina e explodido naquela tarde. A mina, segundo os soldados, era uma das que haviam sido implantadas naquela região por bandidos. E, a fim de apurar os detalhes do ocorrido, eles precisavam conversar com o pastor da manada.

Raul, enraivecido com o ocorrido e preocupado com o resto da manada, sai à procura do menino, mesmo tendo sido advertido pelos soldados dos perigos das minas. A avó, tentando evitar o pior, sai atrás. E, ao perceberem a presença de Azarias, a avó o

¹⁴ Na cultura banto, a ave está associada à ocorrência do relâmpago e à possibilidade da morte (RIBEIRO, 2004, p. 1).

chama e tenta convencê-lo a voltar para casa, dado que ele não era culpado pela morte do boi. E, no meio da discussão, a avó Carolina pede que o menino escolha algo que queira muito, a fim de lhe proporcionar uma recompensa por recolher o restante dos bois. Raul, para convencer o jovem pastor a ficar, finge concordar. E, ao ouvir da boca do tio as palavras autorizando que ele fosse à escola:

O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite.
O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago. Quis gritar:
- *Vens pousar quem, ndlati?*
Mas nada não falou. Não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores. Em volta tudo fechava, mesmo o rio suicidava a água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos.
- *Vens pousar a avó, coitada, tão boa? Ou preferes no tio, afinal de contas, arrependido e prometente como o pai verdadeiro que morrer-me?*
E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem de sua chama (COUTO, 2013, p. 46-47, grifo do autor).

Destacamos aqui que “O dia que explodiu Mabata-bata” foi escrito durante o período da guerra civil moçambicana, conflitos esses que, como vimos, deixaram milhares de mortos e amputados pelas minas terrestres enterradas nos campos do país, tornando mais próxima da realidade a história narrada no conto; em outras palavras, verossímil.

A explosão do boi e a miséria do menino Azarias são descritas por Mia Couto de modo a amenizar as atrocidades da guerra. O uso do misticismo banto na figura do pássaro ndlati, ave-relâmpago que vem anunciar a morte aos personagens, causa no leitor, ao mesmo tempo, a sensação do terror da guerra, da dor do menino e de maravilhamento pela forma mágica como é narrada. Fazendo-nos não somente refletir sobre os horrores da guerra, mas também sobre o sentido da vida.

Outro aspecto importante a que Aristóteles (2005) chama a atenção na estrutura das tragédias é que essas, para uma melhor evolução, devem ser compostas por uma única fábula, diferenciando-as da estrutura dos textos épicos, os quais são constituídos por uma multiplicidade de fábulas. Cita a *Ilíada*¹⁵ como exemplo de composição de fabulação, cuja extensão permite que as partes recebam todo o desenvolvimento

¹⁵ Obra grega atribuída a Homero que conta a história da Guerra de Troia.

adequado. Faz-se aqui importante mencionar que a estrutura do romance é também composta de várias fábulas, e que a obra de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, objeto de nossa análise, é composto de várias fábulas, em outras palavras, várias microações que formam uma macroação, conforme exploramos no capítulo anterior.

Embora epopeia e tragédia se diferenciem em relação ao número de fábulas, elas se aproximam em vários outros aspectos. Conforme ressalta o filósofo, excluindo o espetáculo e a melopeia, seus componentes são os mesmos, e ambas requerem peripécias, reconhecimentos e desgraças, além de linguagem e pensamentos excelentes, cujo principal alvo “é obter a emoção trágica e os sentimentos de humanidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 39). Aspecto esse que é amplamente explorado na obra de Couto.

3.3 O nascimento da tragédia: considerações nietzschianas

Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (2013) propõe uma discussão estética a respeito do que seria a tragédia grega e principalmente como ela surgiu. Para tanto, ele recorre a dois elementos: o apolíneo e o dionisíaco, que, mesmo opostos um ao outro e em eterna contradição, são necessários para a criação e a evolução da tragédia.

Em síntese, o primeiro elemento visa à perfeição e à beleza, criando uma espécie de cortina estética que encobre a realidade, ou seja, a arte é como se fosse uma ilusão do mundo real. Já o elemento dionisíaco alia-se à existência em torno da verdade, cuja embriaguez¹⁶ proporciona o elo do ser humano com a verdade nua e crua.

O filósofo ressalta que esses elementos ao mesmo tempo em que se opõem também se complementam, e nos apresenta, a seguir, momentos de dominação apolínea e dionisíaca na história da cultura grega. É por meio dessas análises que o autor faz sua grande crítica à modernidade alemã e à concepção até então predominante sobre a arte grega, criando, dessa forma, uma nova visão a respeito dos rumos que a música e a arte

¹⁶ O termo dionisíaco em referência a Dionísio, Deus do vinho.

em geral deveriam tomar. Destaca-se no texto de Nietzsche (2013) uma ênfase sobre a ópera, a arte que reúne tantas outras artes e que representa para o filósofo o renascimento da tragédia.

É a partir dessas considerações sobre o coro e a importância deste para a música e a arte em geral, que Nietzsche (2013) refaz uma espécie de caminho histórico das tragédias gregas até chegar à ópera e às obras de Bach, Beethoven e Wagner, destacando acontecimentos políticos, sociais e culturais que influenciaram os rumos dessas formas de arte. Procuramos resumir esse percurso dada a sua relevância para a compreensão da evolução da tragédia e, por conseguinte, dos aspectos do trágico na literatura, seja ela épica, dramática ou lírica, aspirando preencher, ademais, lacunas que se sobressam nas concepções teóricas sobre o elemento trágico.

No sétimo capítulo, ao iniciar suas considerações sobre o problema da origem da tragédia, Nietzsche (2013) já marca que esse não foi ainda seriamente exposto nem tampouco resolvido. Contudo, a tradição grega afirma que a tragédia surgiu do coro trágico que, em sua origem, era coro e nada mais que coro. E aprofunda-se na análise do coro, “o verdadeiro drama original”, que, segundo a estética corrente, “seria o espectador ideal ou teria por finalidade representar o povo diante da classe principesca, à qual a cena estava reservada” (NIETZSCHE, 2013, p. 87).

O próprio Nietzsche (2013) contradiz, entretanto, tal assertiva baseando-se em Aristóteles, pois, para o filósofo grego, a origem da tragédia é puramente religiosa, não estando ligada a qualquer ideia política ou social. Além disso, a representação constitucional era desconhecida “na prática” pelas constituições dos Estados antigos, e nem mesmo foi “sonhada” na tragédia desses povos.

A seguir, retoma o pensamento do escritor alemão August Wilhelm von Schlegel, de quem considera a explicação política sobre o coro muito mais célebre. Para Schlegel, o coro seria, até certo ponto, a substância e o extrato dos espectadores, ou o “espectador ideal”. Contudo, ao comparar o coro com o público de teatro da sua contemporaneidade, Nietzsche nota que:

De fato, tínhamos sempre pensado que o espectador, fosse quem fosse, devia ter plena consciência que é uma obra de arte que está diante dele e não uma realidade empírica, enquanto o coro trágico dos gregos é obrigado a

reconhecer, nas personagens em cena, seres que existem materialmente. (NIETZSCHE, 2013, p. 88).

Assim, ante a concepção de Schlegel, questiona a tradição grega que afirmava que antes da tragédia havia apenas o coro; afinal, o coro sem espectador poderia existir sozinho? À sua própria pergunta ele responde que “o espectador sem espetáculo é um contrassenso” (NIETZSCHE, 2013, p. 89). E segue tentando explicar o nascimento da tragédia pelo viés de Friedrich von Schiller, poeta, filósofo, médico e historiador alemão.

Schiller expressa para Nietzsche uma opinião mais preciosa ao tratar o coro como uma muralha viva que se cerca da tragédia, com o intuito de se separar do mundo real e salvaguardar seu domínio ideal e sua liberdade poética, criticando assim a ideia da ilusão comumente exigida na poesia dramática.

O poeta alemão afirma, ainda, que o coro de sátiros gregos (o coro da tragédia primitiva) foi construído a partir de “um estrado de um *estado natural* imaginário e o povoou de *seres naturais* imaginários” (NIETZSCHE, 2013, p. 91, grifo do autor). A tragédia, criada sobre esses fundamentos, foi dispensada de uma servil imitação da realidade e dotada, assim, de certa credibilidade. Como se o coro fosse um mundo paralelo e interligado à ficção trágica, na iminência de acentuar o efeito catártico da obra.

Em outras palavras, Nietzsche (2013) destaca que tanto o sátiro quanto o corista dionisíaco vivem numa realidade religiosa reconhecida sob a sanção do mito e do culto, com a qual se inicia a tragédia. Contudo, esse é, para o filósofo, um fenômeno tão estranho quanto o da tragédia se originar do coro e, portanto, compara-a à música. “Talvez consigamos encontrar um ponto de partida para nossas pesquisas futuras admitindo que o sátiro, esse ser natural imaginário, seja para o homem civilizado o que a música dionisíaca é para a civilização” (NIETZSCHE, 2013, p. 91).

E, recorrendo ao músico erudito alemão Richard Wagner, o filósofo enfatiza o poder da música, assim como o da tragédia e o da arte de modo geral, em proporcionar o êxtase mediante o processo de identificação com a obra. Tal procedimento se dá ante o reconhecimento da crueldade da natureza conduzido pela obra de arte – que não passa de uma ilusão – e a constatação do homem, que, ao sair do estado de êxtase produzido por ela, nada pode fazer para mudar a essência das coisas. O homem, então, tem sua

vontade aniquilada e, sob a influência da verdade contemplada, se dá conta do horrível e absurdo de sua existência. “E, nesse perigo iminente da vontade, a arte se aproxima então como um deus que salva e cura: só ele tem o poder de transmutar esse desgosto daquilo que há de horrível e absurdo na existência em representações com a ajuda das quais a vida é tornada possível” (NIETZSCHE, 2013, p. 94).

Pergunta-se, agora, quando e como ocorre a mudança da tragédia? Tendo em vista o coro como a origem da tragédia, como e quando ele se modifica ou desaparece? Contudo, para chegar a Eurípedes – escritor grego a quem Nietzsche (2013) atribui ser o divisor de águas nos rumos da tragédia grega –, ele discorre, ainda, sobre alguns aspectos das tragédias antigas.

O filósofo afirma que as tragédias em sua forma mais antiga tinham como objetivo único os sofrimentos de Dionísio e que, durante muito tempo, o único herói presente no palco foi esse deus dada a sua história¹⁷ de sofrimento. Afinal, todos os heróis trágicos, a exemplo de Prometeu e Édipo, nada mais eram do que máscaras de Dionísio.

Platão *apud* Nietzsche (2013) esclarece que o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de figuras sob a máscara de um herói combatente que se encontra enleado na rede da vontade individual. Dessa forma, o deus manifesta-se, por meio dos seus atos e de suas palavras, como um indivíduo exposto ao erro, preso ao desejo e ao sofrimento.

Tal princípio da individualização – “a causa primeira do mal” – é característica comum das tragédias modernas. Ressalte-se, por exemplo, a obra do dramaturgo brasileiro Dias Gomes, *O pagador de promessas*¹⁸, na qual o herói não consegue realizar a sua vontade individual, a qual o leva a um fim trágico. Ao contrário das tragédias antigas, cujos protagonistas eram reis, deuses e semideuses, a obra de Dias Gomes é protagonizada por um homem simples, fato que, como sabemos, não era tolerado entre os gregos nas cenas trágicas. Aos homens comuns era reservada a comédia.

¹⁷ Narra os mitos que Dionísio, em sua infância, foi massacrado e esquartejado pelos titãs.

¹⁸ Trata-se da história de Zé do Burro que, a fim de salvar seu burro, faz uma promessa a Santa Bárbara num terreiro de Candomblé, na qual a entidade é representada por Iansã. Para pagar a dívida com a santa, o personagem carrega uma pesada cruz durante várias léguas até a igreja atribuída à santa. Contudo, é impedido pela igreja de pagar sua promessa, levando-nos a refletir sobre uma série de questões como o sincretismo religioso, a corrupção da igreja, da mídia e do governo, entre outros. O gesto de Zé do Burro causa, em poucas horas, verdadeira comoção social e acaba por levá-lo, acidentalmente, à própria morte.

É importante refletir, também, que a religiosidade e o misticismo presentes em *O pagador de promessas* são pano de fundo para uma reflexão acerca das forças sociais. O que está em jogo é a constituição do homem diante das forças opressoras que permeiam a sociedade civil organizada. Dias Gomes, destaque-se aqui, não advoga para nenhuma vertente religiosa. Outro ponto significativo na construção do drama é a configuração do herói trágico que recai sobre o protagonista Zé-do-Burro, que representa a metáfora do ser que está deslocado e que se encontra em “despertencimento” na grande cidade. A promessa é uma metáfora para tratar de questões mais profundas, como o sincretismo religioso no Brasil. O drama de Zé do Burro é o retrato da intolerância por uma via de mão dupla, a violência de um país de desigualdades abissais.

Em Mia Couto, também percebemos esse sincretismo religioso, a exemplo da obra *O outro pé da sereia*. O romance se passa em dois planos ficcionais, um no período colonial, quando em 1560 o jesuíta português D. Gonçalo da Silveira parte da cidade de Goa, na Índia, a fim de chegar ao Monomotapa, um reino mítico na África, com o objetivo de converter seu imperador à fé cristã. O missionário leva em sua expedição uma imagem de Nossa Senhora em que falta um dos pés. No outro plano, quinhentos anos mais tarde, na Moçambique de hoje, o burriqueiro Zero Madzero e sua mulher Mwadia Malunga encontram, às margens do rio Mussenguezi, a imagem da santa que acreditam tratar-se de Nzuru ou Kianda, rainha das águas doces, a qual deve ser levada por Mwadia à cidadezinha de Vila Longe.

A obra do escritor moçambicano, além de costurar dois importantes momentos históricos do país, entrelaça variados elementos religiosos, culturais e linguísticos, os quais ressaltam a presença do sincretismo em Moçambique característico dos países que sofreram o processo de colonização.

Voltando ao gênero grego, é nesse momento que podemos estabelecer um marco, uma diferença significativa nos moldes desse gênero artístico, a qual é estabelecida por Eurípedes. Nessa nova forma de arte, que ficou conhecida como a “Nova comédia ática”, Eurípedes tira o homem comum da plateia e o leva ao palco. “[...] o espelho que antigamente refletia traços nobres e altivos, mostrava agora essa exatidão servil que reproduz minuciosamente também as deformações da natureza” (NIETZSCHE, 2013, p. 122).

Eurípedes, ao afastar a arte trágica de sua pomposa corpulência, faz com que o espectador passe a ver e ouvir seu próprio sócia no palco. Assim, torna a linguagem mais acessível e o público capaz de observar, agir e raciocinar segundo as regras de arte e as leis mais sutis da sofística. Representando a vida comum e cotidiana, torna-a acessível a todos.

Novamente podemos elencar obras contemporâneas que partilham desses preceitos: as tragédias urbanas *Querô: uma reportagem maldita* ou *Navalha na carne*, do dramaturgo Plínio Marcos; *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e o conto “A gorda indiana”, de Mia Couto, que analisamos anteriormente. Textos, dramáticos ou não, que retratam personagens simples, do povo, e muitas vezes marginalizados, como o menino de rua, a prostituta, o retirante e os fugitivos de guerra. Personagens cujos sofrimentos são marcados não apenas por suas vontades individuais, mas, sobretudo, pelo constructo social ao qual pertencem: a pobreza, a exclusão, o preconceito, a guerra, entre outros.

Assim como fazem Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto e Dias Gomes, entre outros dramaturgos contemporâneos, Eurípedes transporta na alma de seus heróis cênicos um mundo de sentimentos, de paixões e de pensamentos que, numa espécie de coro invisível, enchia o banco dos espectadores.

Já o coro dionisíaco, elemento original da tragédia, é abolido pelo escritor grego. Talvez seja por isso que Nietzsche trate o surgimento da nova comédia ática num tom de desapontamento pelo que ele chama de “a morte da tragédia”, a qual produz uma impressão de vazio monstruoso, dada a importância do coro – e consequentemente da música – para a ópera.

Como um pensador socrático, Eurípedes concebe o seu drama como algo, ao mesmo tempo, frio e ardente, igualmente capaz de congelar e queimar. E, a fim de provocar a catarse no espectador (ressalte-se aqui, sem o auxílio do coro), recorre a pensamentos frios e paradoxais e a sentimentos apaixonados no lugar de contemplações apolíneas e êxtases dionisíacos. Sentimentos representados de maneira mais realista e que se afastam cada vez mais das criações ideais das artes.

Embasado no socratismo estético, segundo o que os princípios da arte são a razão e o conhecimento, Eurípedes mede todos os elementos da tragédia (língua,

caracteres, composição dramática, música do coro) e os corrige de acordo com esse espírito crítico e cegamente racional. Para o dramaturgo grego:

[...] o efeito produzido pela tragédia nunca residiu na tensão épica, no atrativo da incerteza a respeito das peripécias eventuais, mas sim naquelas grandes cenas, cheias de um lirismo retórico, onde a paixão e a dialética do herói principal se transformavam num largo e poderoso caudal. Tudo deveria preparar não para a ação, mas para o patético e o que não preparava para o patético deveria ser descartado. (NIETZSCHE, 2013, p. 136).

O espectador de Eurípedes é agora obrigado a calcular a importância ou a qualidade deste ou daquele personagem, as causas dos conflitos, dos sentimentos ou das vontades, em vez de ficar absorvido totalmente pelas ações e pelas desgraças dos heróis principais. Dessa forma, entre os procedimentos que o escritor grego introduz em suas peças, está o prólogo, que consistia em uma divindade que, diante do público, eliminasse todas as dúvidas sobre a realidade do mito e que, ao final do seu drama, informasse o futuro dos seus heróis.

Cabe aqui ressaltar que, sobre o mito trágico, Nietzsche associa-o à música que tem o poder de dar luz ao mito, que, por sua vez, exprime em parábolas o conhecimento dionisíaco. Para o filósofo alemão, “a arte dionisíaca exerce assim duas espécies de efeito sobre os recursos artísticos apolíneos: a música instiga a visão alegórica da universidade dionisíaca e a música confere então à imagem alegórica sua mais elevada significação” (NIETZSCHE, 2013, p. 158). Em outras palavras, a música do coro dionisíaco incita a imaginação do espectador a fim de que este crie imagens, corporifique em sua mente o mundo de sentimentos e desejos do herói trágico, sendo, assim, uma espécie de linguagem e de arte capaz de produzir efeitos catárticos no espectador.

Retornando à obra de Eurípedes, Nietzsche (2013) destaca a importância de Sócrates para os textos desse autor e para a Grécia em geral, cujos preceitos influenciaram um novo ideal para a juventude grega. O famoso filósofo é responsável pelo que se chamou de “um estranho fenômeno” denominado de “o demônio de Sócrates” devido à sua visão questionadora da arte da sua época, a qual se baseava apenas em um “ideal de beleza” que seguia os instintos de uns e outros homens e não uma lógica racional de observação e crítica.

Sócrates via na tragédia dionisiaca algo bastante irracional, causas que pareciam ficar sem efeitos e efeitos cujas causas não se podiam saber quais eram, tornando-se um conjunto de cenas e/ou ações confusas e disparatadas. Para o filósofo grego, tal arte nunca parecia “dizer a verdade” e, por isso, ele a incluía, juntamente com Platão, nas artes lisonjeiras, que apresentavam somente o agradável e não o útil.

