

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Carlos Augusto dos Santos Ferreirinha

Formas de recriação do Mito em contos de Mia Couto

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

**São Paulo
2017**

Carlos Augusto dos Santos Ferreirinha

Formas de recriação do Mito em contos de Mia Couto

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

**São Paulo
2017**

Banca Examinadora

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

Agradecimento

Primeiramente, à Deus, por todas as possibilidades oferecidas até aqui.

À querida orientadora e amiga Cida Junqueira, que me tomou como aprendiz desde minha primeira aula na graduação e expandiu meus horizontes, me ensinando com amor, ternura e carinho. Agradeço por presentificar e presentear-me com a poesia em cada fala;

À Ana Albertina, por tudo.

À minha família, Ana Carolina, Claudia, Antonio Carlos e Marcia, Zelda e Matilda, que acompanharam e participaram de todo meu processo, desde os primeiros passos até o presente momento, sempre com muito amor e ensinando-me a tecer e significar a teia da vida.

À Tatiana, minha companheira e melhor amiga, pelo incentivo, presença, felicidade que emana a cada sorriso, por ser a poeticidade e a fonte de minha fogueira na qual busco o fogo da vida e, me completo.

Ao meu avô, Ernesto, por tantas vezes me ensinar o caminho das águas e me mostrar as outras margens. Saudades.

À Nathaly Felipe Ferreira Alves, pelos conselhos, ajudas e desesperos compartilhados. Cada áudio era um novo alívio.

Aos grandes amigos de todas as horas, pelas risadas e companheirismo: Gabrielo, Vinícius Pinho, Alison, Robson, Gabriel, Débora, Everton, Sarti, Natália, Mayara, Rafaela, Flávião e demais companheiros

Aos grandes mestres que me honraram com suas lições e aprendizados ao longo de minha história. Em especial, Amanda Flausino Casemiro, por me apresentar e me encantar com suas aulas e com a Literatura. Serei eternamente grato e a tenho como uma das maiores inspirações enquanto educador.

A todos os alunos que passaram pela minha vida e que, em processo inverso, fizeram-me novamente aluno, presenteado-me com suas luzes e seus ensinamentos.

Por fim, ao Café 3 corações, Breaking Benjamin, The All-American Rejects e All That Remains, pela companhia nas madrugadas adentro.

FERREIRINHA, Carlos Augusto dos S. **Formas de recriação do Mito em contos de Mia Couto**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017. 129 p.

Resumo

O objetivo deste trabalho é refletir sobre formas de recriação de Mitos afro-moçambicanos nas narrativas “A Lenda de Namarói” (2012), “A infinita fiandeira” (2009) e “Nas águas do tempo” (2012), de Mia Couto. A problematização interroga: até que ponto os Mitos africanos implicam o processo de instituição identitária e social da comunidade africana e, por extensão, da moçambicana? Como Mia Couto apreende essas estéticas míticas em suas narrativas? Duas hipóteses foram selecionadas: o Mito inscreve uma afirmação na construção e institucionalização da vida e do Regime de Verdade do sujeito afro-moçambicano; a narrativa de Mia Couto recupera e recria estéticas e estruturas míticas da cultura moçambicana, de modo a manter viva a veracidade e a crença nos Mitos como matriz de pensamento real e válida. Como fundamentação teórica para a abordagem do Mito, valemo-nos dos conceitos de Anti-Narciso Outramento (CASTRO, 2015), Regime de Verdade (FOUCAULT 1999) e Tautegoria (SCHELLING, 2007); no que diz respeito ao processo de recriação das estéticas míticas na composição literária, utilizamos o conceito de transcrição, de Haroldo de Campos (1992), assim como proposições sígnicas semióticas de Charles Sanders Peirce (2000) e de Octavio Paz (1976). Observa-se que Mia Couto recupera e presentifica as composições estéticas e estruturais míticas como forma de institucionalizar e dar voz à oralidade, à matriz de pensamento e ao Regime de verdade do sujeito afro-moçambicano enquanto realidade viva e presente.

Palavras-chave: Mia Couto; Mito afro-moçambicano; Conto; Tautegoria; Regime de Verdade.

FERREIRINHA, Carlos Augusto dos S. **Formas de recriação do Mito em contos de Mia Couto**. Masters Dissertation. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. (Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Pontifical Catholic University of São Paulo), SP, Brazil, 2017. 129 p.

Abstract

The aim of this assignment is to reflect on the ways of recreating Afro-Mozambican myths in the narratives “A Lenda de Namarói” (2012), “A infinita fiandeira” (2009) e “Nas águas do tempo” (2012), by Mia Couto. The problematization questions: to what extent do the African Myths imply the process of identify and social institution of the African community and, by extension, of the Mozabican? How does Mia Couto assimilates these mythical aesthetics in his narratives? Two hypotheses were selected: The Myth inscribes an affirmation in the construction and institutionalization of life and in the Regime of Truth of the Afro-Mozambican people; Mia Couto's narrative recovers and recreates the aesthetic and the mythic structures of Mozambican culture in order to keep alive the veracity and the belief in the Myths as a matrix of real and valid thought. As a theoretical basis for approaching the Myth, we highlight the concepts of Anti-Narcissus, *Penser autrement* (CASTRO,2015), Regime of Truth (FOUCAULT,1999); and Tautegory (SCHELLING, 2007); in relation with the process of mythical aesthetics recreation in the literary composition, we utilize the concept of transcreation, by Haroldo de Campos (1992), as well as semiotic sign propositions of Charles Sanders Peirce (2000) and Octavio Paz (1976). It is observed that Mia Couto retrieves and presentifies mythical aesthetic and structural compositions as a way of institutionalizing and giving voice to orality, to the matix of thought and to the Regime of Truth of the Afro-Mozambican subject as a living and present reality.