A sua influência acaba por ditar à própria poesia novas condições até então desconhecidas. Observa-se uma mistura de estilos e de gêneros. O diálogo platônico, por exemplo, oscila entre a narração, o lirismo, o drama, a prosa e a poesia, violando, ademais, a regra antiga e rigorosa da forma da linguagem.

É nesse momento que o pensamento filosófico se opõe à arte e a obriga a se enlaçar estritamente no tronco da dialética. Assim, a tendência apolínea se transformou em esquematização lógica, e a natureza dialética penetrou na tragédia invadindo suas áreas dionisiacas e a conduzindo-a fatalmente à própria perdição.

Diante dessa nova forma de arte teatral, a posição do coro, compreendida como causa primeira e princípio gerador da tragédia (e do trágico em geral), começa a se desagregar. Sófocles, por exemplo, não confia mais a esse elemento o papel emotivo principal e restringe sua ação a tal ponto que o coro, agora, parece subordinado aos atores, como se tivesse sido transportado da orquestra para o palco.

Aos poucos, com Sófocles, Eurípedes, Ágato e na comédia nova, a música começa a ser expulsa da tragédia e perde a sua essência primordial de “manifestação e figuração de estados dionisiacos, como uma simbolização visível da música, como o mundo do sonho de uma embriaguez dionisiaca” (NIETZSCHE, 2013, p. 150). No último ditirâmico ático, conforme cita o filósofo alemão, a música deixa de exprimir a essência íntima do mundo e passa a reproduzir de modo insuficiente e único os fenômenos, não sendo mais que uma mera imitação, revelando os sinais de uma cultura decadente.

Por outro lado, a expansão desse espírito não dionisiaco contribui para o refinamento psicológico dos caracteres nas tragédias de Sófocles. Eles deixam de representar um “tipo eterno”, passando a agir individualmente por traços acessórios e matizes artificiais, por meio da mais minuciosa precisão de todas as linhas, de modo que o espectador não tenha mais a impressão do mito, mas sim de uma verdade natural marcante e do poder de imitação do artista.

Podemos observar essa densidade psicológica marcada em Miserinha. O personagem de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* foi, desde que se tornara viúva¹⁹, amante de seu cunhado Dito Mariano, durante muitos anos. Ao descobrir que esse também mantinha um caso com a irmã mais nova de sua esposa Dulcineusa, ela, contaminada por intensa raiva e ciúmes, decide matar sua rival Admirança.

Certa vez me alertaram: crocodilo fora visto no encalço da canoa. O bicho, assim me disseram, seria de alguém. Imaginava mesmo de quem seria: Miserinha. A mulher detinha poderes. Por ciúme destinava a morte na sua rival Admirança, nos remansos do Madzimi. Esbaforido corri para junto de Miserinha. E lhe dei ordem que suspendesse o feitiço. Ela negou. A dizer a verdade, nem me ouviu. Estava possuída, guiando o monstro perante a escuridão. Não consegui me conter: lhe bati na nuca com um pau de pilão. Ela tombou, de pronto, como um peso rasgado. Quando despertou me olhou como se não me visse. O golpe lhe tinha roubado a visão. Miserinha passou a ver sombras. Nunca mais poderia conduzir seu crocodilo sobre as águas. (COUTO, 2003, p. 234).

Como podemos observar no excerto acima, a bruxa não só tem o seu plano frustrado, como também recebe um “castigo” por sua atitude passional. O fato nos leva a refletir sobre o imaginário social de caráter popular contido na obra de Mia Couto, que se constitui e se expressa por ideologias, símbolos, alegorias, rituais, mitos e utopias, características presentes também no conto “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, acima analisado. É desse modo que as sociedades definem suas identidades, seus objetivos, e organizam seu “aqui e agora”, seu passado e seu futuro.

Por um longo tempo pairou sobre nosso mundo moderno a cultura alexandrina, que tem como ideal o homem teórico, equipado com os mais poderosos meios de conhecimento, trabalhando a serviço da ciência e cujo protótipo e ancestral foi Sócrates. Contudo, é Goethe, com *Fausto*, que parece marcar um novo momento na concepção de arte deste mundo. Afinal, a obra, em estrutura dramática e composta por falas em forma de versos rimados e lançada somente em 1808 (após anos sendo redigida), é baseada em uma lenda medieval que revela a decadência do espírito humano ao se deixar seduzir pelo mal.

¹⁹ Ressalte-se que, entre as culturas nativas africanas, a mulher, ao perder o seu marido, torna-se propriedade/responsabilidade do irmão do falecido. É o que ocorre com Miserinha, que, na impossibilidade de se sustentar, acaba indo morar com seu cunhado.

O drama enreda a trajetória do professor Fausto, que demonstra, desde o início da história, insatisfação com o conhecimento que possui. Até que surge diante de seus olhos o demônio Mefistófeles (disfarçado de um cão que o acompanha durante um tempo) e lhe propõe um acordo, assinado com sangue do protagonista: proporcionar ao personagem principal a juventude e todo o conhecimento do mundo em troca de sua alma. A obra de Goethe faz-se, então, irônica e contraditória, pois a sabedoria é buscada justamente em algo insólito e ilusório e que não compactua com o pensamento científico.

Nietzsche (2013, p. 181) compara o personagem de Goethe, que “insatisfeito se lança a todos os domínios do conhecimento, que se entrega à magia e ao diabo pela paixão de saber”, ao homem moderno, que “começa a pressentir a queda desse gosto socrático pelo conhecimento e que no meio da imensidão solitária do oceano do saber anseia por uma praia”. Essa praia seria, então, a ilusão proporcionada pela arte?

O filósofo contextualiza, também, outra linha de pensamento recorrente à época: o otimismo latente, cujo espírito Nietzsche (2013) define como o germe destruidor de toda a sociedade, e que coube a Kant e Schopenhauer questionarem e derrubarem. Tal crença consistia, em linhas gerais, em ideias de verdades eternas que serviam, de acordo com Kant (*apud* NIETZSCHE, 2013), para criar uma aparência de realidade única das coisas em vez de revelar sua verdadeira essência, fazendo adormecer, na expressão de Schopenhauer (*apud* NIETZSCHE, 2013), mais profundamente o sonhador.

A obra de Goethe e as concepções de Kant e Schopenhauer evidenciam a necessidade que o homem tem da ilusão, do insólito, do sonho, em outras palavras, da Arte. Nietzsche (2013) afirma que essa constatação é o prefácio de uma cultura clássica que ele classifica como cultura trágica, cujo aspecto principal é a substituição da ciência como objetivo supremo pela sabedoria instintiva. Essa sabedoria que não mais crê nas teorias capciosas da ciência “abrange com o olhar imutável todo o quadro do universo e, nessa contemplação, procura sentir o eterno sofrimento com compaixão e amor tornar o sofrimento eterno” (NIETZSCHE, 2013, p. 184).

Declina, então, o pensamento socrático da ciência que é sobreposta pela sabedoria instintiva, a outras formas de arte, na qual o *Fausto*, de Goethe, configura uma metáfora de uma cultura decadente, da qual Mefistófeles é o símbolo do demônio

intelectual que ilude o homem, fazendo-o pensar que tudo compreende e tudo pode dominar. Nas palavras do filósofo alemão, o homem teórico “sente como uma civilização construída sobre o princípio da ciência deve desmoronar a partir do momento que se torna ilógica, isto é, que recua diante de suas consequências”, fazendo com que “nossa arte proclame essa angústia universal” (NIETZSCHE, 2013, p. 185).

Nietzsche (2013) tece também uma crítica a esse espírito socrático que influenciou, ademais, a ópera até Bach, Beethoven e Wagner. Para o filósofo, a ópera até então consistia no estilo representativo (*stilo rappresentativo*), que, embora fosse considerada à época por seus criadores como uma ressurreição da “música mais poderosamente expressiva” dos antigos gregos, não passava, para o estudioso, de uma expressão artística pobre e elaborada de maneira fria e mecânica. Pois, em linhas gerais, essa “forma de arte adequada” prezava mais a palavra que a harmonia que a acompanha. Harmonia essa que só irá ressurgir na música alemã, com os artistas acima citados.

Observa-se, então, o processo contrário, o despertar do espírito dionisíaco, quebrando o pensamento idílico e otimista que havia não só no estilo recitativo da ópera até então, mas também, como vimos, na literatura dramática, com *Fausto*, de Goethe, e na arte de modo geral, redesenhando um novo período artístico e cultural, sobre o qual daremos prosseguimento a partir dos estudos de Raymond Williams.

3.4. Raymond Williams e a *Tragédia moderna*

No prefácio de *Tragédia moderna*, a filósofa, ensaísta e pesquisadora Iná Camargo Costa (2002) tece considerações acerca da obra de Raymond Williams, de seu trabalho enquanto pesquisador e professor de dramaturgia, já antecipando a influência dos ideais marxistas e socialistas nos seus textos, e, por fim, discorre sobre a organização e as concepções trágicas que serão tratadas nessa obra em específico.

Costa (2002) destaca a importância dessa obra para a inserção de Brecht na literatura dramática inglesa e, ademais, para a restauração de um novo ideal do que é a tragédia hoje.

Para tanto, Williams divide seu livro em duas partes. Na primeira, intitulada “Ideias trágicas”, o professor de Cambridge retoma os conceitos sobre tragédia da tradição literária, passando pelas concepções clássicas gregas, medievais, da Renascença, neoclássicas e de alguns estudiosos como Lessing, Hegel, Nietzsche e Schopenhauer. Esses modos de ver a tragédia conduzirão o autor inglês a definir um ideal da tragédia contemporânea. Nas palavras de Costa (2002, p. 21): “Para ele [Raymond Williams] o teatro hoje está nas margens da produção cultural do capitalismo, e por isso mesmo não pode ignorar suas problemáticas relações com a cultura hegemônica (a indústria cultural) cada vez mais centralizada”.

Essa primeira parte de *Tragédia moderna* embasará, juntamente com as concepções de Aristóteles, Nietzsche e Szondi, este terceiro capítulo em que pretendemos articular um breve percurso histórico e as principais modificações do pensamento sobre a tragédia até o presente e também o quarto capítulo, em que aspiramos mostrar como o trágico se dá na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto.

Já na segunda parte de *Tragédia moderna*, Raymond Williams analisa as experiências trágicas em algumas obras modernas, trazendo debate e reflexão sobre essa literatura moderna, em que se destacam autores do gênero dramático, como Ibsen, Brecht, Strindberg, O’Neill, Pirandello, Tchecov, Ionesco e Beckett, e romancista como Tolstói e D.H. Lawrence. Costa (2002, p. 17) ressalta:

A mais óbvia, e por isso mesmo não enunciada, é que o estudo de outras narrativas (para o professor, drama é uma forma narrativa) não faria mal nenhum a quem se dedica ao teatro, assim como a experiência e a fortuna crítica do teatro moderno teriam alguma coisa a ensinar aos estudos autoexilados na academia.

Nesse sentido, a sugestão de Williams vai ao encontro desta pesquisa, que bebe nos elementos dos textos dramáticos para construir uma nova interpretação dos elementos da narrativa da obra de Mia Couto.

Retomando *Tragédia moderna*, Raymond Williams inicia suas considerações já afirmando que a tragédia está vinculada ao contexto social e histórico. Nessa espécie de introdução intitulada “Tragédia e Experiência”, o professor inglês mostra diferentes

sentidos do termo “tragédia” e conclui que: “Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (WILLIAMS, 2002, p. 31).

A seguir, questiona a clareza do significado da tragédia dentro da tradição – talvez pelas várias e diferentes visões da tragédia ao longo da história – e ressalta a importância de identificarmos o tipo de experiência trágica a que estamos sujeitos na nossa própria época.

Em seguida, no tópico “Tragédia e Tradição”, enfatizando a importância de saber em qual conceito a tragédia esteve embebida em cada época, Williams (2002) discorre sobre alguns momentos históricos e alguns teóricos importantes, de que trataremos de forma sucinta, e tentando não ser repetitivos, visto que no tópico anterior, sobre o nascimento da tragédia, Nietzsche já faz um percurso teórico sobre o assunto.

Começando pelo “Clássico e Medieval”, o teórico inglês afirma que, na cultura grega, a tragédia é marcada por uma forma dramática específica, enraizada numa estrutura de sentimento precisa. Como vimos acima com Aristóteles, Williams (2002) define que essa forma dramática incorpora a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito, representada por três atores mascarados, que estão separados do coro, mas que compartilham entre si uma relação formal (tensão e resolução dramática), ressaltando que a experiência compartilhada entre coro e atores é em si um fato coletivo.

Essa experiência coletiva perdeu-se com o tempo e, como afirma o professor, na literatura medieval, havia pouca ou nenhuma tragédia; afinal, esse gênero era mais entendido como narrativa do que como drama e, além disso, a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para uma ação verdadeiramente trágica.

Passado esse período, surge na “Renascença” um interesse pelos métodos e efeitos trágicos, baseados ainda nos conceitos aristotélicos. Contudo, é no Neoclassicismo que se observa uma mudança mais radical na natureza da ação trágica, que mesmo estando relacionadas aos grandes assuntos do Estado, começavam a discutir mais a necessária dignidade da tragédia, do que sua qualidade geral e representativa.

Em outras palavras, embora o período “Neoclássico” retomasse ainda alguns preceitos clássicos, como a posição social elevada do herói trágico, havia maior preocupação com os efeitos catárticos, de terror e piedade, admiração e comiseração do

expectador. “O modo de lidar com o sofrimento é agora tão importante quanto a maneira de vivenciá-lo ou aprender a partir dele” (WILLIAMS, 2002, p. 47).

A seguir, Raymond Williams retoma Lessing²⁰ por sua rejeição teórica ao Neoclassicismo e defesa de Shakespeare e das tragédias burguesas, cuja essência trágica é um sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não é apenas mais poderosa que o homem, mas que, específica e conscientemente, age sobre ele.

No tópico seguinte, “Tragédia Secular”, o professor inglês ressalta uma complexa e contraditória emergência de novas ideias morais e metafísicas que exerceram pressão sobre a concepção da ação trágica. Para ele, a concepção de tragédia, até então, estava vinculada a uma tradição de pensamento cristão e humanista, baseada nos dogmas limitados de uma sociedade burguesa complacente e em expansão. Dentro desse contexto, a resposta ao sofrimento era a redenção, e a resposta ao mal vinha como arrependimento e virtude. Conforme Williams (2002), o impulso moral da tragédia baseou-se num esquema lógico que se convencionou como “justiça poética”:

A tragédia, desse ponto de vista, mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude. [...] O que significa dizer que aquele que é mau sofrerá e o que é bom será feliz; ou, antes muito à maneira da ênfase medieval, que o mau terá uma má fortuna, neste mundo, e o bom prosperará. (WILLIAMS, 2002, p. 53).

Contudo, esse esquema podia ser demonstrado na ficção, mas não dava conta da experiência real. A observação e a consciência dos homens desse sofrimento não explicado e aparentemente irracional forneceram a base para a deposição, com Hegel, dessa ênfase moral.

Para o teórico, é com Hegel²¹ que se começam a definir os princípios da tragédia moderna. O filósofo alemão passou a considerar a tragédia centrada sobre um conflito de substância ética, limitado a determinadas culturas e períodos. Segundo ele, para que haja uma genuína ação trágica, é essencial que tenham sido despertados os

²⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) foi um poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado um dos maiores representantes do Iluminismo. Suas peças e seus escritos teóricos exerceram influência decisiva no desenvolvimento da Literatura Alemã moderna, da qual é considerado fundador.

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) foi um filósofo alemão considerado um dos mais importantes e influentes filósofos da história. Pode ser incluído naquilo que se chamou de Idealismo Alemão, uma espécie de movimento filosófico marcado por intensas discussões filosóficas entre pensadores de cultura alemã do fim do século XVIII e início do XIX.

princípios de liberdade e de independência individual, ou, ao menos, o princípio da autodeterminação; em outras palavras, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências. Conforme Williams:

Na versão hegeliana da ação trágica, reivindicações válidas mas parciais entram em conflito inevitável; na resolução trágica, elas são reconciliadas mesmo a custo da destruição das personagens que as defendiam. Na tragédia antiga, como Hegel a vê, as personagens claramente representam os fins éticos substanciais; ao passo que na tragédia moderna os fins parecem inteiramente pessoais, e o nosso interesse é direcionado não para a “afirmação e necessidade éticas”, mas antes, para o indivíduo isolado e suas condições. (WILLIAMS, 2002, p. 56).

E acrescenta ainda sobre a tragédia moderna:

Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como a mera contingência de circunstâncias eternas, promovendo simplesmente, dessa forma, o choque, ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre de forma frequente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética.

Raymond Williams (2002) ressalta, ademais, a influência de Marx na história da tragédia. Para o professor de Cambridge, com Marx, o caráter e o objetivo da história do espírito foram, ao mesmo tempo, transformados e reafirmados. Conflitos de forças éticas e suas resoluções passam a ser associados a questões sociais e históricas, o desenvolvimento social passa a ser considerado como necessariamente contraditório em caráter, e a tragédia ocorre nos pontos em que as forças conflitantes precisavam agir e levar o conflito a uma transformação.

Ressalte-se: somente há tragédia quando dois lados entendem ser necessário agir e recusam-se a ceder. Nesse sentido, o herói trágico – na visão hegeliana – é “o indivíduo histórico universal [...] cujos próprios objetivos particulares contêm o que é substancial, e que é a vontade do espírito do mundo” (WILLIAMS, 2002, p. 57); em outras palavras, o indivíduo cujas paixões pessoais centralizam o conteúdo do conflito.

Nesse contexto, podemos pensar em várias obras da tradição literária, a exemplo de *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queiroz. O primeiro romance do escritor português, publicado em 1875, tem influências naturalistas e retrata a corrupção moral dos membros do clero, contrapondo-se aos mandamentos da Igreja Católica. A trama centra-se no romance proibido entre Amaro, jovem padre que chega à cidade de Leiria, e Amélia, filha da dona da pensão que o recebe. O amor acaba em tragédia quando Amélia engravida, e Amaro, a fim de evitar o escândalo, tenta esconder a gravidez da moça, enviando-a para uma casa de campo com a desculpa de servir de acompanhante de Dona Josefa, uma velha beata que estava doente.

Ainda na tentativa de encobrir o incidente, o padre contrata uma “tecedeira de anjos” para que matasse o bebê assim que ele nascesse. Amélia, como se previsse o ocorrido, falece na mesma noite do parto. Amaro se arrepende e pede que a “tecedeira” não tire a vida do menino, o que não acontece. Mesmo assim, o padre sobrevive aos trágicos fatos e retorna à vida sacerdotal.

A seguir, o professor de Cambridge destaca a importância do pensamento de Hebbel, cuja formulação teórica embasa a nova forma da tragédia liberal. Por enquanto, no que tange à obra de Hebbel, Williams (2002) ressalta que, para ele, a tragédia é o conflito entre o indivíduo e a sua “ideia” formada pelas instituições religiosas e sociais, ao mesmo tempo lhe dá forma e o limita. Ela acontece de modo que o desejo do homem cresce interiormente e entra em conflito final com a “ideia”, na qual a sua atitude é necessariamente crítica. Em outras palavras, seu desejo/reinvidicação é fatal, pois é um ato exigido pelo processo histórico universal e destrói o indivíduo acusado desse ato por violação da lei moral.

Nesse percurso ainda histórico, segue, então, o pesquisador fazendo suas considerações sobre as concepções da teoria do trágico de Nietzsche e Schopenhauer, os quais, segundo ele, estão vinculados a uma crise ética, ao desenvolvimento e à história moderna, ainda em evolução. Iniciando seus apontamentos por Schopenhauer, afirma que a tragédia, no entendimento do filósofo alemão, “é a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente” (WILLIAMS, 2002, p. 60).

Como vimos no tópico anterior, essa visão pessimista de Schopenhauer, para quem a ação trágica sempre conduzia o herói ao sofrimento e à resignação (renúncia não

somente à vida, mas ao desejo de viver) é refutada por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, e comentado por Williams:

O que Nietzsche altera não é a leitura schopenhaueriana da natureza trágica da vida, mas sua definição de tragédia que dela resulta. Para Nietzsche, a resposta necessária é ativa: uma estética de prazer trágico no sofrimento inevitável de um homem, que ação da tragédia nos mostra no intuito de transcendê-lo. (WILLIAMS, 2002, p. 61).

Essa transcendência (ou efeito catártico), conforme discorremos acima, que era a princípio proporcionada pelo coro na tragédia grega, “uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisíacos”, agora é a dramatização de uma tensão que se resolve em uma unidade mais alta. É agora a tragédia, com Nietzsche, que faz com que o homem atente ao fato de que tudo o que é criado deve estar preparado para enfrentar sua dolorosa dissolução, forçando-o a olhar fixamente para o horror de sua existência individual, sem que seja transformado em pedra pela visão.

No último tópico deste capítulo, “Mito e Ritual”, Williams (2002) comenta sobre o trabalho da chamada *Cambridge School of Classical Antropologists* [Escola de Antropólogos Clássicos de Cambridge], na qual se deu a última manifestação de uma ideia trágica inserida num contexto histórico e ideológico.

Nessa vertente inglesa, está no centro da ação “ritual” o herói trágico, cujo conflito interno é toda ação trágica, e cuja crise e destruição são percebidas como o dilaceramento e o sacrifício pela vida, ressaltando, assim, o uso do mito num sentido moderno e destacando o herói moderno como aquele que, na tragédia liberal, é também a vítima que é destruída pela sociedade em que vive, mas, sobretudo, que é capaz de salvá-la.

Sobressai-me aqui o destino trágico de Roseno e de sua filha ainda não nascida Andradazil, personagens do romance contemporâneo de Wilson Bueno *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), objeto de minha dissertação de mestrado, cuja diegese foca na viagem de Roseno, de Guaíra até Ribeirão do Pinhal, a fim de acompanhar o nascimento de sua filha Andradazil, musa da guerra do Paranaíba.

O personagem, que viaja sete céus (dias) e seis entrecéus (noites) ao lombo de seu cavalo Brioso e que passa por lugares e personagens que resgatam a história, a

geografia, a língua, os costumes e o folclore fronteiriço (entre o Brasil e o Paraguai), ao chegar ao seu destino – a casa em que vivia a bugra retinta Doroí, grávida de sua filha Andradazil –, encontra a “parede crivada de balas, os vidros das janelas comidos pelas coronhas dos fuzis, e o silêncio que só não se escuta porque ecoante nosso tio ainda chama e chama muito, estrepitoso – Doroí, Doroí, Doroí” (BUENO, 2000, p. 79).

Doroí, ainda grávida de Andradazil, havia sido levada pelos soldados “pra muito longe”, “longe pra Guerra do Paranavai”, guerra fictícia que perpassa a obra de Bueno num plano futuro e que remete à Guerra do Paraguai, marcando o caráter histórico e social da trágica ação da narrativa. (BUENO, 2000, p. 80).

No terceiro capítulo de *Tragédia moderna*, o qual Raymond Williams chama de “Tragédia e ideias contemporâneas”, o professor inglês destaca a importância da tradição da tragédia para entendermos os contornos e as conformações de determinadas culturas. Contudo, ele salienta que é necessário rompermos com alguns paradigmas que determinaram as concepções sobre esse tipo de arte ao longo do tempo, e estabelece novas formas de interpretar as estruturas dramáticas atuais, no que tange aos seguintes aspectos: ordem e acidente, a destruição do herói, a ação irreparável e a sua vinculação com a morte e a ênfase sobre o mal.

Destaque-se aqui, que a obra de Mia Couto comunga com o pensamento de Williams na medida em que também rompe com alguns desses paradigmas da tradição da tragédia. A começar, os personagens coutianos trágicos nem sempre são os protagonistas. São, em sua maioria, retratos de homens comuns, cujas tragédias – que nem sempre terminam em morte – são ocasionadas por acontecimentos históricos, políticos e sociais, a exemplo de Fulano Malta e Amílcar Mascarenhas de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, conforme veremos no próximo capítulo.

Retomando as considerações do professor inglês, o primeiro aspecto recai sobre a relação entre tragédia e acidente. Para Williams (2002), a separação entre um e outro é o ato de romper o controle ético e, mais criticamente, a ação humana da nossa compreensão da vida social e política.

Antes considerava-se trágico apenas o que acontecia a homens de posição. No entanto, com a ascensão da cultura burguesa, a tragédia de um cidadão comum poderia ser tão real quanto a de um príncipe. O professor de Cambridge enfatiza que o que realmente mudou foi apenas a ascensão de uma nova classe social. Conforme o teórico:

“a natureza dessa ampliação determinou em larga escala até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi concedida a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada” (WILLIAMS, 2002, p. 75).

E, à medida que a ênfase recaía sobre o destino de um indivíduo, o caráter geral e público da tragédia se perdia. Percebeu-se, assim, uma abstração da ordem e a sua mistificação no âmbito da teoria; afinal, foram incorporadas nesse meio-tempo novas definições e tipos de tragédia cuja ideia de ordem trágica tinha que coexistir com a perda de qualquer ordem real desse tipo.

Dessa forma, a tragédia perdeu-se de seu verdadeiro sentido e tornou-se um cerimonial vazio no qual o homem burguês chamava-se a si mesmo de rei ou duque. Sobre isso, Raymond Williams comenta: “O que antes havia sido uma ordem inteiramente vivenciada ligando homem, Estado e mundo tornou-se, por fim, uma ordem puramente abstrata” (WILLIAMS, 2002, p. 75).

Desvinculado da ordem que liga o homem trágico ao Estado (ou a um caráter social), o sentido de acidente também é modificado. Nessa linha, o teórico inglês afirma que, quando existe uma vontade sem instituições específicas (metafísica ou social), a categoria de acidente amplia-se até que essa venha a incluir quase todo o sofrimento real, principalmente o que é efeito da ordem social não metafísica existente.

Assim, o acidente torna-se mais objetivo que subjetivo, e o recuo do sofrimento significativo e, conseqüentemente, da tragédia, passa a ser visto em nosso tempo como inviável, já que seus reais sentidos deixam de existir. Novos tipos de relações e novas leis que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem são as condições da tragédia contemporânea. “E, por trás da fachada da ênfase da ordem, a essência da tragédia murchava” (WILLIAMS, 2002, p. 76).

Destaque-se aqui que, na tragédia, a ordem é o resultado da ação, ainda que essa corresponda, de modo abstrato, a uma crença ou convenção preexistente. Desse modo, a ordem é recriada mais do que exemplificada, numa relação entre experiência e convicção. Afinal, na tragédia, a criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, pela qual a ação se move. E a relação entre ordem e desordem é direta.

Todavia, ressalte-se que, em diferentes culturas, a relação entre ordem e desordem pode variar, já que elas são parte de interpretações gerais e diversificadas da

vida, indicando a importância cultural da tragédia como forma de arte. As causas ou emoções trágicas também variam de cultura para cultura, sendo, então, impossível atribuir um único e limitado conceito dessas causas, principalmente em nossa época, cujas ideias de ordem e desordem estão ainda “em solução”. Raymond William ressalta então que:

Mas os sentidos trágicos, que trazem variações, em diferentes culturas, e são gerais apenas no interior de culturas específicas, operam, nas tragédias importantes, mais como atores do que como pano de fundo. A ação real incorpora o sentido particular, e tudo o que é geral nas obras a que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz, e a sua resolução. (WILLIAMS, 2002, p. 78).

Nesse viés, o teórico ressalta a importância da ação de isolar o sofrimento extremo e depois reintegrá-lo a um sentido de vida, que se dá em culturas muito diferentes, com crenças fundamentais inteiramente diversas, e conclui que:

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede a substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativas e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 79).

Parece que, para Mía Couto, o sofrimento e a dor causados pelo processo de independência e constantes guerras civis em Moçambique vêm revelar-se como um novo padrão de tragédia, uma vez que a maior parte de sua obra aborda aspectos do comportamento humano que culminam na representação social, como vimos nos contos comentados acima e como veremos no capítulo 4, a partir da análise de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

No tópico seguinte, Raymond Williams (2002) discorre sobre a destruição do herói. Para o professor de Cambridge, uma das interpretações mais comuns sobre a

tragédia é aquela na qual a ação resulta na destruição do herói. Contudo, o crítico afirma ser essa visão da tragédia uma interpretação parcial, pois nem todas as obras terminam com a destruição do herói. “O herói é destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte” (WILLIAMS, 2002, p. 80). Essa reflexão ratifica, assim, as palavras do teórico Friedrich Schiller (1991, p. 40), em *Teoria da tragédia*, na qual pondera que “O teatro não nos chama atenção apenas sobre o homem e o seu caráter humano, mas também sobre destinos, ensinando-nos a excelsa arte de suportá-los”.²² Com efeito, para explicar a questão, o teórico francês Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 7) se recorda da Querela do *Cid* e, por exemplo, da justificação de Racine, no prefácio de *Berenice*:

Não é necessário que haja sangue e mortes numa tragédia: basta que sua ação seja grandiosa, que seus atores sejam heroicos, que as paixões sejam excitadas, e que tudo nela reflita essa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia.

Os grandes dramaturgos aparentemente respeitam os gêneros, porém “[...] gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita” (RYNGAERT, 1996, p. 7). Para Williams (2002), a ação trágica não é o que acontece ao herói e sim aquilo que acontece por meio do herói. E enfatiza que, quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos inconscientemente nos restringindo ao indivíduo, quando, na verdade, deveríamos focar no fato de que, quando a peça termina e a vida retoma seu percurso normal, depois de tanto sofrimento e de uma morte importante, é isso que constitui a ação trágica. “A tragédia pode ser assim generalizada não como reação à morte, mas como o fato, nu e cru, de que ela é irreparável.” (WILLIAMS, 2002, p. 80).

Na sequência, no tópico sobre “A ação irreparável”, o professor afirma que, quando nos deparamos com a morte e a interpretamos como absoluta e necessária,

²² Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, os últimos dias da visita de Mariano à Luar-do-Chão não se findam com a morte trágica do protagonista. Ao contrário, o enterro do corpo de Dito Mariano, às margens do rio Madzime, só ocorre após as revelações de todos os mistérios envolvendo a família do protagonista e a ilha de Luar-do-Chão, bem como a resolução dos conflitos dos personagens da obra. Após o enterro uma chuva começa a cair durante dias na ilha. As cenas que seguem conduzem-nos a reflexão do amadurecimento do narrador protagonista e sua reaproximação com seu povo e seu país.

estamos interpretando, também, o sofrimento e a desordem com base naquilo que vemos como a realidade dominante, e essa visão, ressalta-se, é descrita como um senso trágico da vida.

O crítico não nega o vínculo entre a tragédia e a morte, porém ressalta que esse vínculo é inconstante, assim como a reação à morte. Ele destaca que, em nosso século, houve uma interpretação pós-liberal e pós-cristã da morte como sendo absoluta e idêntica em toda tragédia, em que a solidão do homem que se defronta com seu destino cego é isolamento fundamental do herói trágico. Todavia, afirma que insistir nesse sentido único e retórico da tragédia e insistir no sentido da solidão já é interpretar a vida tanto quanto a morte. Para Williams:

A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente que determinar a morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é um ator necessário, mas não a ação necessária. (WILLIAMS, 2002, p. 84).

Seguindo esse pensamento ou alteração de padrão na forma recorrente no argumento trágico contemporâneo, o teórico discorrerá sobre o ressurgimento do conceito de mal, abordado no último tópico deste capítulo.

Para o professor de Cambridge, o mal é uma designação para vários tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. O conceito é usual na tragédia e aparece de formas específicas e variadas como a vingança, a ambição, o orgulho, a frieza, a inveja, a desobediência e a rebeldia. Cada uma dessas formas dependerá das particularidades de cada cultura ou tradição em que está inserida para a compreensão da tragédia. Conforme ressalta Williams (2002, p. 85): “A tragédia comumente dramatiza o mal, em formas particulares”.

Williams (2002) afirma que a ênfase sobre o mal não é a característica mais importante da tragédia: “Afastamo-nos, de forma ainda mais decidida, de uma ação trágica comum quando interpretamos a tragédia apenas como a dramatização e o reconhecimento do mal” (WILLIAMS, 2002, p.85). Para o teórico, a tragédia não ensina sobre o mal e sim sobre os vários tipos de ações. E acrescenta, contra a moderna ênfase no mal transcendental, que a maior parte das tragédias existentes termina não com o mal absoluto, mas com o mal que foi vivenciado e suportado.

Conclui o capítulo destacando a dificuldade em determinar uma concepção particular de tragédia em nossa época, porém enfatiza a importância desse estudo, não apenas para entendermos e descrevermos a teoria trágica, mas também a experiência trágica da nossa própria época.

No capítulo quatro, “Tragédia e Revolução”, Raymond Williams vincula as experiências trágicas do nosso tempo aos processos de revoluções. O professor de Cambridge retoma algumas questões clássicas, como a desordem social, a revolução enquanto desordem, o liberalismo, e demais manifestações artísticas e sociais, como o naturalismo e o romantismo, e embasa-se, especialmente, em Marx e nas questões socialistas para defender que as crises sociais da nossa época são manifestações trágicas do nosso tempo.

Por tais crises sociais, perpassam, entre outras coisas, questões como a crise de pertencimento e o Neocolonialismo, nas quais está imbricada a literatura de Mia Couto, atrelada ao processo de independência e guerras civis do seu país, em especial no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que analisaremos no próximo capítulo.

No tópico seguinte, nosso foco recai sobre as concepções do trágico de Peter Szondi.

3.5. Peter Szondi e a filosofia do trágico

Em *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) apresenta algumas concepções sobre o trágico, passando por Schelling, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, entre outros, e analisa alguns textos dramáticos, como *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Otelo*, de Shakespeare.

Além desses elementos, cumpre mencionar a influência dos fatos de ordem histórica na configuração de um padrão de tragédia. Nesse segmento, Pascolati (2010, p. 2) assevera que “[...] essas condições históricas favorecem o aparecimento da tragédia, na medida em que há uma ordem mítica agonizante e um mundo racionalista em efervescência”. Portanto, como “um choque de forças não só opostas, mas

inconciliáveis. O mundo do trágico pode então ser visto como um debate cujo cerne reside numa ambiguidade” (HELENA, 1983, p. 23 apud PASCOLATI, 2010, p. 2).

A obra dá continuidade à sua primeira tese sobre a *Teoria do drama moderno*, na qual o filósofo define, primeiramente, a maneira clássica de pensar os gêneros poéticos para, em seguida, indicar a mudança de concepção que possibilita uma teoria histórica sobre o drama moderno.

Já *Ensaio sobre o trágico* remete, novamente, a Aristóteles, mas, dessa vez, para explicar a tradição da poética da tragédia na forma de teoria sobre os gêneros artísticos que teriam servido de modelo às poéticas escritas desde o período helenista até o fim do século XVIII. Ressalta-se, ainda, que essa obra servia somente como instrução de como escrever uma epopeia ou um drama.

No fim do século XVIII começa a haver uma reflexão filosófica acerca das formas artísticas que definiriam os rumos das teorias estéticas a partir do século XIX, a qual irá se concretizar com a filosofia da arte do Idealismo alemão. Nesse período em que o estudioso localiza o início de uma “filosofia do trágico” e é marcada pelas estéticas dos períodos Idealista e Pós-Idealista²³, na Alemanha, a partir de Scheeling, ele passa a pensar seus conceitos estéticos a partir de uma dialética histórica e filosófica (que agrega forma e conteúdo), que passa a importar-se mais com os acontecimentos históricos.

Nesse aspecto, a obra de Mia Couto comunga com esse pensamento, seja de modo mais enfático, como em *Terra sonâmbula* e *O último voo do flamingo*²⁴, ou de modo mais sutil e metafórico, como no conto “A guerra dos palhaços” de *Estórias abensonhadas*, em que o escritor moçambicano faz uma crítica irônica e feroz ao sistema político de seu país.

Nesse conto, dois palhaços, em via pública, começam a discutir por qualquer “ninharice”, incitando gargalhadas dos transeuntes. Com o passar dos dias, a discussão e os insultos foram aumentando, pontapés, golpes e murros foram surgindo, divertindo ainda mais as pessoas que por ali passavam.

²⁴ O primeiro romance, de 1992, tem como pano de fundo para as histórias da viagem de Tuahir e Muidinga, e, em *flashback*, o percurso de Kindzu em busca dos guerreiros tradicionais naparamas, o sangrento conflito interno que se estendeu entre 1977 e 1992. O segundo romance, lançado em 2000, que comemora os 25 anos da Independência de Moçambique, narra estranhos acontecimentos em uma pequena vila imaginária, ao sul do país, Tizangara, onde militares da ONU começam a explodir subitamente.

No quinto dia, um dos palhaços, furioso, munuiu-se de um pau e machucou seu adversário. A briga começou a ficar mais violenta ao ponto de atingir um espectador, que caiu “esparra-morto”. E assim: “Levantou-se certa confusão. Os ânimos se dividiram. Aos poucos, dois campos de batalha se foram criando. Vários grupos cruzavam pancadarias. Mais uns tantos foram caindo” (COUTO, 2012, p. 112).

Na segunda semana, as pessoas dos bairros ao redor comentavam que uma tonta “zaragata” havia se instalado ao redor dos dois palhaços e que havia destruído toda a praça. Alguns achavam graça, outros iam confirmar o dito e voltavam com contraditórias e acaloradas versões. Aos poucos, a vizinhança ia se dividindo e, em alguns bairros, iniciaram conflitos.

No vigésimo dia se começaram a escutar tiros. Ninguém sabia exatamente de onde provinham. Podia ser de qualquer ponto da cidade. Aterrorizados, os habitantes se armaram. Qualquer movimento lhes parecia suspeito. Os disparos se generalizaram. Corpos de gente morta começaram a se acumular nas ruas. O terror começava a dominar a cidade. Em breve, começaram os massacres. (COUTO, 2012, p. 113).

Decorrido em torno de um mês, todos os habitantes da cidade, exceto os palhaços, estavam mortos. Estes, ao constatarem o fato, sentaram-se cada um em seu canto e livraram-se das suas ridículas vestes. Olharam-se, abraçaram-se e riram-se, recolhendo de braços dados as moedas nas bermas do passeio. E, “juntos atravessaram a cidade destruída, cuidando não pisar os cadáveres. E foram à busca de outra cidade” (COUTO, 2012, p. 113).