Keywords: Mia Couto; Afro-Mozambican Myth; Tale; Tautegory; Regime of Truth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: De um outro lado do Mundo	13
1.1. Contexto sócio-histórico e político de Moçambique	13
1.2. Matrizes de pensamento: Ocidente e África	20
1.3. O conto literário ocidental e o afro-moçambicano	30
CAPÍTULO II: A palavra entregue à carne	46
2.1. Para uma abordagem do Mito	46
2.2. Descolonização do Mito: a sutura entre narrativa e objeto.	49
2.3. Reconstituição do Mito: ritual e recriação	53
2.4. Transcrição do Mito: escritura como antropologia	59
CAPÍTULO III: A voz: corpo e presença na narrativa de Mia Couto.....	64
3.1. Entre a fogueira e o fogo: “A Lenda de Namarói”	64
3.2. Fios que tecem a existência: “A infinita fiandeira”	85
3.3. Nas margens da memória: “Nas águas do tempo”	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	112
ANEXOS	118
Anexo a – A Lenda de Namarói	118
Anexo b – A infinita fiandeira	122
Anexo c – Nas águas do tempo	125

INTRODUÇÃO

Filho de portugueses, António Emílio Leite Couto nasceu na Beira, Província de Sofala, em Moçambique, em julho de 1955. Incentivado pelo pai que era poeta, sempre teve a literatura como companhia íntima. Era chamado de Mia por seu irmão mais novo que era incapaz de pronunciar seu nome, o que acabou por associá-lo ao seu gosto particular por gatos.

Escolarizado na Beira, Mia teve, em sua adolescência, vários de seus poemas publicados em jornais locais. Concomitante ao gosto pela leitura - leitor voraz de importantes autores em língua portuguesa, entre eles, Guimarães Rosa -, expressava o gosto pela política. Lutou e engajou-se política e socialmente nos acontecimentos de Moçambique contra o Regime colonial na Guerra de Independência, e, posteriormente, na Guerra Civil que durou cerca de 20 anos (CABAÇO, 2009; VISENTINI, 2013, FAGE, 2002).

Na atualidade, Mia Couto é conhecido como um dos mais importantes escritores lusófonos no mundo. É autor tanto de obras consagradas, produzidas nos mais diversos ramos da literatura – romance, conto, poema, crônica –, como de artigos de opinião. Possui relevante destaque pelo fato de resgatar características do povo moçambicano no processo de (re)construção da Literatura e da própria nação.

Tal preocupação está intimamente ligada com o processo e os acontecimentos históricos de Moçambique. Por muito tempo, Moçambique foi um dos países africanos colonizados por europeus. Como herança dessa colonização, a África, como um todo, e os africanos tiveram suas culturas abafadas pela imposição de um pensamento dominador e eurocêntrico. Em tal contexto, esse país ainda se viu afundado por diversos conflitos políticos, religiosos e sociais, culminando em guerras.

Mia Couto, em sua escrita, emprega palavras como *contra-arma* ao panorama violento, utilizando-as como elemento de reconstrução e reinvenção do mundo, buscando resgatar e elevar uma matriz de pensamento africana. Encontra respaldo nos Mitos e na forma como essas narrativas institucionalizam e regem uma verdade e um norte para a configuração do pensamento e da vida afro-moçambicana. É nesse sentido que esta pesquisa busca evidenciar a presença do Mito em narrativas de Mia

Couto, refletindo sobre formas de recriação de elementos e mitos que circundam o substrato cultural afro-moçambicano.

Enfeixando esses objetivos, problematizamos: até que ponto os Mitos africanos implicam o processo de instituição identitária e social da comunidade africana e, por extensão, da moçambicana? Como Mia Couto apreende essas estéticas míticas em suas narrativas? Duas hipóteses orientam o nosso trabalho: o Mito inscreve uma afirmação na construção e institucionalização da vida, do pensamento e do *Regime de Verdade* do sujeito afro-moçambicano; a narrativa de Mia Couto recupera e recria estéticas e estruturas míticas da cultura moçambicana, de modo a manter viva a veracidade e a crença nos Mitos como matriz de pensamento real e válida.

Como *corpus* de pesquisa, escolhemos três contos de relevância na obra do autor, que comportam questões emanadas da construção mítica. O primeiro, “A Lenda de Namarói”, da obra *Estórias abensonhadas* (2012), conta a gênese do mundo dentro de uma das cosmovisões afro-moçambicanas, na qual a mulher dá origem ao homem a partir do fogo. Esse conto trabalha com a transcrição, tanto do enredo de um Mito existente socialmente, como das imagens poéticas presentes, como o fogo e a mulher, recriando suas estruturas e construções tautegóricas. O segundo, “A infinita fiandeira”, de *O fio das missangas* (2009), narra a história de uma aranha que nega a confecção de teias em sentido utilitário, tecendo-as e significando-as como obras de arte. O conto retoma elementos-chave do Mito no contexto afro-moçambicano, como a imagem da aranha e da teia, transcribando suas concepções, estruturas e sentidos tautegóricos para o texto escrito literário. Entretanto, “A infinita fiandeira”, diferentemente do primeiro conto que transcrevia um enredo pertencente à uma determinada Mitologia, apresenta um enredo novo, criado pelo autor. O conto também estabelece diálogos com Mitos de outros espaços, como o Mito grego de Aracne. O terceiro, “Nas águas do tempo”, também da obra *Estórias abensonhadas*, conta a história de um menino e seu avô, que vão todos os dias até uma margem secreta e sagrada do rio para saudar “aqueles da outra margem”: os antepassados. Esse conto trata da presença do Mito no cotidiano moçambicano, evidenciando a forma como as pessoas vivem e se relacionam com as crenças e questões emanadas das narrativas sagradas.

Para refletir sobre a recriação do Mito em Mia Couto, valemo-nos de propostas teórico-críticas, novos olhares ao objeto, a fim de encontrar nele a institucionalização de uma matriz de pensamento africana. Desse modo e na medida do possível,

tangenciar o regime colonizador em prol da alteridade afro-moçambicana, corroborando com o processo de emancipação de Moçambique e de sua produção artística.