Podemos pensar nesse conto não apenas como a trágica destruição de uma cidade provocada por dois cômicos com o intuito de recolher as moedas deixadas pelos passantes, ou mesmo, sarcasticamente, divertir-se com a destruição do lugar e o massacre decorrente da ignorância da população.

Podemos pensar o texto, lançado vinte anos após a sanguinária guerra civil moçambicana, como uma metáfora dos conflitos políticos passados nessa época. Conflitos armados que decorreram da instauração do regime da Frelimo e da sua opositora, a Renamo, conforme vimos no capítulo 1, e que apenas serviram para destruir o país e massacrar inocentes, por causa de uma ideologia que, no fundo, aspirava somente ao poder.

O irônico e metafórico conto pode ser aplicado, ademais, a processos políticos semelhantes, a exemplo das disputas políticas ocorridas no Brasil, nas eleições de 2018, em que a população, influenciada pelas mídias sociais e notícias sem fontes confiáveis (as chamadas *fake news*), começou a agredir-se verbal e muitas vezes fisicamente em defesa de determinada vertente política.

Pedro Sussekind (2004) ressalta, no prefácio à obra de Szondi (2004), que, até o período Iluminista²⁵, as poéticas se baseavam em formas poéticas preestabelecidas e atemporais, as quais prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico. Tal pensamento parte da noção de mimese para compreender as obras de arte como imitações poéticas de ações humanas reais, tendo como paradigma a teoria Aristotélica, na qual a tragédia seria a “imitação de ações elevadas”, cujo efeito seria a “catarse de terror e compaixão”.

É apenas com o projeto idealista de uma superação do Iluminismo que a estética se liberta de seu caráter normativo e visa a um conhecimento que se basta a si mesmo. Assim, o conceito de trágico passa a ser pensado em seu sentido filosófico sempre a partir de uma estrutura dialética. Conforme Sussekind (2004):

Nesse caso, uma poética filosófica investiga as tragédias como exemplos, a partir dos quais se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e suas manifestações, entre o universal e o particular. (SUSSEKIND, 2004)

Entendemos, dessa forma, que o trágico se dá a partir de um modo de oposição que parte de um desejo e é seguido por uma frustração. Em outras palavras, determinado indivíduo aspira algo que não consegue, por vários fatores, obter. E esse não êxito causa no indivíduo a sensação de decepção, uma espécie de desencantamento que pode apresentar-se de diversas formas, conforme veremos em alguns episódios de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, no próximo capítulo.

É relevante frisar que ao percorrermos o caminho da teoria sobre o trágico, percebemos que grande parte de seus conceitos considerados essenciais na época de

²⁵ Movimento filosófico e literário do século XVIII que se caracteriza por uma profunda crença no poder da ciência e da razão humana como forças propulsoras do progresso da humanidade (AULETE, 2011, p. 474).

Aristóteles foram aos poucos sendo refutados. Muitos aspectos da tradição clássica não se aplicam a obras contemporâneas, nem tampouco a obra de Mia Couto. A exemplo do herói trágico coutiano que nem sempre é o protagonista da obra e quase nunca pertence a uma classe social dominante.

Ao contrário, os personagens trágicos de Mia Couto são retratos de homens comuns, maltratados pelo destino e sujeitos a vários os tipos de desordens. E, embora esse destino cruel seja em alguns momentos apresentado como uma entidade divina, responsável por muitas mazelas humanas, as mudanças históricas, políticas e sociais também surgem como causadoras de sentimentos como depressão, a sensação de não pertencer a um lugar, entre outras crises existenciais e individuais que levam ocorrências trágicas na vida dos personagens coutianos, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 4:

OS ELEMENTOS TRÁGICOS NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*

Este capítulo pretende analisar a obra de Mia Couto *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* a partir dos seus elementos narrativos e como, a partir desses, sobressaem os elementos trágicos da obra. Para tanto, caminhamos pelas concepções de Gerard Genette (1972), Norman Friedman (2002), Antonio Candido (1976), Osman Lins (1976) sobre as categorias narrativas, amarrando com os estudos sobre simbologia e religiosidade de Gaston Bachelard (1993), Mircea Eliade (2010), Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (1999), para chegar à configuração dos elementos trágicos do romance, os quais são discutidos a partir de Peter Szondi (2004) e Raymond Williams (2002), entre outros.

4.1. Uma viagem de volta à ilha de Luar-do-Chão: um olhar sobre os elementos da narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, publicado em 2002, é a sétima obra do escritor moçambicano Mia Couto. O romance, dividido em vinte e dois capítulos, é narrado “em primeira pessoa” por Mariano, estudante universitário que retorna a sua terra natal (depois de anos de ausência) para comandar as cerimônias fúnebres de seu avô Dito Mariano. “A bordo do barco que **me** leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que **me** vai ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, **abandono** a cidade e **faço** a viagem: **vou** ao enterro de meu Avô Dito Mariano” (COUTO, 2003, p. 18, grifo nosso). Com base nos postulados de Genette (1972), o narrador é autodiegético, pois Mariano é, ao mesmo tempo, narrador e protagonista da história que conta.

Ocorre, todavia, que não é somente a história da viagem de Mariano à ilha, ou a do enterro do avô, que o romance de Mia Couto conta. Permeiam pelo plano da

diegese outras histórias, memórias dos personagens e do país. Histórias que, muitas vezes, são apresentadas ora por meio das enigmáticas cartas do avô Dito Mariano, ora por meio das recordações dos demais personagens, a exemplo da história de como Fulano Malta conheceu Mariavilhosa (pais do narrador), relatadas pela perspectiva do padre Nunes:

O padre se recordava de como, há uma trintena de anos, tudo começara entre os dois apaixonados. Numa longínqua tarde, o ainda jovem Fulano, se juntara à multidão para assistir à chegada do Vasco da Gama. Entre os marinheiros ele notou a presença de um homem belo, de olhos profundos. Fulano se prendeu nesses olhos. Estranhou aquele apego às funções de alguém tão macho quanto ele. Não era tanto os olhos, mas o olhar que o outro se dedicou, furtivo e, contudo, cheio de intenção. Fulano se interrogou, amargurado perante aquela atração. Estaria doente, seria doente? (COUTO, 2003, p.102, grifo nosso).

Tal recurso, utilizado pelo narrador para enquadrar a história em determinado ângulo ou ponto de vista, é explorado por Mia Couto em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* para proporcionar maior efeito de veracidade às histórias que aconteceram antes mesmo de o narrador nascer. “Sempre foi um revoltado esse Fulano Malta. No tempo colonial ele recusou ser assimilado. Abstinência e Últmio aceitaram logo, se inscreveram, preencheram papeladas. Fulano não. Para seu pai a outra margem do rio, lá onde iniciava ser cidade, era o chão do inferno” (COUTO, 2003, p. 66).

O trecho apresentado foi extraído de uma das cartas do avô Dito Mariano, as quais são grafadas na obra em itálico, o que nos permite não só diferenciar a mudança de foco narrativo, mas também observar a presença de um narrador onisciente intruso, segundo as categorias estabelecidas por Norman Friedman (2002). Esse foco narrativo caracteriza-se por um narrador que adota o uso de um ponto de vista divino, para além dos limites do tempo e do espaço. Ele cria a impressão de que sabe tudo da história, dos personagens, do encadeamento e dos desdobramentos das ações e do desenvolvimento do conflito dramático²⁶.

As enigmáticas cartas do avô, escritas com a letra do narrador, parecem ser psicografadas, criando sempre situações míticas e/ou fantásticas, pois somente Mariano

²⁶ Segundo Genette (1974), tal recurso é chamado prolepse.

é capaz de vê-las. Isso fica mais evidente no vigésimo capítulo, “A revelação”, quando finalmente o corpo de Dito Mariano é enterrado pelo neto e pelo coveiro Curozero Muando. Na cena, após o avô ser enterrado, o narrador decide atirar também as cartas na cova, porém, as folhas que estavam em suas mãos esvoaçam antes de chegar ao solo. O neto pede ao coveiro ajuda para apanhá-las, ao que este se interroga sobre quais papéis:

Só eu vejo as folhas esvoaçando, caindo e se adentrando no solo. Como é possível que o coveiro seja cego para tão visíveis acontecimentos? Vou apanhando cartas uma por uma. É então que reparo: as letras se esbatem, aguadas, e o papel se estampa, desfazendo-se num nada. Num ápice, meus dedos folheiam ausências. (COUTO, 2003, p. 240).

Fato que, entre outros, nos leva a refletir sobre a existência das cartas. Não seria o próprio narrador autor das correspondências? Tais mensagens não só revelam segredos familiares, como também pensam questões existenciais, como a vida e a morte.

Essas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute. Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver. (COUTO, 2003, p. 64).

No que tange aos personagens, seres fictícios construídos por meio de signos verbais, são, de acordo com Candido (1976), elementos da narrativa intimamente ligados ao enredo. “O enredo só existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 1976, p. 53-54). Nesse sentido, faz-se necessário, um breve resumo do romance.

A história inicia-se a bordo do barco que levará Mariano e seu tio Abstinência à Ilha Luar-do-Chão, o lugar de origem do clã dos Malianes “ou, no aportuguesamento: os Marianos” (COUTO, 2003, p. 18). Aos poucos, os personagens e suas histórias ainda

carregadas de segredos vão sendo apresentados, como a do tio Abstinêncio, o mais velho dos filhos de Dito Mariano, magro e engomado, que certo dia exilou-se dentro de casa, pois constatou que “O mundo já não tem mais beleza” (COUTO, 2003, p. 17). Ou da velha Miserinha, cunhada viúva do avô, que não enxerga as cores.

Chegando à ilha, Mariano reencontra a família: a avó Ducinelsa – que tinha os dedos deformados pelo trabalho de descascar o fruto de caju –; a bela e formosa tia Admirança; o tio mais novo e metido com a política, Últmio; o pai, Fulano Malta, ex-gerrilheiro pela independência e que tinha que aprender a ser pai; e um avô que está e não está morto, dado seu estado cataléptico.

São esses os personagens principais da narrativa, personagens de uma mesma família, cujos segredos vão sendo revelados ao passar dos dias, em que tentam decidir enterrar ou não o avô morto-vivo. Segredos como a paixão de Abstinêncio pela portuguesa Maria da Conceição Lopes, esposa do comerciante português, o patrão Lopes, que abrigaram Mariano nos primeiros anos de estudo na cidade, como a morte/suicídio da mãe de Mariano, Mariavilhosa, ou dos casos do avô Dito com as cunhadas Miserinha e Admirança. Revelações que vão sendo feitas ou conduzidas, muitas vezes, pelas cartas escritas pelo avô.

Entre os personagens secundários, que participam indiretamente do conflito dramático, destacamos o médico indiano Amílcar Mascarenhas, que atesta o estado cataléptico do avô; o padre Nunes; o antigo guarda-freio emigrado da cidade João Locomotiva; o feiticeiro Muana wa Nweti; o coveiro Curozero Muando; seu pai Juca Sabão e sua irmã Nyembeti.

Antonio Candido (1976), em *A personagem do romance*, baseando-se em Edward Morgan Forster, distinguiu duas principais categorias de personagem, no que tange a sua densidade psicológica. Na primeira, a dos personagens planos, podemos incluir a maior parte das figuras do romance: a avó Ducineusa, o tio Abstinêncio, Miserinha, Admirança, o tio Últmio e o avô Dito Mariano. Figuras “[...] construídas em torno de uma única ideia ou qualidade” (CANDIDO, 1976, p. 62), mesmo com seus segredos familiares, “[...] permanecem inalteradas no espírito, pois não mudam com as circunstâncias” (CANDIDO, 1976, p. 62).

A segunda categoria trata das “personagens esféricas”, as quais são organizadas com maior complexidade e, por extensão, são capazes de nos surpreender.

Tal é a complexidade de Mariavilhosa, que, em decorrência de profunda tristeza por não conseguir dar à luz um filho vivo, “desata a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente” (COUTO, 2003, p. 105). E também do padre Nunes, que, ante o naufrágio do navio Vasco da Gama, refugia-se na religiosidade banta, por não enxergar explicação para os acontecimentos que antecedem a tragédia, conforme veremos adiante.

Ana Mafalda Leite (2012), no artigo intitulado “As personagens-narrativas em Mia Couto, um exemplo para começar: o personagem-tradutor de mundos”, que compõe a obra *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*, afirma que o universo humano de Mia Couto se organiza por uma espécie de tipificação ou personagens-tipo. Seriam, para a estudiosa, baseando-se nos moldes do teórico russo Vladimir Propp, sujeitos a-psicológicos que preenchem determinadas funções ou papéis. É o caso do coveiro Curozero Muando, do feiticeiro Muana wa Nweti e do médico indiano Amílcar Mascarenhas.

A pesquisadora chama atenção, também, aos nomes próprios das figuras narrativas de Mia Couto que, muitas vezes, acrescentam “[...] aos atos das personagens uma mais-valia de sentidos” (LEITE, 2012, p. 192). No caso da obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, analisaremos logo mais João Locomotiva, Último, Abstinência, entre outros, dentro da perspectiva do trágico.

Já o tempo na narrativa de Couto (2003) não é marcado cronologicamente. Entretanto, a partir dos acontecimentos que se iniciam com o narrador, ainda no barco, retornando à sua ilha natal, até a última carta que recebe do avô Dito Mariano, constatamos que linearmente a viagem transcorre em alguns dias.

Ana Cláudia da Silva (2010), em sua tese de doutorado intitulada *O rio e a casa*, afirma que, entre os povos bantos²⁷, a marcação do tempo não está ligada a um sistema de contagem abstrato, mas a eventos cotidianos como o pôr do sol, o amanhecer, que nem sempre ocorrem de maneira linear. A estudiosa destaca, ainda, que, na cosmologia banta, as ações presentes direcionam-se para um passado, com a finalidade de garantir um “futuro”. Daí, a relevância dos antepassados sempre em estreita correlação com a vida atual de seus descendentes. “Os homens do presente voltam-se constantemente para os seus ancestrais, a fim de ter certeza de que suas ações

²⁷ Grupo étnico africano que habita a região da África ao sul do Deserto do Saara, incluindo Moçambique.

se orientam na direção de metas desejáveis, que em última instância se materializam na perpetuação da linhagem” (SILVA, 2010, p. 139).

Não é diferente em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. A obra inicia-se *in media res* (GENETTE, 1972) e retoma por meio de analepses – recuos no tempo que permitem a recuperação de fatos passados –, três gerações diferentes: a do avô Dito Mariano; a dos seus filhos, Fulano Malta, Abstinêncio e Últímio; e seu neto Mariano. Recuos que são feitos ora pelas cartas do avô, ora pelas recordações dos demais personagens e do próprio narrador, como as das aventuras de Juca Sabão, à época de sua infância.

As lembranças me surgem velozes como nuvens. Recordo aquela vez em que Sabão se encomendou de uma expedição: queria subir o rio até a nascente. Ele desejava decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio. Juca Sabão munuiu-se de mantimentos e encheu a canoa com os mais estranhos e desnecessários acessórios, desde bandeiras a cornetas. Demorou umas tantas semanas. Regressou e fui o primeiro a recebê-lo, nas escadas dos cais. Olhou-me cansado e disse: – *O rio é como o tempo!* (COUTO, 2003, p. 61, grifo do autor).

4.2. Por entre mitos e ritos: o espaço como elemento trágico no romance

No que tange ao espaço, é relevante assinalar que o estudioso Antonio Dimas (1986), em *Espaço e romance*, afirma que, entre as várias armadilhas virtuais de uma obra, o espaço pode alcançar estatuto tão pertinente quanto outros componentes da narrativa, tais como personagem, tempo, estrutura, narrador e foco narrativo. Com efeito, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a relevância do espaço é marcada desde o título da obra, composto pelos substantivos “rio”, “casa” e “terra”, que não somente serão palco para o desenvolvimento das ações do romance, mas também influenciarão nos atos e nos destinos dos personagens do livro.

Primeiramente, cabe trazer a obra de Osman Lins (1976), que, em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, define e diferencia espaço e ambientação. O primeiro é conceituado como lugar denotado, explícito, puro e simples e que exige do leitor a utilização de dados da realidade ou experiência de mundo para aferir os recursos expressivos do autor e diferenciá-lo da **ambientação**, explicada como conotada, subjacente e implícita, que se caracteriza como um “[...]conjunto de processos

conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*” (LINS, 1976, p. 77).

Tanto o espaço como a ambientação estão presentes no texto de Mia Couto, como podemos observar no trecho a seguir.

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a ilha. A separá-los apenas o rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside o infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo sim, mas de duas gentes, duas almas. (COUTO, 2003, p. 18).

No excerto acima, vemos a descrição do país, que, segundo o narrador, é dividido em dois principais espaços: a cidade e a ilha, lugares separados pelas águas do rio. Nesse único trecho destacado, podemos pontuar as categorias de Lins (1976), na descrição denotativa dos espaços ilha e cidade, e no delinear do rio Madzimi, cujas imagens conotativas nos levam à interpretação íntima desse ambiente feita pelo narrador.

Ainda sobre esse trecho, Rodrigo Ferreira Daverni (2009), no artigo “Um passeio pela arquitetura literária de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto”, ressalta que tais espaços representam a dualidade em que está calcada a cultura moçambicana decorrente dos processos de colonialismo²⁸ e da modernidade. De um lado, tem-se a ilha como representação do espaço primordial, ancestral, da cultura e da tradição do país; do outro, tem-se a cultura citadina, moderna, hegemônica.

Dentro desses dois grandes espaços, estão presentes, também, outros menores, como a casa dos Malianes, a igreja, o cemitério e, a banhar e dividir os dois grandes espaços, novamente, o rio Madzime, que, segundo Daverni (2009, p. 70), “[...] é o espaço que demarca a passagem do tempo na obra”, já antecipado no título. Tais paisagens são descritas na obra ora denotativamente, ora de maneira subjetiva e impregnada de recursos poéticos.

²⁸ Como vimos no capítulo anterior, o colonialismo caracteriza-se, de acordo com Bonnici (2009), pelo modo peculiar como aconteceu a exploração cultural, nos últimos quinhentos anos, causada pela expansão europeia. Processo que, em linhas gerais, impôs a cultura (língua, religião, política, organização social, entre outras) do colonizador sobre o colonizado, considerado pelo discurso colonial como inferior, permitindo o estabelecimento do sistema escravagista e a exploração das riquezas coloniais.

Até há pouco a vila tinha apenas uma rua. Chamavam-lhe, por ironia, de Rua do Meio. Agora outros caminhos de areia solta se abriram, num emaranhado. Mas a vida é ainda demasiado rural, falta-lhe a geometria dos espaços arrumados. Lá estão os coqueiros, os corvos, as lentas fogueiras que começam a despontar. As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronando. Ainda vejo numa parede o letreiro já sujo pelo tempo: “A nossa terra será o túmulo do capitalismo”. (COUTO, 2003, p. 27).

O trecho acima se inicia com uma descrição simples do espaço da Ilha de Luaredo-Chão, “a vila tinha apenas uma rua”, “lá estão os coqueiros e os corvos”; porém, aos poucos, vão se amalgamando impressões do narrador-personagem sobre as antigas casas “exaustas de tanto abandono”, as paredes com letreiros sujos, ao que ele conclui que “Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronando”. O fragmento que descreve uma cidade em estado de abandono nos remete às palavras do poeta sulmato-grossense Manoel de Barros sobre o nosso tempo, em ruínas:

Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se os deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar de morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu a unidade interior (BARROS, 1990, p. 308-309).

O professor Durval Muniz de Albuquerque Junior (2006), no artigo “História: redemoinhos que atravessam os monturos da memória”, também recorre ao poeta sulmato-grossense, entre outros renomados teóricos como Walter Benjamin e Michel Foucault, para tratar do ofício do historiador do nosso tempo. Para o professor, cabe a esse narrar a experiência dos escombros, que emergiram a partir das duas grandes guerras mundiais e que se ampliaram cada vez mais.

No excerto acima, extraído de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a descrição das casas e das ruas em estado de abandono não se deve diretamente às duas primeiras guerras mundiais, mas às guerras pela independência de Moçambique e suas posteriores lutas civis pelo controle do país, decorrentes, enfatize-se aqui, das ideologias capitalistas e socialistas disseminadas após as grandes guerras, no período

conhecido como Guerra Fria²⁹. Conforme o próprio trecho acima, “Ainda vejo numa parede o letreiro já sujo pelo tempo: ‘A nossa terra será o túmulo do capitalismo’” (COUTO, 2003, p. 27), marcando a influência da ideologia capitalista, ou melhor, uma opinião crítica a esse sistema que se deu durante as guerras civis no país.

Raymond Williams (2002), no capítulo 4 – Tragédia e revolução – de *Tragédia moderna*, discorrendo sobre as grandes revoluções e desordens sociais ocorridas na história, afirma que uma época de revolução é uma época de violência, de deslocamento e de longo sofrimento. O que torna natural que o sintamos como tragédia no sentido cotidiano da palavra. Contudo, para o professor de Cambridge, quando o evento se torna história, ele é visto de forma inteiramente diferente.

A revolução bem-sucedida torna-se não uma tragédia, mas uma épica; ou em outras palavras, a origem de um povo e do modo de vida pelo qual se tem apreço. E, assim, quando lembrado, o sofrimento é simultaneamente ou honrado ou justificado. (WILLIAMS, 2002, p. 92).

Surge-nos, assim, uma inquietação. Seriam as ruínas da poesia de Manoel de Barros as mesmas da narrativa de Mia Couto? Seriam as guerras/revoluções mencionadas nos excertos acima épicas? Seriam elas necessárias para as novas configurações sociais? Ou seriam apenas símbolos, restos, lembranças dos sofrimentos ali vividos pelos personagens que passaram por esses cenários? Personagens fragmentados, destroçados, assim como as ruínas, buscam uma reconstrução?

Ao mergulharmos nos sentimentos aflorados pelo eu-lírico da poesia de Manoel de Barros e do protagonista de Mia Couto, parece-nos que nem as duas primeiras guerras mundiais, nem a Guerra pela Independência de Moçambique e os movimentos que se seguiram podem ser, conforme os trechos citados, lidos como épicos. Afinal, nada ainda foi reconstruído, ainda saltam à vista os destroços, as paredes pichadas, as marcas do tempo.

Raymond Williams (2002) afirma que, numa revolução contemporânea, a particularidade do sofrimento é persistente, seja por meio da violência, seja pela

²⁹ Período histórico compreendido entre o final da Segunda Guerra Mundial e a extinção da União Soviética, no qual ocorreram disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, de ordem política, militar, social, econômica, tecnológica e ideológica entre essas duas nações e suas zonas de influência.

reformulação do modo de vida por intermédio de um novo poder de estado. Embora ambos os conflitos aludidos na poesia e na narrativa acima já não nos sejam mais contemporâneos na medida em que já se estabeleceram seus vencedores e que não há mais conflitos armados, vemos ainda muita influência dessas revoluções na contemporaneidade, seja na arte (pintura, escultura, literatura, drama etc.) ainda retratada tanto sobre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais quanto sobre as revoluções em Moçambique e nos demais países africanos, mesmo que essas últimas nos cheguem em menor escala.

Dessa maneira, tanto Mia Couto quanto Manoel de Barros, entre outros poetas/escritores ou demais artistas, a exemplo de Marina Abramović, na sua *performance Balkan Baroque*³⁰, vão realizando seu devir que, segundo Durval Muniz (2006), deve ser voltado para compreender o fragmentário que somos, as diferenças que nos constituem, o dessemelhante que nos habita.

Importa acrescentar que, para o teórico Michel Foucault (1985) *apud* Muniz (2006), a história, assim como a literatura ou a arte em geral – que não deixa de ser a expressão do homem diante de seu tempo –, deve tratar das descontinuidades que nos constituíram, da multiplicidade de experiências disparadas e sem roteiro prévio que tornaram possível ser como somos, e:

[...] que a história deve descrever as configurações, os desenhos, o relevo formado pelo depósito constante das camadas de discursos, pela sedimentação das memórias em textos e em todas as formas de linguagem, que, ao se acumularem, como o cisco se acumula em pés de parede formando monturos, produzem uma geografia do passado. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 3-4).

Retomando a geografia de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, temos a descrição da *Nyumba-Kaya*, a casa dos Malianes.

³⁰ O espetáculo performático, ganhador do Leão de Ouro, foi exibido na Bienal de Vietnã, em 1997, e executado em um porão, embaixo do pavilhão da Itália. Nesse, a artista sérvia ficava sentada sobre uma pilha de ossos bovinos, embaixo da qual havia 500 ossos limpos e na parte de cima 2.000 ossos sanguinolentos, com carne e cartilagens. Por quatro dias, durante sete horas ao dia, a artista performática esfregava os ossos sanguinolentos eliminando assim a carne e a cartilagem em um ritual de purificação de si mesma e dos massacres ocorridos durante a Guerra dos Bálcãs, enquanto chorava e cantava canções iugoslavas, recordando a sua infância. Retirado de: <<https://guiaflorencia.net/arte/marina-abramovic-em-florenca/>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

Por fim avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhes Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “kaya”. Mesmo de longe já se nota que para a limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvens entre nuvens. (COUTO, 2003, p. 28-29).

O narrador, primeiramente, apresenta uma visão descritiva da casa juntamente com uma explicação cultural, do nome e da tradição do seu povo e, em seguida, une o espaço “casa” com a “narração” de seus devaneios. Gaston Bachelard (1993), em *A poética do espaço*, considera que “[...] a casa abriga o devaneio” (BACHELARD, 1993, p. 26). No que concerne ao devaneio, o filósofo ressalta que “[...] ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade” (BACHELARD, 1993, p. 26). Ele tem um privilégio de autovalorização e usufrui diretamente de seu ser. Portanto, nos lugares onde se viveu o devaneio, reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. “É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 1993, p. 26).

Bachelard (1993, p. 68) enfatiza que sendo a casa, normalmente, uma imagem terrestre, quando transposta para uma efígie aérea, dá-se um aspecto fenomenológico muito puro: “a consciência ‘se eleva’ durante uma imagem que comumente ‘repousa’” e assim “a imagem já não é descritiva; é resolutamente inspiradora”. A fotografia da Nyumba-Kaya descrita pelo narrador Mariano levantando voo aproxima-se da casa cósmica descrita pelo estudioso. Tal habitação tem sua imagem integrada ao vento “[...] que aspiram uma leveza aérea, que abrigam na árvore de seu inverossímil crescimento um ninho prestes a voar” (BACHELARD, 1993, p. 67). E acrescenta que: “[...] uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos, e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa” (BACHELARD, 1993, p. 67).

Osman Lins (1976) distingue, ainda, três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. A primeira refere-se à ambientação composta por um narrador

independente, que não participa da ação e que, portanto, se pauta no descritivismo. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* não apresenta esse grau de ambientação, pois trata-se de um narrador personagem.

A segunda, mais comum nas narrativas em terceira pessoa, caracteriza-se pela descrição do espaço percebida por outro personagem; em outras palavras, dá-se uma mudança de foco. Lins (1976) admite a ocorrência, embora rara, de um personagem-narrador transferir a outrem a percepção do ambiente. Como ocorre no oitavo capítulo, numa breve descrição da Ilha de Luar-do-Chão, sob a perspectiva do Tio Abstinêncio.

[...] meu tio se emparedara, recusado a sair, não era porque perdera a afeição pela sua terra. Amava-a tanto que não tinha força para assistir a sua morte. Passeava pela vila e o que via? Lixos, lixos e lixos. E gente dentro dos lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades. (COUTO, 2003, p. 117-118).

Percebemos, no trecho acima, não apenas uma crítica política e social, mas também a importância do ambiente para o personagem. Aqui, o ambiente influencia o estado de depressão de Abstinêncio; em outros momentos do romance, vemos a interferência dos diferentes espaços na vida dos personagens de Mia Couto.

Nesse viés, caminham os personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, para o que Osman Lins (1976) chama de ambientação oblíqua ou dissimulada. Esse tipo de ambientação exige um personagem ativo, que é identificado a partir de um enlace entre o espaço e a ação. Ele não exige que se delegue a outro personagem a responsabilidade de transmitir a paisagem em que se insere, nem se delonga em descrições apenas ornamentais. Contudo, “imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar” (DIMAS, 1986, p. 26).

A cozinha me transporta para distantes doçuras. Como se, no embaciado dos seus vapores, se fabricasse não o alimento, mas o próprio tempo. Foi naquele chão que inventei brinquedo e rabisquei os meus primeiros desenhos. Ali escutei falas e risos, ondulações de vestidos. Naquele lugar recebi os temperos do meu crescer (COUTO, 2003, p. 145).

O trecho acima mostra a carga emocional do narrador ao entrar na cozinha da Nyumba-Kaya. Cômodo que o remete às memórias de sua infância e que se diferencia de todas as demais de Luar-do-Chão, pois: “Em toda Ilha, as cozinhas ficavam fora, no meio dos quintais, separadas da restante casa. Nós vivíamos ao modo europeu, cozinhando dentro, comendo fechados” (COUTO, 2003, p. 145).

Além da cozinha, outros ambientes que perpassam pela narrativa de Mia Couto amalgamam as ações dos personagens a tal ponto que se tornam uma espécie de “processo de colaboração recíproca” (DIMAS, 1986, p. 26). Chamam-nos a atenção, em especial, dois espaços na obra: o rio Madzimi e a terra. Lugares que não só influenciam os atos dos personagens, mas, mais que isso, interpenetram-se, interferem, comandam os seus destinos.

No que tange ao rio Madzimi, destacamos a passagem do afogamento de Mariavilhosa, quando, certa tarde:

[...] foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrerá? Duvidava-se. Talvez se tivesse transformado nesses espíritos da água que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os viventes. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água. (COUTO, 2003, p. 105).

Como vimos anteriormente, Mariavilhosa caminha para a morte em decorrência de profunda tristeza por não conseguir dar à luz um filho vivo. Destaca-se, aqui, que, entre as etnias africanas, a mulher que perde uma criança é contaminada pela impureza da morte. Segundo Henrique Junod (1974), uma série de proibições é imposta às mães de nato-mortos, entre elas a de pegar em comida ou a de falar em um tom que não fosse muito baixo. Punições que são aplicadas à personagem de Mia Couto e que a levam a lançar-se no rio Madzimi e transformar-se em água. Além disso, entre os bantos, não existe a concepção ocidental de suicídio, afinal, Mariavilhosa “morreu no rio que é um modo de não morrer” (COUTO, 2003, p. 196).

Os fatos nos conduzem às considerações de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999) sobre o simbolismo do rio e do fluir de suas águas. Entre eles estão: o da fertilidade, o da morte, o da renovação, o da possibilidade universal e o da fluidez das

formas. Enfatizam, ainda, que “o curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 780). Nesse viés, podemos afirmar que o simbolismo das águas e também do afogamento de Mariavilhosa implicam tanto a morte quanto o renascimento, pois a personagem de Couto, ao mesmo tempo, morre e ressurge em forma de água. A personagem em questão torna-se espaço. Podemos pensar, então, numa personificação do espaço?

Sim, afinal, na obra, na ausência do corpo físico da personagem Mariavilhosa, fora enterrado um vaso com água do rio. Nas palavras de Dulcineusa, avó do narrador: “Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas” (COUTO, 2003, p. 105). Ondas que cercam e envolvem a ilha de Luar-do-Chão.

Ressalte-se que o rio Madzimi, que geograficamente cerca e separa a ilha de Luar-do-Chão da capital do país e é também o curso que purifica homens e mulheres em seus rituais sagrados, é personificado, no episódio acima, em uma entidade capaz de converter Mariavilhosa em água e impedir Fulano Malta de resgatar sua esposa.

Nesse sentido, recorreremos a Anatol Rosenfeld (1993), que, em *Prismas do teatro*, tece considerações sobre a tragédia grega. Nesse segmento, afirma que essa, em essência, se basta na “situação trágica”, trazendo intensamente a angústia, mas admitindo, também, uma solução satisfatória. O estudioso enfatiza a frequência do conflito trágico em si conclusivo, ou seja, um conflito sem saída, no qual o herói, esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, sucumbe. Pois, por certo excesso ou sabedoria “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da pólis e do universo ou, em outras palavras, a lei natural e a lei moral (também a justiça é a medida certa) que se identificam na concepção mítica.

Vemos, assim, duas situações trágicas no trecho acima, que relata o afogamento de Mariavilhosa, uma interferindo na outra. A primeira é a metamorfose da mãe do narrador em água, que, ao mesmo tempo em que soluciona a profunda tristeza da personagem, atribui ao destino de Fulano Malta um caráter trágico, por meio de um acontecimento que ele não consegue impedir, pois está além das suas forças e habilidades físicas.

Podemos pensar em Fulano Malta, nesse sentido, como um personagem trágico, à medida que este sucumbe ao seu destino de provações. Afinal, nem a paixão adolescente de Fulano Malta por Mariavilhosa foi capaz de lhe trazer alegrias, “nem o

casamento lhe foi suficiente. Pois seu viver se foi amargando e ele, mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas” (COUTO, 2003, p. 72).

Fulano tem constantemente seus projetos frustrados. Apaixona-se e casa-se com Mariavilhosa, todavia esta não consegue lhe dar um filho. Afinal, ao desdobrar da narrativa, é revelado que o narrador Mariano é fruto de um caso entre Dito Mariano e Admirança. Quando Fulano Malta ouve os rumores sobre a Guerra da Independência, torna-se um combatente; contudo, após a luta, torna-se indiferente às glórias. E aos poucos vai se amargando e se fechando em sua “desperença” (COUTO, 2003, p. 74).

Esses e outros acontecimentos pelos quais o suposto pai do narrador passa nos remetem a Odisseu³¹. O herói grego, guerreiro sagaz e rei de Ítaca, foi o idealizador do Cavalo de Troia, estratégia que definiu essa guerra. Após o fim dessa, todos os guerreiros retornam às suas casas, porém Odisseu ou Ulisses é submetido, durante vários anos, a uma série de provas e provações, por desafiar o poder dos deuses. Ao longo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Fulano Malta, assim como Ulisses de *Odisseia*, é submetido a uma série de provações e/ou frustrações, como nos episódios acima descritos.

Além da cena do afogamento de Mariavilhosa, outro acontecimento trágico, ocorrido no rio Madzimi, nos chama a atenção o naufrágio do Vasco da Gama, o qual aparece no sétimo capítulo do romance, intitulado “Um burro enigmático”:

A tragédia acontecera nas primeiras horas da manhã. Os corpos se afundaram para sempre na corrente. O casco do barco, meio tombado, ainda flutuava. Sobre o fundo enferrujado, podia ler-se o nome da embarcação pintando as letras verdes: Vasco da Gama. Fazia ligação com a cidade e, como sempre, ia sobrecarregado de gente e de mercadoria. A ambição dos novos proprietários, todos reconheciam a meia voz, estava na origem do acidente. Sabia-se o nome dos culpados, mas, ao contrário das letras verdes no casco, a identidade dessa gente permaneceria oculta por baixo do medo. (COUTO, 2003, p. 99).

O acidente que não deixara sobreviventes, além de um burro, fora provocado pela sede de lucro e dinheiro, assim como tantas outras embarcações portuguesas à época das grandes expedições marítimas. Aventuras essas narradas pelo poeta português Luís Vaz de Camões, no poema épico *Os Lusíadas*, cujo grande herói é Vasco da Gama,

³¹ Herói de *Odisseia*, obra épica atribuída a Homero, criada possivelmente no fim do século VIII a.C.

e cuja “glória de mandar”, cuja “vã cobiça” do reino lusitano é já criticada pelo autor do século XVI:

Ó glória de mandar, ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiça
 C'ua aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades nele *exprimentas*! (CAMÕES, 1925, p. 170).

Todavia, não é apenas à literatura portuguesa que o escritor moçambicano faz alusão nesse capítulo. A figura enigmática do burro, único que escapa vivo da tragédia, vem associada às religiões cristãs, ou seja, à cultura hegemônica. O aparecimento do asno é presenciado pela avó Ducineusa. A personagem, católica, ajudava com frequência o Padre Nunes nos afazeres paroquiais. Naquela manhã em que fora ajudar o sacerdote, o dia despertara aberto e claro, quando “[...] uma inesperada ventania chicoteou os céus” e “as nuvens se carregaram como se fossem cabides de roupas escuras pendurados junto às casas” (COUTO, 2003, p. 96), trazendo à porta da igreja a figura de João Locomotiva, acompanhado do animal.

O personagem era um antigo empregado das linhas férreas da cidade que enlouquecera quando os comboios deixaram de funcionar. “Fazia parte dos delírios de João escutar comboios descarrilando nos pântanos, despenhando-se das pontes e dissolvendo-se no escuro dos túneis” (COUTO, 2003, p. 98). Seu primeiro nome, João, remete-nos à figura do profeta João Batista³², contida no Novo Testamento Bíblico, enfatizando as referências à cultura europeia/portuguesa na obra do escritor Mia Couto.

Assim que João Locomotiva adentra a igreja para comunicar o padre sobre o desastre com o navio, o bicho se instala no abrigo: “O asno escoiceou o chão e o som do casco ressoou pelo recinto. Era a proclamação da sua tomada de posse” (COUTO, 2003, p. 98).

³²João Batista, filho do sacerdote Zacarias e de Isabel, prima de Maria (mãe de Jesus), foi pregador judeu do século I, que anunciou o advento do Cristo. Tanto no texto bíblico quanto na obra de Couto, os personagens cumprem papel de anunciar grandes acontecimentos. João Batista, a vinda de Cristo, e João Locomotiva, o naufrágio do navio Vasco da Gama. Destaca-se que assim como o naufrágio do Vasco da Gama, a vida/morte de Jesus também pode ser lida como uma tragédia, dado seu sofrimento no episódio bíblico da Paixão de Cristo.

A simbologia do asno (ou da jumenta) é vista de diferentes modos em diversas culturas. Destaque-se que, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999, p. 93-95), ela é apresentada sob uma luz favorável na Bíblia, estando relacionada à paz, à pobreza, à humildade, à paciência e à coragem. A figura de um asno está presente na manjedoura, no nascimento de Jesus. Também José leva Maria e Jesus no lombo de uma jumenta para o Egito, a fim de fugir das perseguições do imperador Herodes. Além disso, antes da Paixão, Cristo faz sua entrada triunfal em Jerusalém montado numa jumenta.