Como fundamentação teórica, elegemos conceitos e estudos em comunhão com nossa proposta. O conceito de *Regime de verdade*, de Michel Foucault (1999), é utilizado não só para refletir sobre a forma como o ocidente constrói seu discurso colonizador em relação ao colonizado, mas também para compreender a forma como o sujeito moçambicano vive e enxerga sua realidade, como se relaciona com os Mitos e o que entende por verdade. Para abordar o sujeito e a construção social afro-moçambicana, assim como a Literatura miacoutiana, adotamos o conceito de *Outramento*, de Eduardo Viveiros de Castro (2015). Tal conceito consiste em olhar para a cultura do outro, inclusive seus Mitos, a partir da forma como os sujeitos nativos vivem essas narrativas e, principalmente, como as culturas das quais elas fazem parte enxergam e compreendem-nas. Outro conceito de que nos valem foi a “tautegoria”, de Schelling (1989; 2007), em que ser e significado são indissociáveis. Alia-se ao sujeito moçambicano, para quem o Mito é uma verdade inabalável. E, nessa esteira, as coisas que emanam da narrativa não representam alegoricamente, mas são. Também encontramos respaldo tanto na Semiótica Pierciana (PIERCE, 2000), por meio do conceito de Ícone, como nas imagens poéticas de Paz (1976), que não só representam, mas também presentificam os objetos no discurso, fundindo ser e significado intrinsecamente.

Ainda, acerca da escrita de Mia Couto e suas formas de recuperação e recriação da narrativa mítica, elegemos estudos da fortuna crítica sobre o escritor. Para o estudo de sua narrativa, buscamos relacionar a estrutura do conto ocidental – concebida por Poe (2012), Cortázar (2011) e Piglia (2004) – e as estruturas das narrativas pertencentes à oralidade no contexto moçambicano, as *estórias*. Recorremos também ao conceito de transcrição de Haroldo de Campos (1998; SANTAELLA, 2005) para refletir sobre formas de recuperação do Mito enquanto recriação estética.

O presente trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “De um outro lado do mundo”, trata quer das matrizes de pensamento africana e ocidental, contrapondo cosmovisões, quer da constituição das narrativas em cada um dos contextos. O segundo, denominado “A palavra entregue à carne”, aborda conceitos-

chave sobre o modo como o moçambicano vive e compreende seus Mitos, assim como sobre a composição de narrativas míticas, e seu processo de transcrição. O terceiro capítulo, intitulado “A voz: corpo e presença nas estórias míticas de Mia Couto”, analisa os três contos pautados nos referenciais teóricos estudados, refletindo seja sobre as formas e elementos resgatados das narrativas mítico-sagradas, seja sobre a recriação nas narrativas de Mia Couto.

CAPÍTULO I: De um outro lado do Mundo

1.1. Contexto sócio-histórico e político de Moçambique¹

Moçambique é um país que, entre os séculos IV a.C. e I d.C, passou pelo processo de migração e nomadismo de vários povos. Entretanto, foram os Bantu que ocuparam grande parte de seu território desenvolvendo, primeiramente, a agricultura e, posteriormente, a metalurgia com ferro.

Conforme ocorria a prática da agricultura, a migração dos povos diminuiu consideravelmente. O progresso é marcado pelo crescimento agrícola e metalúrgico, levando os povos da costa a construir portos para a exportação e importação de produtos. Em meio a isso e com as comunicações comerciais cada vez mais fortes, houve migração e proliferação de árabes, oriundos da região do Golfo Pérsico, em Moçambique. Foram eles que apresentaram à cultura moçambicana o islamismo e corroboraram com o aprimoramento comercial.

Este intercâmbio e migração dos povos, no continente africano e principalmente no território moçambicano, ocorreram até o começo do século XVI. Em 1498, o território do que viria a ser Moçambique foi encontrado por Vasco da Gama e, em 1505, foi anexado ao Império Português. Quando o explorador e navegador português chegou em Moçambique, os postos e portos comerciais já existiam, assim como o intercâmbio com o mundo árabe. Além disso, grande parte da população aderiu ao islã ou incorporou seus elementos a algumas das crenças nativas.

¹ Para elaboração dos subitens 1.1. e 1.2., utilizamos as seguintes fontes:

CABAÇO, José Luís. *Moçambique*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
FAGE, J. D. *História da África*. Trad. Ainda Freudenthal, Georgina Segurado e Jaime Araújo. Lisboa, Editora 70, 2002.
GUERRA civil Moçambicana. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_civil_Moçambicana>. Acessado em junho de 2014.
GUERRA civil Moçambicana. Disponível em <[http://www.infopedia.pt/\\$guerra-civil-mocambicana](http://www.infopedia.pt/$guerra-civil-mocambicana)>. Acessado em junho de 2014.
LANTERNARI, Vittorio. *As religiões dos oprimidos*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
MIA Couto. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mia_Couto>. Acessado em março de 2014.
MIA Couto. Disponível em <<http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm>>. Acessado em julho de 2014.
MOÇAMBIQUE. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Moçambique>>. Acessado em junho de 2014.
OLIVEIRA, Irene Dias de. *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (os Tsongas)*: São Paulo, Annablume: Universidade Católica de Goiás, 2002.
SILVA, Ornato J. *Iniciação de Muzenza nos cultos bantos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade*. Trad. Déborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.
VISENTINI, Paulo Fagundes (org). *História da África e dos Africanos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

No princípio, moçambicanos e árabes impediam que os portugueses adentrassem o território do país além das regiões da costa. Entretanto, aos poucos, todavia, os mercadores portugueses, apoiados pelo exército lusitano, foram infiltrando-se nos impérios e territórios moçambicanos, principalmente no chamado Mwenemutapas, ora firmando acordos comerciais, ora forçando-os. Com ajuda de sua armada, Portugal conseguiu, em 1530, diversas povoações estrategicamente localizadas. Com elas, os portugueses foram tendo acesso às rotas entre as minas - principalmente as de ouro – e o oceano, de onde exportariam os minérios para Portugal.

Embora Moçambique fosse anexado ao Império Português, os comerciantes e a coroa portuguesa não exerciam de fato o poder colonizador, já que os habitantes e etnias nativas mantinham-se no país, assim como os árabes. Os portugueses eram tidos, por estes nativos, como imigrantes. Mas a influência e o poder português, tanto em termos econômicos, quanto político e bélico, começaram a expandir-se, iniciando um domínio sobre Moçambique. Em 1607, os lusitanos obtiveram do rei da região governada pelos Mwenemutapa, a permissão para explorarem todas as minas de ouro de seu território. Vinte anos mais tarde, o mesmo rei decidiu ser contra as investidas portuguesas, sendo deposto e substituído pelo seu tio. Este, com forte apoio português em seu reinado, foi batizado pela igreja portuguesa católica, em ritual simbólico, ficando subentendida a abnegação das crenças, outrora cultuadas no chão moçambicano, em prol da nova religião. Declarou-se, assim, vassalo de Portugal.

Após o fim do reinado da dinastia Mwenemutapas, no final do século XVII, iniciou-se a era dos Changamira Dombos. Diferentemente de outrora, a relação mantida entre os nativos moçambicanos e os portugueses era tensa, gerando inúmeros conflitos. Apenas em 1693, a partir de uma iniciativa armada moçambicana, os soldados portugueses que residiam na capital foram expulsos ou mortos e várias igrejas católicas foram destruídas. Marcou-se um protesto a favor da cultura, religião e do pensamento nativo, que ali estavam sendo asfixiados, mas não esquecidos. Além disso, os nativos proibiram os portugueses de terem acesso ao ouro e ao comércio com os reinos de terra moçambicana.

Portugal acabou por não se abalar com essas questões proibitivas pois, nesse momento já controlava todo o vale do Zambeze, local de grande concentração de marfim - produto pelo qual começou a interessar-se e que, devido ao acordo feito com

os estados Marave, os portugueses possuíam a permissão para explorar e extrair. Portugal ainda teve, como fonte de lucro, o comércio escravo. Comprava escravos de guerras de determinados reinos, principalmente daqueles com quem possuía boa relação, revendendo-os a preços exorbitantes em Portugal e no Brasil.

Em 1842, Portugal foi obrigado a tornar ilegal todo tipo de comércio de escravos, apesar de mantê-lo clandestinamente. Algumas décadas mais tarde, em 1875, houve a abolição da escravatura, que só conheceu seu real efeito com o declínio dos regimes escravocratas dez anos mais tarde. Por conta disso, a perda de lucro e de capital foi inevitável. O povo lusitano, entretanto, encontrou refúgio, ao transformar os territórios moçambicanos em colônia, podendo extrair recursos naturais para consumo da grande Metrópole e para exportação comercial. Em seguida, partiu para a administração efetiva do território.

Dois anos mais tarde, em 1878, o Império lusitano viu-se impossibilitado - por questões de incapacidade - de administrar todos os pontos territoriais de domínios africanos, principalmente em Moçambique. Decidiu fazer a partilha de grandes parcelas de terras de Moçambique para empresas e companhias privadas, as quais foram chamadas de *Companhias Majestáticas*. A coroa tinha uma relação de suma confiança com essas empresas, dando-lhes liberdade para administrar e explorar as colônias, enquanto as *companhias* possuíam direitos soberanos sobre as terras e seus habitantes.

Foi o poder instituído às companhias que proporcionou, como consequência, a cobrança de impostos sobre a terra. Entre esses, destaca-se o chamado *Imposto da Palhota*, que impunha a cada família a obrigatoriedade de quantias a serem pagas necessariamente em dinheiro. Tal processo impositivo foi uma jogada para a aquisição de mão de obra sem custo ou escrava. O fato se deu por conta das famílias nativas não estarem habituadas ou tão pouco possuírem dinheiro ou moeda vigente às exigidas pelas companhias, sendo submetidas ao trabalho forçado sob pena de prisão. Os nativo-moçambicanos trabalharam cultivando algodão e tabaco, que eram comercializados pelas companhias que ali “reinavam”.

Antes da exploração humana e territorial, as famílias moçambicanas não produziam nada além daquilo necessário para sua própria sobrevivência, pois a relação deste homem com a Terra é de intimidade e respeito. Valem-se dela para o plantio, cultivo e colheita, mas jamais para apossar-se dela em forma de domínio. A

Terra, na concepção afro-moçambicana de diversas etnias, em especial das etnias provenientes do Iorubá e do Bantu, é de quem viveu, vive e viverá naquele chão. Assim, enterrar os antepassados cria uma comunhão entre ambos. A questão do desrespeito com o solo, com as crenças e com a cultura fez nascer, em grande parte do continente africano, o Pan-Africanismo.

Os processos colonizadores continuavam cada vez mais poderosos e tiveram como marco a Conferência de Berlim, em 1885, que visava a divisão da África aos países europeus. O povo moçambicano indignou-se frente à profanação de seu território, cultura e vida, constituindo uma forte resistência ao panorama que se apresentava. Para controlar a situação, Portugal enviou para Moçambique António Enes, um Comissário Régio que tinha o objetivo de avaliar as condições econômicas do território africano e controlar os contra-movimentos que surgiam. Enes conseguiu alcançar relativa submissão dos moçambicanos, além de instituir uma cobrança maciça e geral de impostos, ameaçando queimar as plantações e cultivos dos nativos caso o pagamento não fosse efetuado.

A contínua e forte resistência que o povo moçambicano demonstrava, deixava claro aos lusitanos a necessidade de uma ação militar para poderem ter o poder e a autoridade governamental e administrativa de Moçambique, tornando-a, de fato, uma colônia. O movimento conhecido como Campanha de Pacificação foi proposto pelos portugueses e almejava o controle de terras sem embate ou conflito armado, mas foi rejeitado pelo líder tradicional da região de Marracuene. Em seguida, os exércitos de Marracuene realizaram investidas contra os portugueses, forçando a debandada das tropas militares lusitanas, que se refugiaram em Lourenço Marques, permanecendo por mais de um mês, cercadas e presas.

António Enes, alguns meses depois, às custas de diversas baixas, derrotou as frentes militares de Marracuene. Com a derrota, alguns dos líderes e chefes moçambicanos refugiaram-se em Gaza. Várias tentativas lusitanas buscaram negociar a extradição desses fugitivos, sempre recebendo negativas do Rei da região de Gaza, que buscava proteger seus conterrâneos. Por conta das negativas, os portugueses decidiram atacar. Entretanto, não se limitaram apenas à busca dos líderes fugitivos, mas à conquista de territórios. Em questão de meses, dominaram parte de Moçambique, muito além das costas do país. Os últimos exércitos e regiões a resistirem, e que permaneceram firmes por longos dias difíceis, foram os de

Gungunhana, liderados por Maguiguane Cossa. Com a morte desse líder, no dia 21 de Julho de 1897, a autoridade colonial portuguesa foi estabelecida em todo o sul moçambicano, iniciando o processo de expansão lusitana em todo o país.