Contudo, não foi pela teimosia da besta e tão pouco pela relevância de seus antepassados no desenrolar dos acontecimentos das histórias bíblicas que o animal permaneceu na igreja “mais praticante que um beato” (COUTO, 2003, p. 101). Ao receber a notícia do naufrágio, Padre Nunes sai porta da igreja afora, “pitosguiando aos tropeções” e “perdendo o esclarecimento” (COUTO, 2003, p. 100) à medida que tomava conta da tragédia.

Agora se entendia a súbita alteração dos elementos, nas primeiras horas da manhã. Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da ilha se transtornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais que isso. (COUTO, 2003, p. 100-101).

O padre pôs-se a caminhar sem destino, enquanto Ducineusa o seguia a distância. Até que o líder religioso, chegando próximo aos pântanos, deteve-se frente à casa do feiticeiro Muanawa Nweti e, após breve hesitação, entrou na obscuridade da palhota, pedindo ao feiticeiro que atirasse os búzios.

Ao sair da casa do feiticeiro, o padre é questionado pela avó sobre o burro. Ao que ele responde “Esse burro, Dona Ducinelsa. Prometa-me que vai tratar dele” (COUTO, 2003, p. 101). O sacerdote fica dias sem rezar a missa, fazendo suas orações apenas à margem do rio Madzimi, fatos que levam Ducineusa a crer num mistério envolvendo o animal.

O burro nos remete ademais ao romance de Apuleio, *O asno de ouro*. A obra, em tom satírico, narra as aventuras de Lúcio, metamorfoseado em burro, em decorrência de um engano. Durante uma viagem à Grécia, o protagonista hospeda-se na casa de uma feiticeira e experimenta uma de suas pomadas, transformando-se em asno. Ocorre, todavia, que continua com mente humana. Passa por donos sucessivos, servindo a um sacerdote, um moleiro, um jardineiro, um confeitoiro, um cozinheiro, até que a deusa Ísis o ensina como retornar à forma humana. Em troca, Lúcio deve aceitar ser iniciado nos mistérios da deusa e tornar-se um sacerdote. Para que o personagem voltasse à forma humana, ele deveria comer algumas rosas, as quais ele encontra somente após algum tempo, quando já passou por todas as etapas de aprendizado, ou seja, por toda sua peregrinação e consequente evolução espiritual.

Nessa cena vemos, primeiramente, a concepção clássica da tragédia, que, de acordo com o Dicionário *Houaiss* da Língua Portuguesa (2004), vem do gênero dramático e trata das ações e dos problemas humanos de natureza grave, envolvendo questões sobre a moralidade, o significado da existência humana, as relações entre os homens e entre eles e seus deuses.

A morte de dezenas de pessoas no naufrágio, como já anunciada, é decorrente, provavelmente, de falha humana, pois, “[...] como sempre, ia sobrecarregado de gente e de mercadoria”, demonstrando a “ambição dos novos proprietários”, envolve não somente questões humanas, mas, ademais, como vimos na análise acima, revela a insatisfação dos deuses em relação aos feitos do homem. “Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais que isso” (COUTO, 2003, p. 99-101).

A descrição da tempestade que se segue ao naufrágio, o aparecimento do burro e sua enigmática presença na igreja, a visão dos búzios pelo feiticeiro Muanawa Nweti e a atitude do padre Nunes perante todos esses acontecimentos sobrenaturais conduzem o leitor a crer que a tragédia é uma vingança dos deuses, personificados aqui, novamente, no rio Madizime, que engole não só Mariavilhosa, mas também Vasco da Gama e toda sua tripulação.

Além desses dois episódios trágicos, cujo espaço é também personificado, temos a cena do enterro do avô, no décimo quarto capítulo do romance, intitulado “A

Terra Fechada”. Neste, o velho Mariano ainda está em estado cataléptico. Contudo, como parte da família já se impacientava e necessitava retornar para suas casas, decide realizar, ainda que incompleta (sem o corpo do ancião), a cerimônia fúnebre. O cemitério está cheio e, no momento em que o coveiro Curozero Muando se prepara para abrir a cova:

O coveiro levanta a pá com um gesto dolente. O metal rebrilha, fulguroso, pelos ares, flecha rumo ao chão. Contudo, em lugar do golpe suave se escuta um sonoro clique, o rasposo ruído de metal contra metal. A pá relampeja, escoiceia como pé de cavalo e, veloz, lhe escapa da mão. Meu espanto se destamalha: seriam faíscas que saltaram? Ou fosse o pássaro ndlati despenhando-se no solo terrestre? Certo é que a pá tinha embatido em coisa dura, tanto que a lâmina vinha entortada. (COUTO, 2003, p. 178).

Curozeiro tenta inutilmente abrir uma segunda e uma terceira cova, mas “a pá raspa em superfície dura” (COUTO, 2003, p. 178). Último também tenta cavar, em vão. E, novamente, o coveiro. Até que:

De repente, meu pai, fora dos eixos, desata a vociferar: não se devia cavar com um instrumento de metal. Isso feria a terra. Dito isto, ele se ajoelha e desata a cavar com as mãos. Escava-se com desespero, babando-se com esforço. Em pouco tempo, seus dedos ficam em sangue. Meu pai se desespera no vivo da carne, gemendo e praguejando. A terra que se amontoa vem avermelhada de sangue. (COUTO, 2003, p. 179).

De acordo com Mircea Eliade (2010), na China Antiga, quando se coloca um recém-nascido ou um moribundo sobre a terra, ela irá dizer se o nascimento ou a morte são válidos. Será, então, a morte de Dito Mariano sem valor para a terra de Luar-do-Chão? Será esta não aceitação devida ao seu estado cataléptico? O ambiente aqui não é apenas personificado, ele surge como um Deus que decide sobre os destinos dos personagens, assim como nos episódios do afogamento de Mariavilhosa e do naufrágio do Vasco da Gama, analisados anteriormente.

Nessa linha, podemos tecer reflexões acerca das cenas dentro da relação dialética proposta por Peter Szondi (2014) e discutida no capítulo anterior. A retomar, o pesquisador afirma que, entre os séculos XIX e XX, verifica-se uma mudança no conceito universal sobre o trágico, que, ligado mais à ideia (relação histórica) do que à

lei formal da poesia, liberta-se de seu caráter normativo e visa a um “conhecimento que se basta a si mesmo”, pensado em seu sentido filosófico sempre a partir de uma estrutura dialética, cuja relação se dá entre o absoluto e o individual, entre o divino e suas manifestações, entre o universal e o particular.

Peter Szondi (2004) ressalta, ainda, que o trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, ou seja, o modo dialético. Em outras palavras, o trágico é o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. É, também, trágico o destino de alguém que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável.

Inferimos, desse modo, que, na primeira cena analisada – do afogamento de Mariavilhosa –, a morte (ou suicídio) da personagem parte de um desejo individual, seguido por uma aceitação da natureza divina e absoluta, mas que não permite que Fulano Malta consiga, por meio do seu desejo individual, resgatá-la. Dá-se, então, a tragédia, ou, em outras palavras, a frustração da vontade do personagem de Fulano Malta, enquanto no episódio do funeral do avô a relação dialética se dá ante a impossibilidade de as personagens envolvidas enterrarem Dito Mariano.

Eis o que sonhei: que o coveiro Curozero Muando tinha escavado em terras fora do cemitério, longe da vila. Procurava as mais distantes paragens, nas bermas das lagoas, nos outeiros de Zipene, nos vales de Xitulundo. Em todos os lugares sucedia o mesmo: não era possível penetrar no solo. [...] Chegaram amigos da cidade e disseram que o mesmo fenômeno estava ocorrendo noutros lugares. Em todo o país, a terra negava a abrir seu ventre aos humanos desígnios. Enviei a mensagem para o exterior. E o mesmo se passava também por lá. Em todos os continentes o chão endurecera, intransponível. O assunto tornara-se uma catástrofe de proporções mundiais. (COUTO, 2003, p. 187).

O excerto trata da descrição do sonho que Marianinho tivera logo após o não acontecimento da cerimônia fúnebre de Dito Mariano. Nesse, ainda que em sonho, o espaço terra é visto pelo narrador como ente capaz de impedir o homem de realizar suas atividades cotidianas, pois “a agricultura paralisara. Os trabalhos de construção, as minas, as dragagens nos portos, tudo estava parado” (COUTO, 2003, p. 188).

Tal espaço é representado como uma divindade vingativa, cuja razão para tal desforra, segundo Curozeiro Muando, era toda imundície que “estavam enterrando aí

pelos desamundos, sujando as entranhas, manchando as fontes. Dizem que até droga misturaram com os areais do campo” (COUTO, 2003, p. 181-182). Para o coveiro, a guerra³³ tinha grande parte de culpa na vingança da terra. Afinal, muita gente baleada, cujo chumbo transvasava dos corpos, fora enterrada no chão. “Agora já não havia cova, nem fundo. Já nem terra poderíamos extrair da terra” (COUTO, 2003, p. 182).

Novamente a geografia da obra de Mia Couto surge como trágica e, mais uma vez, pelas imagens da Guerra pela Independência do país, o à medida que nos faz recorrer de novo ao pensamento de Raymond Williams (2002). Embora notemos um discurso inflamado a favor da revolução, torna-se pertinente recorrer à relação que o crítico britânico faz entre tragédia e revolução, uma vez que “[...] as sociedades revolucionárias têm sido sociedades trágicas, numa profundidade e escala além de qualquer temor e piedade comuns” (WILLIAMS, 2002, p. 103).

Para o teórico, o reconhecimento do trágico, nesse viés, ocorre na medida em que, na velha tradição trágica, o homem não pode modificar a sua condição, podendo apenas inundar de sangue seu mundo num esforço vão, cujo reflexo contemporâneo acontece quando a tomada de controle sobre o nosso destino é derrocada, ou mesmo, profundamente maculada pela nossa inevitável irracionalidade e pela violência e crueldade que são rapidamente liberadas quando se destroem formas habituais.

[...] quanto mais o processo de libertação do homem for comumente concebido como uma instância generalizada e abstrata, quanto mais verdadeiramente mecânico ele for, menos se leva em conta, de forma verdadeira, qualquer sofrimento real, até que mesmo a morte se torne moeda corrente. (WILLIAMS, 2002, p. 104).

Podemos refletir, então, que o episódio acima, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é, ainda que em sonho do personagem Mariano, ainda que metaforicamente personificada, uma forma que o narrador/escritor encontrou para expressar a tragédia e, especialmente, as consequências das trágicas guerras/revoluções ocorridas em Moçambique.

³³ Referência à luta pela independência, conquistada em 1975, e, após esta, a guerra civil que durou de 1977 a 1992, deixando cerca de um milhão de mortos e outros tantos amputados pelas minas que continuaram a assolar o país.

4.3. As personagens e suas tragicidades: da tragédia moderna ao pós-colonialismo

Destaquem-se também, no trecho analisado acima – do (não) enterro do avô –, as reações dos personagens Curozero Muando, Últímio e Fulano Malta, que, em transe ou desespero, tentam inutilmente cavar uma cova para o corpo. As atitudes dos personagens, em especial a de Fulano Malta, que cava com as próprias mãos até elas sangrarem, demonstram certo estresse, desencadeado, possivelmente, por situações traumáticas, que, no caso dos filhos de Mariano, podem ser tanto devido à morte do pai quanto aos acontecimentos vivenciados nas lutas pela independência do país.

Retornando ao pensamento de Raymond Williams (2002), percebemos que o crítico se coloca contra o ideal disseminado desde as grandes guerras mundiais, de que se deve evitar a revolução a fim de escapar do sofrimento. Para o estudioso, a revolução é a inevitável progressão de uma trágica desordem, à qual podemos responder de modos variados, mas que irá, de uma forma ou de outra, abrir caminho a uma série de transformações sociais. “Não devemos identificar a revolução com violência ou com súbita tomada de poder. Mesmo em lugares em que tais acontecimentos ocorrem, a transformação essencial é, na verdade, uma longa revolução” (WILLIAMS, 2002, p. 106).

Para o professor de Cambridge, o que define a revolução é a mudança na forma de atividade de uma sociedade, na sua mais profunda estrutura de relações e sentimentos, desde a incorporação de novos grupos de homens à forma e à estrutura preexistentes até a melhora evidente das condições materiais e das mudanças comuns de ciclo e de cor local.

Tal condição nos remete ao personagem João Locomotiva, já apresentado anteriormente, na análise do episódio “Um burro enigmático”. Conforme discutimos, o personagem trabalhava como guarda-freio (hoje maquinista ou motorista) nas desativadas linhas de trem do país. O transporte ferroviário em Moçambique, como vimos no Capítulo 1, foi um importante empreendimento para o comércio e a economia, tanto dentro do país quanto com seus vizinhos Zimbabwé e Malawi. Não obstante,

durante a Guerra Civil Moçambicana, as linhas ferroviárias foram alvo de ataques e saques, fatos que levaram à sua quase total paralisação.

João Locomotiva é um personagem secundário, coadjuvante, ele não pertence à família do narrador protagonista nem mesmo participa diretamente dos conflitos da história principal da narrativa. Contudo, é uma peça para justificar o aparecimento do burro e o desenvolvimento das ações do capítulo 7 e, talvez, possivelmente criado pelo autor para ressaltar a existência dessa (ex) classe trabalhadora no país.

Dessa forma, podemos pensar em João Locomotiva como um personagem de costume, segundo o capítulo “A personagem do romance”, de *A personagem de ficção*, de Antonio Candido (1976). Esses personagens são apresentados pelo professor por meio de traços que os diferem e são fortemente escolhidos e marcados. Esses traços são fixados e sempre retomados na narração. No caso de João Locomotiva, o fato de ele sempre delirar com “[...] comboios descarrilhando nos pântanos, despenhando-se nas pontes e dissolvendo-se no escuro dos túneis” (COUTO, 2003, p. 98) faz parte do processo fundamental da caricatura, que teve seu apogeu nos personagens cômicos e pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos (no caso de João Locomotiva). De acordo com Candido (1976), essa característica invariável dos personagens é desde cedo revelada.

Da seguinte forma se dá a apresentação desse personagem, no romance de Mia Couto, quando a avó Dulcineusa informa ao padre que João Locomotiva batia à porta da igreja:

O padre suspirou. João era um antigo guarda-freio emigrado lá na cidade e que enlouqueceu quando os comboios deixaram de circular. O homem regressou à ilha, mas uma parte dele ficou para sempre junto de uma estação ferroviária à espera do lento suspiro dos trens. Que pretendia o velho tresloucado àquela hora? (COUTO, 2003, p. 98).

Além de marcar a existência dessa classe trabalhadora no país, a narrativa nos revela a sensação de despertencimento desse personagem, que de certo modo enlouqueceu desde que perdeu o emprego e teve que voltar à Ilha de Luar-do-Chão. Isso nos faz retornar ao pensamento de Raymond Williams (2002), o qual enfatiza que o que põe de fato à prova uma sociedade pré-revolucionária, ou (no caso de Moçambique)

uma sociedade cuja revolução ainda não está completa, é a questão da incorporação. Para o teórico, uma sociedade em que a revolução se torna necessária é uma sociedade cuja incorporação de todas as pessoas como *seres humanos completos* é, na prática, impossível sem que haja uma mudança nas suas formas fundamentais de relação.

Ante esse pensamento e as análises feitas anteriormente, tanto de João Locomotiva quanto de Fulano Malta, podemos afirmar que a narrativa de Couto (2003) apresenta situações e marcas de uma sociedade cuja revolução ainda não se encontra inteiramente finalizada/completa, haja vista que, entre os personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, prevalece a sensação de não pertencimento. Isso ocorre com o narrador Marianinho, o médico indiano Almílcar Mascarenhas e Fulano Malta.

Conforme já vimos, o médico Amílcar Mascarenhas foi um militante e revolucionário que lutou contra o colonialismo no país, e ficou preso durante anos. Após a Independência, foi-lhe atribuído um cargo de responsabilidade política. Contudo, “[...] a revolução terminou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver” (COUTO, 2003, p. 116).

Esse mesmo sentimento de tristeza e decepção em relação à Independência se manifesta no personagem Fulano Malta. O pai do narrador Mariano “[...] mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas” (COUTO, 2003, p. 72). Anos depois, após a queda do regime colonial, Fulano Malta retorna à ilha como herói de muitas glórias. Porém, o guerrilheiro se recusa a participar dos festejos em comemoração pela Independência, anunciando que “[...] aqueles que, naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta” (COUTO, 2003, p. 73). Desde então, Fulano Malta entrega-se à tristeza e ao desapontamento, agravado pela morte de sua mulher, Mariavilhosa.

Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentia estranho em sua própria terra. Acreditava que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a independência e muito de sua despertença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (COUTO, 2003, p. 74).

Estrangeiro ou *mulungo* (COUTO, 2003, p. 159) em sua própria casa é também o protagonista Mariano. O narrador sai da ilha ainda criança e, na capital, estuda e adquire hábitos (cultura) de branco (português/colonizador). Regressar à Ilha de Luar-do-Chão, ao seu lugar de origem, ou ao primeiro lugar do clã dos *Malianes*, possibilita um (re)aprendizado das crenças e costumes do seu povo (bantos, moçambicanos e africanos), que, aos poucos, vão se apresentando no plano diegético.

Assim, por meio das enigmáticas cartas escritas supostamente por um avô – em estado cataléptico – e por diálogos – ora com familiares próximos ora com habitantes da ilha –, as memórias e/ou segredos familiares vão se revelando sempre envoltos por acontecimentos fantásticos, como no episódio do burro enigmático, visto anteriormente. Destaque-se que esses fatos na obra de Couto (2003) surgem não somente como representação da tradição moçambicana, mas também como marcas de interferências da cultura hegemônica, comungando, ademais, com o “projeto anticolonial”, em especial com a questão da diáspora³⁴, conforme visto no Capítulo 1.

Para Safran (1991 *apud* Thomas Bonnici 2012), o termo “diáspora” inclui, além do deslocamento de pessoas do(s) centro(s) para outras regiões, os seguintes fatores: a memória coletiva e o mito da antiga terra e sua história, a crença em que elas nunca foram bem aceitas no país anfitrião ou a criação de um gueto ou mentalidade de isolamento, a idealização da terra dos ancestrais, a vontade de voltar e de protegê-la, e, por fim, uma mentalidade étnica baseada na história e no futuro coletivo. Alguns desses aspectos, como já vimos, estão presentes na obra de Mia Couto e levam, ademais, a discussões sobre a cultura, a tradição e a língua.

O pesquisador destaca, dentro desse contexto diaspórico, a questão do estranhamento (*unheimlichkeit*) que “[...] é tão fragmentador da personalidade que a pessoa inexistente sem cultura, sem suas tradições ou sem língua” (BONNICI, 2012, p. 59). Seria esse estranhamento a sensação de ser um “estrangeiro” ou um *mulungo*

³⁴ Em sua conotação clássica, de acordo com Bonnici (2012), a diáspora (gr. *diá*, para todo lugar; *speirein*, esparramar) diz respeito ao deslocamento de várias populações, por situações que afligiram e ainda afligem a humanidade. Ela divide-se em dois momentos: pré-transnacional e transnacional. O primeiro – entre os séculos XVI e XVII – se deu com a migração forçada dos africanos para as terras americanas, com a migração dos povos indígenas americanos para outras regiões do continente por causa da escravidão e com a migração de povos asiáticos e europeus (em menor escala) para o Caribe e vários países da América. Já o período transnacional se deu após a II Guerra Mundial, quando milhões de pessoas se deslocaram de seus países devido às péssimas condições de viver: fome, guerras, desemprego, falta de oportunidades para o estudo etc. Ressalte-se que, na presente análise, o que nos interessa não são os períodos em que se deram essas diásporas, mas as consequências e as características imbricadas nesses deslocamentos.

presente no narrador de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*? Personagem que passou duas vezes pelo processo de deslocamento, sendo o primeiro na infância, quando foi para a capital, lugar descrito na obra como de cultura predominantemente hegemônica. E, em seguida, no início da fase adulta, quando retorna à ilha para o enterro do avô, lugar tipicamente rural, onde predominam as tradições, as crenças e os costumes moçambicanos e/ou africanos. É esse segundo deslocamento presente na diegese, no qual Marianinho tem contato com sua família, seu lugar de origem e sua cultura, que lhe permite um reaprendizado e a construção de uma nova identidade³⁵. Sobre esse processo Bonnici (2012) pontua:

A identidade do sujeito, inerente ligada à consistência sistêmica da tradição e da língua, se constrói quando o deslocamento se efetiva e se realiza. O deslocamento se torna, portanto, o grande fator na construção do sujeito diaspórico. Como é impossível transformar o novo lar original (*Ur-Heim*) devido à resistência da língua, da terra, da flora e da fauna e de outros fatores, é viável ou o oposto (a influência do novo lar sobre a identidade do sujeito deslocado) ou a negociação (a interação do sujeito deslocado com o novo lar). (BONNICI, 2012, p. 60).

Em meio aos conflitos culturais vivenciados no segundo deslocamento do protagonista, acontece a sua transformação, o seu amadurecimento e a construção de uma nova identidade que passa a compreender, vivenciar e, especialmente, valorizar as tradições de seu país. E quanto aos sentimentos de frustração e despertamento dos personagens Fulano Malta e Amílcar Mascarenhas? Eles podem ser considerados aspectos de uma diáspora?

³⁵ Destaque-se aqui que esse tipo de narrativa é considerado, dentro das tipologias narrativas, como um romance de formação. Michael Bakhtin (1992), em *Estética da criação verbal*, caracteriza esse tipo de romance pela narração do homem em formação (ou em devir), que se organiza em torno ora de um caráter puramente biográfico e autobiográfico, ora em torno da ideia pedagógica da educação do homem, ora, ainda, em torno da evolução no aprendizado do protagonista. Esse último aspecto sobressai em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, conforme podemos observar em um dos últimos trechos da obra, após o enterro do avô e a revelação dos segredos e intrigas familiares: “Estou deitado sob a grande maçanqueira na margem do Madzimi. Aqui o rio se adoça, em redondo cotovelo, num quase arrependimento. Esta é a árvore onde o Avô Mariano vinha espaiar preguiças. Chamo-lhe “Avô” e sei que agora ele é meu pai. Para mim, Dito Mariano será sempre meu avô. E é assim, antigo e eterno, que o recordo deitando-se sob as ramadas da maçanqueira. Recostado sobre o tempo, o velho Mariano ajudava a ensopar o poente. Consoante ele dizia: a tarde é um sonolento bicho, necessita de lugar macio e úmido onde cair. O enterro do sol, como o do vivente mal-morrido, requer terra molhada, areia fecundada pelo rio que tudo faz nascer” (COUTO, 2003, p. 257).

Se considerarmos que a diáspora só acontece quando há o deslocamento espacial, não. Se considerarmos a diáspora enquanto estranhamento, uma busca ou perda de identidade, um sentimento de não pertencer a determinado lugar, sim. Afinal, para Stuart Hall (2011), o conceito de diáspora se funda sobre uma concepção binária de diferença, a qual se apoia na construção de uma fronteira que, ao mesmo tempo, exclui para construir um “outro” sujeito, que é marcado por uma posição rígida entre o dentro e o fora. E, tanto Fulano quanto Amílcar, embora não tenham efetivamente saído de Luar-do-Chão como Mariano, e vivenciado a cultura do outro como o jovem protagonista, os personagens sentem-se diferentes e “despertentes” em relação ao seu lugar de origem.

Conforme ressalta Raymond Williams (2002), quando ocorre a revolução, a incorporação dos seres se dá apenas parcialmente (seja por meio do direito ao voto, do direito à educação, ao emprego, à proteção legal ou aos serviços sociais). Contudo, o sujeito que participou desse processo não se sente em completo pertencimento à sociedade até que se dê o fim das classes sociais. “O inteiro pertencimento à sociedade é a capacidade de conduzir uma determinada sociedade por meio da mútua e ativa responsabilidade e cooperação, tendo como elemento básico uma igualdade social completa” (WILLIAMS, 2002, p. 106).

As discrepâncias sociais entre a Ilha Luar-do-Chão e a capital, ou mesmo dentro da própria ilha, são marcadas desde o início da narrativa, além, é claro, das diferenças culturais. Podemos verificar tal condição na citação abaixo, extraída do segundo capítulo, quando Marianinho, já desembarcado na ilha, segue pelos caminhos dela rumo à casa de sua família.

Doí-me a Ilha como está, a decadência da casa, a miséria derramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mal olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que desembaralham o horizonte. À primeira vista tudo definha. [...]

Cruzamo-nos com um luxuoso automóvel enterrado no areal. Quem traria viatura da cidade para uma ilha sem estrada? (COUTO, 2003, p. 28).

Cabe destacar que tanto o espaço quanto os personagens do romance de Mia Couto, com suas histórias, intrigas e conflitos pessoais, são relevantes para percebemos as marcas de um país que está passando por um processo de revolução. Carlos Reis e

Ana Cristina Lopes (1988), em *Dicionário de teoria da narrativa*, afirmam que o personagem é uma categoria fundamental da narrativa que evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. E acrescentam a essa linha de pensamento que, da epopeia ao romance, passando pelo conto, pelos quadrinhos, pela telenovela, entre outros gêneros narrativos, é o personagem o eixo em torno do qual gira a ação em que se organiza a narrativa.

Os estudiosos da narrativa apresentam e caracterizam também algumas categorias de personagens; dentre eles, cabe-nos destacar os redondos e os tipos cujos aspectos são interessantes retomar para melhor analisarmos as personas de Fulano Malta e do médico Amílcar Mascarenhas.

A primeira categoria, ou seja, a do personagem esférico, descrita por Edward Morgan Foster (*apud* CANDIDO, 1976), reveste-se de complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem marcada. Trata-se, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Fulano Malta, figura destaque no universo diegético de Mia Couto (2003) e que é, ao mesmo tempo, relativamente elaborada e não definitiva, cujos traumas, vacilações e obsessões, que vão gradativamente sendo reveladas na narrativa, constituem os principais fatores determinantes da sua configuração.

O suposto pai do narrador Mariano está presente (direta ou indiretamente) nos principais acontecimentos da narrativa: quando traz Marianinho de volta à ilha, quando tenta salvar Mariavilhosa da morte, quando desesperadamente tenta cavar uma cova para enterrar seu pai Dito Mariano, quando compactua com a falsa gravidez de Mariavilhosa e aceita ser pai de seu irmão Mariano, e especialmente quando participa na guerra pela independência de seu país. Fatos (muitas vezes trágicos) que, aos poucos, vão surgindo na diegese e que vão conduzindo o personagem a um conflito pessoal, marcado ora pela tristeza da sua viuvez, ora pelo fato de ainda ter que aprender a ser pai de seu filho/irmão, ora pela frustração dos seus ideais revolucionários. Sentimentos que o levam a sentir que não pertence à sua família, à sua terra, ao seu mundo. Conforme descrição do narrador sobre Fulano Malta: “A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilha da sua solidão” (COUTO, 2003, p. 62).

A segunda categoria trazida por Reis e Lopes (1988) é o personagem plano, entendida como uma síntese entre o individual e o coletivo, que tem por objetivo ilustrar de forma representativa certas dominantes (sejam elas profissionais, psicológicas,

culturais, econômicas etc.). No caso de Amílcar, não apenas a classe de um médico, mas também a dos povos imigrantes que participaram da história de Moçambique, aqui os indianos que, como vimos no capítulo I, já mantinham relações comerciais com a África antes mesmo da colonização portuguesa. Além disso:

O tipo, segundo o caráter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu caráter médio, mas o simples caráter individual – qualquer que seja a sua profundidade – não basta também; pelo contrário, ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período. (REIS E LOPES, 1988, p. 223 *apud* LUKÁCS, 1973, p. 9).

Ante essa definição, podemos inferir que, mais do que representar sua profissão e sua nacionalidade imigrante, Amílcar Mascarenhas exprime um grupo que lutou pela independência do país e que hoje vê a revolução de uma perspectiva menos idealizada, dadas as condições de miséria e desigualdades sociais ainda presentes no país.

Amílcar Mascarenhas me acompanha, então, pelas vielas sujas da vila. Traz consigo uma velha mala que, outrora, já tinha sido de cabedal. Num edifício em ruínas o médico faz paragem. Procura alguma coisa na paragem descascada pelo tempo. Amílcar está debruçado sobre uma mancha que não distingo.

– Vê?

Me aproximo e espreito. Havia um resto de pintura em letra quase ilegível: “ABAIXO À EXPLORAÇÃO DO HOMEM PELO HOMEM”.

– Fui eu que pinte!

Ainda se orgulha, fossem aquelas letras uma arte do autor. Sacode a cabeça e, enquanto se afasta, vai olhando para trás como quem se despedisse de um tempo. (COUTO, 2003, p. 114, grifos do autor).

Além do médico goês, que após a Independência e a morte de seus ideais “se isolou na ilha e ganhou refúgio em bebida” (COUTO, 2003, p. 116), outro personagem *de Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* isolou-se do mundo devido à frustração com a sua terra. Trata-se do Tio Abstinência, o tio mais velho do narrador.

Se eu sabia, por exemplo, o motivo da sua recusa em sair de sua casa? Pensava eu que ele não amava viver? Era o contrário: meu tio se emparedara, recusado a sair, não era porque perdera afeição pela sua terra. Amava-a tanto que não tinha força para assistir à sua morte. Passeava pela vila e o que via? Lixos, lixos e lixos. E gente dentro dos lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades. (COUTO, 2003, p. 118).

Embora, num primeiro momento, Abstinência assemelhe-se a um personagem plano³⁶, pois é apresentado apenas como um “zeloso funcionário: sempre o mesmo ombro encostado no mesmo umbral da porta”, trata-se de um personagem esférico, que “traz em si a imprevisibilidade da vida” (CANDIDO, 1976, p. 63), mas cujos segredos e traumas vão aos poucos se revelando, como no capítulo 8, em que o narrador o flagra em festa com cerveja e prostitutas. “Afinal me pergunto: Abstinência é um de dia, e outro, de noite? Toda imagem de contenção e recolhimento, essa sua quase santidade, se desfaz ante a minha incredulidade” (COUTO, 2003, p. 120).

Verificamos que os três personagens acima analisados comungam uma frustração comum: a situação decadente da Ilha de Luar-do-Chão após a Guerra pela Independência do país, cujos conflitos deixaram mortos, feridos, traumas pessoais, ruínas, miséria e devastações, além da ambição e da ganância de algumas pessoas, que, em busca de poder e dinheiro, exploram ainda mais o país.

Raymond Williams (2002) afirma que a ideia da “completa redenção da humanidade” pressupõe a resolução e a ordem, contudo, no mundo real, sua perspectiva é inevitavelmente trágica. E continua asseverando que:

Ela nasce em meio ao terror e à piedade: na percepção de uma desordem radical na qual a humanidade de alguns homens é negada e que tem como consequência a negação da própria ideia de humanidade. Ela nasce do sofrimento verdadeiro de homens reais assim expostos e de todas as consequências desse sofrimento: degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor. Ele nasce de uma experiência do mal e se torna mais intolerável pela convicção de que ele não é inevitável, mas que resulta de ações e escolhas específicas.

E se ela é, consequentemente, trágica nas suas origens – na existência de uma desordem que não pode senão comover e causar perplexidade –, é igualmente trágica a sua ação, no sentido de que não é contra deuses ou coisas

³⁶ Conforme Candido (1976), são personagens construídos em torno de uma única ideia ou qualidade, facilmente reconhecíveis e lembradas pelo leitor, e que não se modificam com as circunstâncias.

inanimadas que seu ímpeto combate, nem contra meras instituições ou estruturas sociais, mas contra outros homens. (WILLIAMS, 2002, p. 107).

Podemos pensar então que os personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* – enquanto representações dos homens (estereotipados ou não, negros ou brancos, mulatos ou indianos) que vivem em Moçambique –, expostos a todos os sofrimentos causados pela Guerra de Independência e suas posteriores revoluções pelo governo do país, são, na perspectiva de Raymond Williams, trágicos.

Dos personagens principais, como o narrador Marianinho e seu suposto pai Fulano Malta, aos personagens secundários, como o médico goês Amílcar Mascarenhas e João Locomotiva, observamos que carregam em seu íntimo a experiência do mal, causada, direta ou indiretamente, pelos conflitos históricos e políticos de sua terra. Conforme resgata o professor de Cambridge, a experiência da humanidade ao longo da história sobre a revolução é que suas ações irão perdurar por muito tempo e que “o sofrimento nesta luta ininterrupta continuará terrível” (WILLIAMS, 2002, p. 108).

O tempo da narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é representado como um tempo de “paz”, numa época em que já haviam cessado os conflitos armados e a esperança no futuro prevalece, conforme o excerto: “Aquele era um tempo sem guerra, sem morte. A terra estava aberta a futuros, como uma folha branca em mão de criança” (COUTO, 2003, p. 43). No entanto, é também um período em que as feridas deixadas pelas lutas armadas parecem ainda sangrar.

Na narrativa de Couto, essas feridas e/ou sofrimentos são expressos de diversas formas trágicas, por meio dos conflitos existenciais dos personagens ou por intermédio da personificação do espaço sagrado da ilha (país e seus costumes), como nos episódios do afogamento de Mariavilhosa, do naufrágio do Vasco da Gama ou no (não) enterro do avô Mariano, quando a terra, por vingança contra os homens, recusa-se a se abrir.

Acrescente-se a esses episódios a cena do incêndio do navio que fazia o traslado entre a ilha e a capital, no décimo oitavo capítulo da obra, intitulado “O lume da água”. O ocorrido se dá alguns dias após o episódio do (não) enterro do avô. O protagonista estava no rio a contemplar as mulheres que se banhavam, cumprindo a cerimônia que o *nganga* (espécie de feiticeiro da ilha) havia ordenado para que a terra voltasse a se abrir, quando Tio Abstinência surge correndo em pânico e gritando que havia um incêndio no cais.

Corremos pelos trilhos, embalados pela inclinação da colina. Junto ao cais, a multidão se agita, em efervescência. Uma embarcação carregada de troncos estava ardendo no cais. É o barco de passageiros em que viajei. Está todo ateado, dir-se-ia constituído só por chamas. (COUTO, 2003, p. 212).

Seria o incêndio mais um acontecimento trágico? Sim e não, pois, dessa vez, apenas Últímio havia ficado ferido enquanto tentava apagar o fogo. Contudo, a causa do incêndio nos traz algo bastante trágico: ele reflete sobre a triste situação da ilha depois da Independência e seus “culpados”:

[...] o incêndio era punição, vingança divina. Estavam desmatando tudo, até a floresta sagrada tinham abatido. A ilha estava quase dessombreada. O administrador tinha mão no negócio, junto com Tio Últímio e outra gente gráuda da capital. Usavam o barco público para privados carregamentos de madeira e deixavam passageiros por transportar sempre que lhes aprovesse. Às vezes, até doentes ficavam por evacuar. No tempo colonial Mariavilhosa não tinha tido acesso ao barco por motivo de sua raça. Hoje, excluíam-se passageiros por outras razões. (COUTO, 2003, p. 213).

Embora o trecho citado pareça focar em mais uma personificação do espaço como uma entidade que pune os homens por suas falhas, o episódio enfatiza a corrupção dentro da ilha, exercida tanto pelo personagem Últímio como por outras figuras importantes da ilha e da cidade: “Tudo está sendo queimado pela cobiça dos novos-ricos” (COUTO, 2003, p. 214). Destaque-se aqui que o personagem do Tio Últímio é, desde o início da narrativa, apresentado como alguém em quem não se pode confiar:

Meu Tio Últímio, todos sabem, é gente grande na capital, despende negócios e vai politicamente consoante as conveniências. A política é a arte de mentir tão mal que só pode ser desmentida por outros políticos. Últímio sempre espalhou enganos e parece ter lucrado, acumulado alianças e influências. No entanto ele ali se apresenta frágil, à mercê de uma pobre mão. (COUTO, 2003, p. 28).

De acordo com os estudos de Reis e Lopes (1988), podemos caracterizar Últmio como um personagem tipo³⁷, representando na diegese o político corrupto, enfronhado em diversos esquemas de corrupção, e que, diante do povo (conforme excerto acima), apresenta-se como um homem humilde e honesto. Contudo, ao longo da narrativa, ele se vai revelando cada vez mais ganancioso, tentando negociar com o narrador a venda da casa de sua família.

Que eu não sabia, mas havia gente rica, algibeirosa, olhando com cobiça para a nossa Ilha. Pelo seu gabinete passavam gulosos requerimentos. E ele não dormia de olho fechado. Já havia dado despacho a investidores interessados em iniciar em Luar-do-Chão um negócio de minas, pesquisa de areias pesadas. E até já havia apalavrado a nossa casa, a Nyumba-Kaya, prometido as terras familiares. (COUTO, 2003, p. 63).

Ao examinar os trechos destacados sobre o personagem Últmio e também sobre o naufrágio do Vasco da Gama, verificamos que a narrativa de Couto (2003) pretende mostrar o quanto o processo de roedura ainda está presente na África. Somente mudou das mãos dos colonizadores para as dos governantes atuais. Acrescente-se ainda a questão do tráfico de drogas, um dos mistérios apresentados na narrativa e que é responsável pela morte do personagem Juca Sabão, pai do coveiro Curozero Muando e amigo de Dito Mariano.

Quer saber dos pós brancos, esses que trouxeram sangue e luto para o nosso lugar? Você, meu neto, está lançando a isca mais longe que o anzol. Fique sabendo meu xará: você não foi chamado por funeral de pessoa viva. Quem o convocou foi a morte de todo esse lugar: Luar-do-Chão começou a morrer foi quando assassinaram meu amigo Juca Sabão. (COUTO, 2003, p. 171, grifo do autor).

Em resumo, os tais “pós brancos” tratam-se provavelmente de um carregamento de cocaína que foi deixado (escondido) no depósito da casa dos Malianes por um sobrinho de Juca Sabão, juntamente com alguns amigos vindos da cidade. Como o fato não “cheirou bem” para o antigo coveiro da ilha, Juca Sabão foi aconselhar-se com o avô. Contudo, diante da assertiva do sobrinho do coveiro de que “*aqueles sacos*

³⁷ Conforme visto anteriormente, trata-se de um personagem que representa um determinado grupo ou classe social.

trariam riqueza para a terra de Luar-do-Chão” (COUTO, 2003, p. 171, grifo do autor) ambos pensaram tratar-se de adubo e decidiram espalhar o conteúdo dos sacos sobre as terras aráveis da ilha: “*Vazámos sacos e sacos pelas paisagens, misturamos tudo com as areias para dar sustento ao chão. Bastaria esperar as chuvas e era só contemplar os verdes a despontar*” (Idem, p. 172, grifo do autor).