Após tais acontecimentos, o governo português passou a recrutar sujeitos da “nobreza” nativa, trocando a lealdade e os serviços, como a cobrança de impostos, por benefícios aos dominantes. Dentro de trinta anos, em 1928, sob o véu de uma falsa eleição, Óscar Carmona tornou-se “presidente” de Moçambique e chamou Salazar para ministro das finanças. Salazar fez com que a extração de matérias primas para as indústrias da Metrópole se tornasse mais eficiente. Dois anos mais tarde, presidente e ministro foram responsáveis pelo Ato Colonial, que dirigia o papel do Estado frente às suas colônias em toda a África. Em 1933, enfim, Salazar transportou para Moçambique um sistema de repressão jamais visto no continente e no país. Reflexo do Salazarismo que Portugal enfrentava no período.

Da década de 1930 até a década de 1950, Moçambique servia somente para a extração de recursos que eram enviados para à Metrópole. Foi apenas no final dos anos de 1950 que Portugal lançou os Planos de Fomento, que visavam ao crescimento e à criação de infraestrutura para Moçambique, em especial, à relacionada com o comércio regional, como portos ou trilhos. Foi, durante a década de 1960 que se iniciou, através de um demorado processo, a industrialização desse país africano.

Embora o domínio dos Portugueses como Metrópole crescesse a cada dia, jamais houve completa aceitação dos povos moçambicanos. Além disso, a resistência, amalgamada aos constantes embates armados e que geraram várias mortes, era ativa. Concomitante às notícias de que as colônias francesas e inglesas na África haviam alcançado a independência, tiveram origem os movimentos formais de resistência em Moçambique: UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique), MANU (*Mozambique African National Union*), e a UNAMI (União Nacional Africana para Moçambique Independente). Parte dessas frentes de resistência era formada por integrantes do outrora grandioso império do Mwenemutapa, que se mantivera até o século XIX, mas que se desmembrara na formação da resistência frente à administração portuguesa. Tais movimentos duraram cerca de quatro anos e foram relevantes para a resistência e o processo de libertação de Moçambique. Em 1962, mesmo com bases em diferentes países, as frentes

uniram-se, formando, no dia 25 de Junho, a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique).

No momento da unificação dos partidos de resistência, Eduardo Chivambo Mondlane, antropólogo que trabalhava na ONU, acreditava na conquista da independência sem embates militares. Entretanto, como não estava disposto a perder uma de suas principais colônias, especialmente por conta do lucro, Portugal não cedeu. A FRELIMO organizou um processo de guerrilha e ameaçou a ação dos portugueses em Moçambique, mas Portugal manteve seu posicionamento. Em 25 de Setembro de 1964, um ataque a um dos postos administrativos na província de Cabo Delgado, deu início à chamada Luta Armada de Libertação Nacional. A guerra expandiu-se para as províncias e, conforme as províncias eram libertadas, eram chamadas de Zonas Libertadas. Assim, a FRELIMO ia organizando um sistema de governo, buscando áreas que fossem seguras e pudessem abastecê-los de mantimentos e comunicação com as frentes em embate.

As Guerras Mundiais haviam enfraquecido a Europa econômica e militarmente. Por conta disso, os outros países já haviam abdicado de suas colônias, dando-lhes a independência. Portugal estava se enfraquecendo por conta das manifestações que ocorriam no país frente à ditadura de Salazar. Em 1974, a guerra conheceu seu fim, após dez anos de confrontos e conflitos, com os chamados Acordos de Lusaka, logo após a Revolução dos Cravos de Portugal. O fim da guerra e os acordos não significavam ainda a plena independência de Moçambique, mas deram um novo rosto, tanto para Portugal como para suas colônias e, em especial, para Moçambique. Foi formado, com o acordo, o Governo de transição chefiado por Joaquim Chissano, que era composto por ministros de Portugal e por moçambicanos participantes da FRELIMO.

Um ano mais tarde, em 1975, Moçambique, após muita negociação da FRELIMO com Portugal, alcançou a independência, tendo seu primeiro governo dirigido por Samora Machel. A primeira preocupação foi oferecer ao povo todos os direitos que eles de fato possuíam, mas que haviam sido usurpados pela Metrópole. Primeiro, houve a nacionalização da saúde, que transferiu para as unidades estatais tanto equipamentos como funcionários dos consultórios e clínicas privadas; depois, o processo se repetiu na educação e na justiça no país, e, posteriormente, o direito de possuírem uma casa para habitação permanente e uma para férias. Como forma de

contraposição ao antigo governo das Igrejas Católicas em Moçambique, a nova frente governante trazia ideais fortemente socialistas e laicos. Assim, efetuava uma forte campanha anti-religiosa e anti-cristã, sendo tal processo o responsável pelo atrito criado entre o Estado e alguns dos habitantes crentes e frequentadores da igreja cristã.

Após a debandada de certo grupo de pessoas que vivia em Moçambique, principalmente portugueses comerciantes - proprietários de negócios que viriam a ser nacionalizados -, tais negócios acabaram por ficar nas mãos do governo moçambicano, que veio a ter diversas dificuldades e problemas para a gestão. Isso originou a transformação dessas empresas em estatais, visando a assegurar ao povo os bens de primeira necessidade sem a exploração mercantilista outrora exercida. Muitas delas não só deram muito certo, como ainda se mantêm em atividade. Pilar de desenvolvimento moçambicano foi o plano rural e a sua socialização, que se aproveitou das excelentes condições de extração dos bens naturais de Moçambique, promovendo o aumento exorbitante da produção agrícola, já que a grande maioria da população ainda vivia nas zonas do campo. Foi uma espécie de troca justa, pois, enquanto os trabalhadores melhoravam a economia moçambicana, tinham suas condições de vida melhoradas.

O grande problema para Moçambique foi que apenas dois anos depois de alcançada a tão sonhada independência às custas de muita luta, sacrifício e sangue, o país africano via-se mais uma vez mergulhado em uma paisagem de conflitos armados, ainda mais devastadores que os anteriores. Moçambique enfrentava, agora, o aterrorizante acontecimento que ficou conhecido como a Guerra Civil Moçambicana.

Pouco tempo após a independência, alguns portugueses, participantes das frentes militares, assim como dissidentes da FRELIMO, instalaram-se na região da Rodésia e lá fundaram a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), que teve como primeiro ato a criação de propagandas antigovernamentais, através da rádio administrada por eles. A RENAMO era um partido de direita que lutava contra a unilateralidade da FRELIMO no poder moçambicano. O grande embate originou-se quando o governo moçambicano, por ordem da ONU, rompeu as relações políticas com os grupos rebeldes da Rodésia (Zimbabwe) que lutavam pela independência. Esse rompimento intensificou os ataques antigovernamentais, dando início à Guerra

Civil. Os ataques passaram a ser armados, tendo como alvo, aldeias e infraestruturas sociais como redes de saúde, escolas, postos administrativos etc.

A guerra durou cerca de vinte anos, gerando inúmeras mortes e mudanças no governo de Moçambique, incluindo o abandono das políticas socialistas devido à acordos com o Banco Mundial, que buscava a melhoria econômica do país. Mas em 1992, foi assinado, em Roma, o Acordo Geral de Paz por Joaquim Chissano, Presidente da República, e Afonso Dhlakama, presidente da RENAMO. As conversas foram mediadas e apoiadas pela Comunidade de Santo Egídio, pertencente à Igreja Católica, e pelo governo italiano. Com o auxílio da ONU, o país organizou um exército unificado, além das primeiras eleições multipartidárias, em 1994.

Embora ainda combata os grandes focos de pobreza e miséria do analfabetismo e da educação, Moçambique viu seu crescimento em paz por vinte anos. As relações entre as frentes moçambicanas, entretanto, acabaram por deteriorar-se. Em 2012, houveram vários ataques no centro do país. O ex-líder da RENAMO, Afonso Dhlakama, retornou à base do partido. Em 2013, após divergências na composição da Comissão Nacional de Eleições, a RENAMO queria uma repartição de representação igual apenas aos dois partidos principais, houve vários ataques no centro do país. No final do mesmo ano, forças governamentais, frente às atitudes tomadas pela liderança da RENAMO, tomaram suas bases. Foi anunciado o fim do Acordo Geral de Paz, assinado 21 anos antes, mergulhando Moçambique novamente na tensão e em um ambiente irregular distópico de mais uma possível e iminente Guerra Civil.

1.2. Matrizes de pensamento: Ocidente e África

Desde o princípio do processo colonial, conflitos de todo tipo instauraram-se no território moçambicano. Questões ideológicas, práticas sociais, cosmovisões e as matrizes organizacionais de pensamento também acabaram por entrar em colisão.

Quando abordamos uma matriz de pensamento, estamos colocando em discussão os mecanismos de produção de conhecimento de um determinado grupo pautado em sua cosmovisão e/ou sua maneira de entender a realidade. Ou seja, estamos falando da filosofia de um determinado território. Filosofia enquanto forma de produção de conhecimento a fim de dar sentido ao mundo e criar caminhos e práticas

que serão percorridos e executados.

Essa filosofia - que é concebida como uma bússola - configura o que Foucault (2007, p.52-3), em 1997, chama de *Regime de verdade*:

Toda sociedade tem seus *regimes de verdade*: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

O conceito de *Regime de Verdade* trabalha essencialmente com a ideia de que toda verdade é relativizada perante os discursos fundadores de cada sociedade. A verdade não é concebida como um conjunto de coisas indiscutivelmente verdadeiras para todos os seres, mas um conjunto de regras e discursos que rege determinado contexto social. É um conjunto e um corpo de conhecimentos e discursos que delimitam o que é considerado “verdade” e, conseqüentemente, o poder que esta “verdade” possui.

A matriz de pensamento ocidental é pautada em uma visão racional e cientificista do mundo. Ou seja, o mundo só pode ser compreendido e abordado através da razão. É com a razão, no plano do ideal, que conseguiríamos separar o verdadeiro do falso e apreender a realidade na sua forma suma e plena.

Essa forma de pensamento gerou no ser humano – conforme ela evoluiu a partir de importantes contribuições de filósofos e cientistas ao longo da história – uma necessidade de comprovação. Só seria aceito como real aquilo que pudesse ser comprovado por meio de métodos científicos e empíricos (panorama esse que se mantém em nosso contemporâneo). Aquilo que é racionalmente palpável e explicável garante seu lugar ao sol enquanto entidade ou objeto pertencente e configurativo do “real”. Essa racionalidade só é considerada válida quando expressa através da articulação da língua em determinada variante padrão e em contexto necessariamente escrito. Só o que é provado em uma corrente lógica que submete seu objeto à metodologia científica de comprovação, documentando resultados em registros escritos, possui os pré-requisitos para ser validado. Portanto, tudo que escapa a este tipo de abordagem é relegado ao plano do falso e mentiroso. Esse é o motivo das crenças no sobrenatural e das explicações pautadas em um eixo do *pathos*, como as verdades veiculadas nas narrativas mítico-sagradas – essencialmente orais –, não

encontrarem espaço no mundo contemporâneo ocidental, senão como objeto de estudo, abordadas por perspectivas científicas como a psicologia, a sociologia ou a antropologia (ou seja, submetida às amarras e à ditadura impostos pela razão). Além disso, por conta da própria história do caminhar do pensamento ocidental, este é configurado de forma relativamente segregador, assumindo a si mesmo como a forma correta de abordar e compreender o mundo, desqualificando e desmerecendo as matrizes de pensamento que lhe são alheias.

É através dessa matriz de pensamento que irão constituir-se os mais diversos ramos do conhecimento humano ocidental, como as ciências humanas e exatas, assim como algumas das configurações estruturais presentes nas artes. Certamente, este panorama ocidental é, até certo ponto, estereotipado. O que quer dizer que varia de território para território e permeia-se com aquilo e aqueles com quem estabelece contato, amalgamando-se, contaminando e deixando ser contaminado. Entretanto, é importante termos em vista esse pilar matricial para compreender a linha de raciocínio na qual este capítulo se apoia.