Consequentemente, quando o sobrinho de Juca e seus amigos retornaram da cidade para resgatar a mercadoria e essa não mais existia, pois “estariam já dissolvidas entre raízes, irmanadas com as areias”, eles agrediram e acabaram por assassinar o amigo de Dito Mariano.

Todos esses acontecimentos aqui relatados envolvendo a questão do despertamento dos personagens, o multiculturalismo, a influência da cultura hegemônica e o anseio pelo resgate dos costumes e das religiosidades do colonizado, a preocupação com o meio ambiente³⁸ – em particular, na obra analisada, a questão da devastação das florestas de Moçambique –, a desigualdade social, as ruínas e os conflitos existenciais dos personagens deixados pelas guerras civis são, de acordo com Bonicci (2012), em *O pós-colonialismo e a literatura*, aspectos do pós-colonialismo.

Raymond Williams (2002) vai mais além do discurso pós-colonial em *Tragédia moderna*, ao caracterizar essas questões como desordens causadas pelos processos de revolução.

Em um mundo definido pela luta contra a pobreza e contra as muitas formas de dominação colonial e neocolonial, a revolução, contínua e inevitavelmente, penetra a nossa sociedade sob a forma do próprio papel que desempenhamos em face daquelas áreas críticas. E aqui não se trata apenas de que temos cometido erros persistentes e de que os confrontamos com a ilusão de progresso constante, quando na verdade a lacuna entre a pobreza e a riqueza está de fato aumentando, enquanto a consciência da exploração se adensa de maneira mais acelerada. (WILLIAMS, 2002, p. 109-110).

O estudioso acrescenta ainda que, embora seja nítida a existência de diversos problemas sociais em decorrência dessas revoluções, há também um pensamento de

³⁸ Thomas Bonnici (2012) faz referência à Ecocrítica como tendo ligações estreitas com o pós-colonialismo, pois faz uma crítica à desordem provocada pelo europeu na agricultura e na alimentação dos povos não europeus, provocando entre outras catástrofes a desertificação de vastas regiões do mundo, a diáspora de determinadas populações do mundo provocadas pela seca e pela fome, a destruição da cultura causada pelo deslocamento e desenraizamento, entre outras.

ordem que crê que existe a paz onde não há verdadeiramente a paz. Relata, ademais, que nesses períodos de relativa paz, não se percebem as contradições sociais (os homens que são brutalmente explorados, os desastres ambientais causados pela ambição e ganância de poucos homens ou a extrema miséria de outros) pois a possibilidade de uma nova guerra, mesmo que com o intuito de pôr fim a essas condições, envolveria e ameaçaria o conforto de nossas vidas. E afirma que:

Desse modo, identificamos guerra e revolução como perigos trágicos, quando o verdadeiro perigo trágico, subjacente a guerra e a revolução, é uma desordem que nós mesmos reencenamos. Uma promoção profundamente falsa da paz e um falso apelo da ordem são comuns na ação trágica, na qual, não obstante, todas as forças reais implicadas na situação como um todo se resolvem no final. (WILLIAMS, 2002, p. 111).

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, embora logo no início da narrativa seja apresentado um tempo de paz, “Aquele era um tempo sem guerra, sem morte” (COUTO, 2003, p. 43), são também apresentadas diversas situações de exploração e misérias que nos levam a caracterizar essa sensação como um momento de falsa paz, conforme o pensamento de Raymond Williams (2002).

Parece-nos que Mia Couto, além de comungar com o discurso pós-colonial, concebido aqui neste trabalho à luz das teorias de Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (2011) e Thomas Bonnici (2012), partilha dos ideais trágicos não somente quando traz episódios trágicos perpassados pelas religiosidades e culturas de seu país, trazidos tanto no capítulo 3, à luz das teorias de Aristóteles (2005), Friederich Nietzsche (2013) e Peter Szondi (2004) quanto neste capítulo, a partir do pensamento de Raymond Williams (2002), no que tange às marcas trágicas dos processos de revolução pelos quais passou Moçambique.

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e seu nome é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos de reconhecer o sofrimento de uma experiência imediata e próxima, e não encobri-lo por meio de uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nos é dado

conhecer. Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano – e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução dessa perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir. (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Assim conclui Raymond Williams (2002) seu pensamento sobre a tragédia moderna. Nós concluímos que Mia Couto, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, mostra, nas entrelinhas de sua obra, sempre permeada pelas culturas presentes no seu país e por uma escrita poética e animista³⁹, as verdadeiras tragédias existentes em seu país após suas revoluções: a miséria, as desigualdades sociais, a exploração de suas terras, a corrupção dos seus governantes, os conflitos e as descrenças do seu povo.

Esperamos ter conseguido, após todas essas análises e discussões, mostrar como o trágico ocorre na obra de Mia Couto. E, quiza estabelecer um conceito de como esse pensamento marca a sua literatura. Em síntese, podemos afirmar que Mia Couto, ao resgatar aspectos da literatura oral do seu país, envoltos em suas crenças tradicionais, resgata aspectos da tradição clássica da tragédia, provocando no seu leitor o efeito catártico, ao mesmo tempo em que o lirismo de sua poética escrita produz no espectador um efeito de encantamento ante as mazelas relatadas. É assim no conto da “Gorda indiana”, apresentado no capítulo 3, ou, no episódio de Mariavilhosa descrito nesse capítulo.

Ao mesmo tempo o escritor moçambicano traz o contexto histórico e político de seu país para reconfigurar o conceito do trágico, que às vezes se dá por intermédio da personificação do espaço (que bebendo no animismo e nas tradições moçambicanas/africanas surgem como entidades divinas capaz de decidir o destino dos personagens), como no episódio do (não) enterro do avô e, outras ocorre por meio dos conflitos existenciais dos personagens, como a depressão de Mariavilhosa e

³⁹ Segundo artigo de Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira: “Tecendo os sonhos: a ficção de Mia Couto”, convencionou-se, no período pós-independência, entre os escritores africanos o uso do termo “realismo animista” para conceituar a estética literária realizada neste continente. Essa proposta artística, de acordo com o escritor português Henrique Abranches (apud Oliveira, 2009), diz respeito às histórias (narrativas) que estão baseadas nas crenças dos antepassados e em poderes que existem na natureza. Para a pesquisadora, a ficção de Mia Couto comunga com esse ideal ao valorizar a cultura tradicional africana, caracterizando-se pela presença acentuada do imaginário ancestral que direciona as narrativas para o insólito. “Os elementos fantásticos presentes no texto e oriundos das cosmogonias africanas, são os traços essenciais no confronto entre a tradição e o mundo atual e atuam aqui como sustentáculo para que se dê a resistência da população assolada pela guerra.” (Oliveira, 2009, p. 3)

Abstinência, o sentimento de despertencimento de Fulano Malta e Amílcar Mascarenhas e a busca pela construção de uma identidade, representada pelo protagonista Mariano na sua viagem a Ilha de Luar-do-Chão.

Verificamos, por fim, que Mia Couto bebe na tradição, seja quando resgata aspectos da tradição trágica grega, seja quando alude a obras clássicas da literatura mundial. E, com a maestria de sua escrita, apresenta ao mundo o seu país, o seu povo, a sua história e a sua cultura. País esse, que mesmo ante toda sua riqueza cultural, ainda aspira à busca de uma identidade, dado seu histórico de lutas e explorações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chegamos ao fim desta pesquisa e esperamos ter atingido nosso objetivo de mostrar como os elementos narrativos da obra do escritor moçambicano Mia Couto, em especial o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, refletem aspectos das teorias sobre o trágico, desde a Antiguidade Clássica até as concepções modernas.

Trabalho árduo devido à sua complexidade e à incompletude das concepções sobre esse elemento, que carece ainda de estudos e que se detêm, na maior parte, apenas sobre o gênero dramático. Além disso, estudar a obra de Mia Couto esbarra em uma série de obstáculos. O primeiro diz respeito ao ineditismo da pesquisa, embora sua obra seja um campo inesgotável de material e de possibilidades de estudos interdisciplinares. Ademais, trazer à análise qualquer obra do autor sem nos debruçarmos por certas questões já discutidas, como a busca de uma nova identidade moçambicana/africana; as marcas do pós-colonialismo; a linguagem, que se configura numa poética mistura da oralidade, que recria lendas, provérbios e cultura moçambicana, entre outros aspectos, é missão extremamente difícil.

Ao longo deste trabalho, que se dividiu em quatro capítulos, trouxemos, num primeiro momento, breves apontamentos sobre a história de Moçambique e seu processo de roedura (que se estende também à África), sua colonização portuguesa, bem como o movimento pela sua independência. Bebemos nas concepções sobre o colonialismo e o discurso pós-colonial a fim de identificar o lugar de Mia Couto, como um escritor engajado que vivenciou o processo de independência e os posteriores conflitos políticos que ocorreram em seu país.

Questões como o (des)pertencimento, os conflitos de identidade, a ressignificação das tradições moçambicanas, as marcas do colonialismo e os conflitos entre a cultura hegemônica e a cultura dos povos nativos de Moçambique e da África foram introduzidas no primeiro capítulo para serem mais bem compreendidas durante a análise das obras. Assim como aspectos da literatura moçambicana, da biografia e da

bibliografia de Mia Couto, além de breves considerações sobre o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Cabe ressaltar que, de modo geral, a literatura moçambicana, cuja língua e expressão é em língua portuguesa, não muito diferente da formação da literatura brasileira, passou por um considerável período de incipiência, e outro sendo, conforme palavras do professor Anto Candido⁴⁰, “galho secundário da portuguesa”. Aos poucos, seja por influência e/ou intercâmbio de artistas e escritores, seja pela interferência dos acontecimentos políticos e sociais no país, ela foi adquirindo cada vez mais traços de certa moçambicanidade.

É nesse contexto, após a independência do país, caracterizado por uma literatura de pertencimento e de busca por uma estilística mais próxima da cultura oral, que vem a público a obra de Mia Couto. O escritor, biólogo e ex-jornalista destaca-se por propor discussões sobre a necessidade de libertação da criatividade literária, da conservação ambiental e da abordagem de temas tratados ainda como tabus à sociedade moçambicana.

Adentramos no universo sobre o trágico no terceiro capítulo, fazendo uma espécie de percurso histórico sobre suas concepções ao longo da história, passando por Aristóteles, Friedrich Nietzsche, Peter Szondi e Raymond Williams. Sob as perspectivas desses teóricos, analisamos três contos de Mia Couto: “A guerra dos palhaços”, de *Estórias abesonhadas*; “A gorda indiana”, de *Contos do nascer da Terra*; e “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, de *Vozes anoitecidas*, além de outras obras da tradição literária que dialogam tanto com a teoria escolhida para nosso *corpus*, quanto com a obra do escritor moçambicano.

É interessante ressaltar que o trágico, conforme define Patrice Pavis (1999), em seu *Dicionário de teatro*, é um princípio antropológico e filosófico que se encontra em diversas formas artísticas e também na existência humana, cuja essência é originalmente apresentada nas obras trágicas. Por isso, partimos da obra clássica *A poética*, de Aristóteles, que traz uma definição e caracterização das tragédias gregas, e, em seguida, trouxemos algumas considerações de Nietzsche que, em *O nascimento da tragédia*, faz

⁴⁰ Em *Formação da literatura brasileira*, publicado originalmente em 1959.

um percurso histórico e estético desde a Antiguidade Clássica, tomando o coro trágico como a essência da tragédia, cujo ressurgimento se dá com a Ópera de Wagner, Beethoven e Bach.

Destaco que, embora o objeto da nossa análise não seja pertencente ao gênero dramático, consideramos importante trazer à análise alguns dos princípios que embasam a tragédia, não somente para entendermos o pensamento trágico, mas, sobretudo, para ressaltar que a teoria dramática pode também ser aplicada a obras narrativas, principalmente por comungarem de aspectos comuns.

Nos debruçamos, em seguida, sobre os estudos de Raymond Williams e Peter Szondi, cujas reflexões sobre o trágico estão mais focadas nos processos histórico. Em seus trabalhos, ambos fazem um percurso dessa concepção baseado nas mudanças históricas, econômicas e sociais de cada época. É a partir da visão desses pesquisadores que fundamentamos a análise de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* no quarto capítulo de nossa tese.

Nesse apresentamos, primeiramente, uma análise da obra quanto aos seus elementos narrativos, evidenciando o espaço como elemento trágico capaz de modificar o destino dos personagens. Por esse viés, retomamos as acepções de Peter Szondi sobre a estrutura dialética do pensamento trágico, que se revela como um modo de aniquilamento iminente ou consumado, em outras palavras, o declínio ou a frustração ante um desejo que não é realizado e que deixa uma ferida incurável.

O espaço, na obra de Couto, é representado em várias cenas como um deus impiedoso que, por vingança, fere, mata e transforma a vida dos personagens. Ao atribuir essa responsabilidade ao espaço, em seu romance, o escritor moçambicano resgata preceitos da tragédia aristotélica, ao mesmo tempo em que recobra os mitos e as crenças de seu povo.

Essa característica estética de Mia Couto [realismo animista], muito utilizada entre os escritores africanos, proporciona ao leitor a catarse: o misto de terror e piedade que, associado à linguagem poética do escritor, com suas metáforas, neologismos e musicalidade, deixa no leitor a sensação de elevação da alma. Efeito antes provocado, conforme assevera Friedrich Nietzsche, pelo coro trágico. Evidenciando, ademais, um

país desigual, destroçado pelas guerras e lutas políticas que refletem os dramas dos personagens trágicos do escritor.

Nessa linha, embasamo-nos também nos preceitos de Raymond Willians, que defende que a tragédia moderna está imbricada nos processos de revoluções e mudanças políticas, econômicas e sociais, como as enfrentadas por Moçambique nas últimas décadas. Não obstante desse contexto histórico apresentado na obra, retomamos o pensamento pós-colonialista, com todos os seus reveses (a diáspora, o sentimento de (des)pertencimento, as ruínas das guerras pela independência, os ideais frustrados etc.) que atravessam os personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Assim, tomamos como trágicos os personagens desse romance, pois configuram representações dos homens (estereotipados ou não, negros ou brancos, mulatos ou indianos) que vivem num país recentemente independente e que estão expostos a todos os sofrimentos causados pelas lutas e revoluções políticas e sociais ocorridas nos últimos anos.

Depois de todas essas visitas, percebo que a viagem de Mariano à ilha de Luar-do-chão não nos conduz apenas ao processo de amadurecimento do personagem ou uma reaproximação da sua família e das tradições do seu povo. Elas aproximam também o leitor da recente história de Moçambique, e nos fazem refletir sobre um novo modo de ler o trágico em nosso atual contexto político, econômico e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: redemoinhos que atravessam os monturos da memória*. Natal: 2006. 13p. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>>. Acesso em: 25 maio 2015.

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. de Francisco Antônio de Campos. Portugal: Europa-América, 1990.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AULETE, Caldas. *Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa* / Caldas Aulete. Organizador Paulo Geider. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. p. 474.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emília Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 223-242.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2. ed. 1990.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BONNICI, Thomas. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

_____. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 257-286.

_____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.

BOSI, Alfredo. Ideologia: o nome e as significações. In: BOSI, A. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Ediouro: Rio de Janeiro, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. 3. ed. Porto: Porto Editora LDA, 1925.

CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

_____. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. 2. ed. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho, 2005a.

_____. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.

DAVERNI, Rodrigo Ferreira. Um passeio pela arquitetura literária de Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto. *Revista Versão Beta* (UFSCar), n. 52. 2009. Disponível em: <<http://www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/85/39>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1986.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ENTREVISTA “O realismo é sempre mágico” Mia Couto. *Diário Catarinense*. Anexo 3. Segunda-feira, 25 de agosto de 2014. Disponível em:

<<http://www.fronteiras.com/ativemanager/uploads/arquivos/imprensa/b0a8dfec1f248b01200c1cfadfd5d71b.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FENSKE, Elfi Kürten. Mia Couto: biografia, bibliografia e premiações. Disponível em: <<https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa* — I. Instituto de Cultura Portuguesa: Portugal, 1977a.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa* — II. Instituto de Cultura Portuguesa: Portugal, 1977b.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. *Uniletras*, 11, n. 11, Ponta Grossa, 1989, p. 109-118.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GUEDES, Débora dos Santos. O romance de formação: um passeio pelos caminhos de Stephan Dedalus e Virginia. *Estação literária vagão*. Volume 4 (2009). Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art4.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Jaime de Bruna. São Paulo: Cultrix, 1998.

JUNOD, Henrique A. *Usos e costumes dos bantos: a vida duma tribo no Sul da África*. Versão da Edição Francesa. 2. ed. s.c.: Imprensa Nacional de Moçambique Lourenço Marques, 1974.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Vol. 64. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p. 256-262.

LEITE, Ana Mafalda. Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico. In: *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. As personagens-narrativa em Mia Couto, um exemplo para começar: o personagem-tradutor de mundos. In: _____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012, p. 187-196.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. *Revista Via Atlântica*, n. 8, p. 205-217, Dez/2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/50021>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão de Moçambique, com Mia Couto. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 262-268, 1º sem. 1998. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10204>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In: MORETO, Fúlvio; BARBOSA, Sidney (Org.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 13-25.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrão dos Santos. Tecendo os sonhos: a ficção de Mia Couto. *Darandina Revesteletrônica* – Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, Juiz de Fora, v.2, n.1, 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo11.pdf>>. Acesso em 30 jun. 2019.

PASCOLATI, Sônia. Aparecida Vido. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. *Revista do SELL*, v. 1, p. 1-12, 2010. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/34>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POE, Edgar Allan. *Contos de terror e mistério*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009.

PORTUGAL. Ministério da Educação. Departamento do Ensino Secundário. *Programa de Literaturas de Língua Portuguesa, 12.º Ano, Curso Científico-Humanístico de Línguas e Literaturas*. Lisboa. 2002.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1998.

REIS, Carlos; LOPES Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Vanessa Relvas de Oliveira. A reinvenção de sonhos e memórias em poemas de José Craveirinha e telas de Malangatana Valente. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. v. II, n. IX, Abr-Jun 2004. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/28101295-V-o-l-u-m-e-i-i-n-u-m-e-r-o-i-x-abril-junho-a-reinvencao-de-sonhos-e-memorias-em-poemas-de-jose-craveirinha-e-telas-de-malangatana-valente.html>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

RITA-FERREIRA, A. *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique*. Lisboa: 1982.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTANA, J. Romance de formação e o caso do Künstlerroman. *Signótica*, v. 15, n. 1, p. 35-51, 6 abr. 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/sig.v15i1.3764>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas de Anatol. Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

SUSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekkind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekkind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TREIN, Fernanda. A construção da memória e a representação literária através das cartas do romance nas tuas mãos, de Inês Pedrosa. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, Dossiê especial, p. 1-15, jan. 2010.

UNESCO. *História geral da África II: África antiga*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010a.

_____. *História geral da África III: África do século VII ao XI*. Brasília: UNESCO, 2010b.

_____. *História geral da África VI: África do século XIX à década de 1880*. Brasília: UNESCO, 2010c.

_____. *História geral da África VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010d.

_____. *História geral da África VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010e.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia Moderna. Trad. Betina Bichof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. São Paulo: Hedra, 2009.