A matriz de pensamento africana, por sua vez, configura uma outra forma de olhar e compreender o mundo, constituindo uma realidade alheia à ocidental, mas que possui igual validade (não em termos de valor, mas de veracidade), gerando um *Regime de Verdade* próprio. Mesmo o continente sendo constituído por diversas etnias diferentes, que possuem cosmovisões particulares e singulares, chamamos de “africana” esta matriz de pensamento por ela apresentar um mesmo fio que percorre e constitui culturalmente estas etnias culturalmente, assemelhando seus modos de se relacionar, compreender e enxergar o mundo. A essência dessa matriz de pensamento, da qual o continente africano faz parte em sua maioria, está na relação do sujeito, que vive nesse contexto, com o espaço territorial, com a natureza. Para ele, tudo o que compõe a natureza – incluindo as questões sobrenaturais – possui uma espécie de alma/essência compartilhada. A esta, muitos estudiosos, a partir de uma visão ocidental, dão o nome de *anima*, baseados na definição de Aristóteles (2012), e disso vem a noção de cultura africana como “animista”. Esse *anima* é o ponto de relação e comunhão entre todos os seres do universo e, por conta dessa *alma*, todos os seres, animados ou não, possuem existência e consciência. Isso permite que esse sujeito se relativize quando se pensa enquanto ser, norteadando suas atitudes a partir dessa relação de alteridade: é o corpo da natureza que dá corpo à vida, e essa

natureza existe como condição de existência humana.

Esse respeito e essa preocupação com a natureza são vinculados às práticas dos antepassados: ancestrais de tempos remotos que, pautados nas crenças e reproduzindo aquilo que foi feito e ensinado pelos seres sobrenaturais e espíritos, trataram e enxergaram o mundo desse modo. Como herança, também ensinaram sua descendência a agir da mesma maneira. As narrativas mítico-sagradas que ouviram e que os constituíram enquanto sujeito, e que passaram a contar, tornaram-se elementos constitutivos da história e da realidade que compõem a teia cultural das sociedades africanas.

O pensamento afro-moçambicano parte, então, de uma cultura pautada na ancestralidade, na tradição e, principalmente, na oralidade. É uma cultura que opera um movimento de transmissão de conhecimento do ancião para o jovem, garantindo a sobrevivência e a continuidade de sua cosmovisão. Essa cosmovisão é sempre a realidade constituída a partir da relação entre o insólito e o palpável, entre o sensorial e o racional, sendo indissociável um do outro. O conhecimento e a cultura africanos são um processo que opera uma lógica sinestésica.

A cultura afro-moçambicana não era, como muitos supõem, uma cultura ágrafa. Diversas etnias chegaram a desenvolver uma escrita, mesmo que relativamente pouco articulada. Todavia, a maioria das etnias africanas sempre tiveram grande apreço à oralidade. O registro histórico e cultural não necessitava ser escrito para ter o seu valor, o que difere da cultura ocidental, – tornando-se um dos motivos de desvalorização no ocidente da matriz de pensamento africana. Os conhecimentos, acontecimentos, ensinamentos e práticas a serem seguidos em relação ao outro e ao universo, em termos de crença e de conduta, eram passados de geração a geração através da palavra dita, não escrita. Todas essas informações normalmente eram passadas por meio das narrativas sagradas: os mitos.

Apenas o ancião da aldeia ou da sociedade era autorizado a passar os conhecimentos aos mais jovens, pois, para proferir, é preciso viver (SANTOS, 2010). Nessa concepção, a palavra e a narrativa ganham força. São elas que tornam viva a tradição, é através delas que se alcança a verdade do mundo. É através delas que se cria a raiz e se dá significação ao espaço e à própria origem a qual o sujeito está ligado.

A força da palavra existe, uma vez que, ao narrar e/ou passar os

conhecimentos, o ancião está presentificando a verdade da vida e do cosmos. Através dessa palavra, ele oferece àquele que escuta a sabedoria que só pode ser alcançada através dessa palavra, e nenhuma palavra, fora desse contexto, consegue alcançar. Com a narrativa, baseado na essência da relação da oralidade afro-moçambicana com a alteridade, que é o “*eu-com-outro*” (SANTOS, 2010), o ancião recupera a essência do mundo e faz com que seu ouvinte a compreenda: a palavra é a essência das coisas. Essa essência só é alcançada pela palavra proferida pelo ancião, pois ele viveu e compreende o mundo. Assim, fica mais evidente o motivo de um dos pilares da matriz de pensamento africana apreender a relação de alteridade: o sujeito nunca se constitui sozinho, mas sempre em diálogo e em comunhão com o outro, com o seu semelhante, seja ele humano ou não. Essa alteridade é o “diafragma da filosofia africana”, pois esta é “construída no plano horizontal da solidariedade” e das relações de igualdade entre os seres (OLIVEIRA, 2006, p.160).

Entretanto, a palavra, nesta matriz de pensamento, não é meramente comunicação, assim como os próprios mitos e narrativas. Ela trabalha diretamente com uma construção, concepção e apreensão de mundo que passa pelo crivo do sinestésico, transcendendo a razão. Kress (apud SOUZA, 2001), a esse respeito, afirma:

Maneiras diferentes de construir o significado envolvem formas diferentes de engajamento corporal com o mundo – isto é, não apenas através da visão, como ocorre na escrita, ou através da audição como ocorre na fala, mas também através do tato, do olfato, do gosto, da sensação. Se concordamos que a fala e a escrita levam a formas específicas de escrita, então devemos pelo menos perguntar se o tato, o gosto, o olfato e a sensação também levam as formas específicas de pensar. Em nosso pensamento, inconsciente ou conscientemente, nós traduzimos constantemente de um meio para o outro. Essa habilidade e esse fato da sinestesia é essencial para que os seres humanos compreendam o mundo

A narrativa mítica, a palavra e os ensinamentos trabalham com um conjunto de operações e um amálgama de elementos que transcendem o que poderia estar no registro escrito. Ritos, gestos, emoções, estão presentes no ato do narrar e em consonância com a própria palavra, já que dela mesma emanam. Por conta disso, os ensinamentos não precisam ser redigidos e reconhecidos em possíveis cartórios na matriz africana. A palavra, com toda sua força, essência, verdade, jamais poderia ser desconstruída e nada no universo poderia valer mais que a própria verdade que é esta

palavra e que vem com tudo o que ela comporta. Ela não reconhece a separação entre objeto e signo. A palavra é a responsável por instaurar a própria realidade. Aqueles que a aprendem, recebem consigo o dever moral e ético de repassar esses conhecimentos e verdades aos seus descendentes em herança, tendo a consciência de que, por ser uma verdade, mesmo que no plano da oralidade, jamais podem ser alteradas. Alterar tais narrativas é perder a essência do mundo, assim como a compreensão e a própria formação da realidade.

É importante lembrar que este panorama da apresentação da matriz de pensamento africana é constituído no plano do ideal, pautado em um discurso que define as relações do homem afro-moçambicano com o mundo. Como bem lembra Mia Couto, em grande parte de seus artigos de opinião e ensaios – *E se Obama fosse africano?* (2011) e *Pensatempos* (2005) –, é inviável e até mesmo um desserviço à história de África, olhar para o continente a partir de uma visão maniqueísta, como se os afro-moçambicanos, antes da chegada dos portugueses, vivessem em plena paz e harmonia, em uma espécie de utopia paradisíaca. Longe disso. Antes mesmo dos processos de colonização – e mesmo que as sociedades africanas possuam em sua base processos de alteridade e tenham se valido do intercâmbio cultural entre elas para a constituição de suas realidades culturais e cosmogônicas, quase que em processo de *antropofagização* (ANDRADE, 1928) –, a vida em África já era regada à guerras e disputas entre as sociedades que habitavam seu território. Regimes escravocratas e a constituição social de modo patriarcal e machista já eram uma realidade consumada no continente, mesmo que de maneira diferente da realizada no ocidente – ou seja, levando em consideração as crenças acerca da Terra e da natureza. Olhar para a África de maneira romantizada é fazer com que o continente permaneça colonizado e sempre abordado pelo viés do ocidente, mesmo que esse ocidente coloque a si próprio como “vilão”.

Pensando no substrato cultural afro-moçambicano, diferentemente da matriz de pensamento ocidental que é composta e pauta seu discurso na *Razão*, a matriz de pensamento africana não vê distanciamento entre a realidade palpável e a realidade invisível, sendo ambas a mesma realidade. Ou seja, a África amalgama em comunhão harmônica o sobrenatural e o científico. Isso porque o insólito é parte intrínseca do real, e o real só pode ser visto, vivido e entendido a partir deste constituinte dentro do *Regime de Verdade* afro-moçambicano. O físico e o espiritual, a crença e a

concretude, a razão e a emoção, a vida e a arte são indissociáveis, são o mesmo, univocamente. São fragmentos fracionários que compõem aquilo que pode ser concebido enquanto *real* e que, em caso da falta de um, ausenta o sentido dos outros.

Essa disparidade de pensamento só veio a agravar-se com o passar do tempo, transpondo os choques dos planos ideológicos e físico. Enquanto colonizadora, a matriz de pensamento ocidental buscou inferiorizar e desmerecer a matriz africana, a fim de destituí-la de tudo que poderia gerar em seus agentes uma possível força de oposição. É um discurso ditatorial que invalida aquilo que lhe é alheio, impondo como correto e válido apenas seu próprio *Regime de Verdade*. Condena a cultura e o discurso do colonizado para poder colocar em prática sua dominação (MACHADO, 2014).

Buscando implodir e dizimar essa matriz de pensamento africana, o discurso colonizador ocidental julgou (e ainda julga) os sujeitos afro-moçambicanos incapazes de filosofar ou produzir conhecimento longe dos alicerces da *Razão* (ocidente), tomando-os como culturas primitivas ou subdesenvolvidas. Tão grande era o nível de desmerecimento frente a cosmovisão e a validade da produção e do conhecimento deste sujeito que, em um de seus textos, Hegel chegou a afirmar que “a África é um papel em branco, um continente em eterna infância” (MACHADO, 2014, p. 3). Embora essa afirmação hegeliana tenha sido produzida em um contexto diverso e já com séculos de distanciamento, o verbo *ser*, empregado no presente, é condizente com a situação e condição contemporânea à qual a matriz de pensamento africana está submetida. Apesar de o território ter sido relativamente descolonizado, o ocidente permanece exercendo uma censura, uma colonização e um desmerecimento à cultura e à forma de olhar o mundo que lhe escapa, que lhe é alheia e que não cabe nos moldes pré-estipulados pela razão. A cosmovisão africana continua a ser submetida a um processo de colonização.

Nesse sentido, o *Regime de verdade* constituído na matriz de pensamento ocidental torna-se ditatorial à matriz de pensamento africana. A verdade configura-se não mais de maneira relativizada, alterada de sociedade para sociedade, mas como poder. Nega-se a verdade alheia em contraposição da elevação da verdade própria. O discurso não se configura mais apenas para reger e existir no contexto em que é aceito como realidade para seus habitantes, mas como forma de dominação do outro.

Sentindo a forma como o discurso colonial ia se estabelecendo e destituindo o

continente africano de suas próprias raízes, a África, em sua maioria, pautada em suas matrizes de pensamento, operou um contra-movimento de resistência. Dentre outras questões, valeram-se das crenças e da força da oralidade (em consonância com as próprias práticas ligadas ao sinestésico) que, além de constituírem-se como formas de enxergar o mundo e como práticas sociais que revitalizam as próprias raízes, acabam sendo formas de resistência frente à colonização. Colonização que possuía seus alicerces na segregação e separação constante do colonizado de sua cultura (CABAÇO, 2013, p. 207).

Desse modo, no continente africano, de maneira geral, observa-se em oposição dois *Regimes de verdade*, duas matrizes de pensamento. Enquanto a verdade de uma das matrizes buscava operar como força segregadora e silenciadora, impondo-se como absoluta frente à outra, essa outra utilizava seu regime de verdade, sua concepção de mundo e matriz organizacional de pensamento como resistência. Em ambos os casos, o discurso presente nos respectivos *Regimes de verdade* são discursos de poder.

Essas ideias e ideais de resistência tomaram maior corpo e força no contexto moçambicano no período pré e pós Guerra de Independência. Os pensamentos nacionalistas visavam a quebrar com a dominação colonizadora e gerar no sujeito o resgate da cultura e da verdade essencialmente moçambicana. Um dos grandes meios de propagação desse processo, principalmente nos contextos juvenis, foi a literatura desse período, na qual os leitores passavam a reconhecer-se naquilo que estava narrado, operando em si mesmo a vontade da libertação e o reencontrar daquilo que restara das origens. Essas literaturas restituíam a devida dignidade que fora usurpada da matriz de pensamento africana com sonhos de utopia, liberdade e justiça. Os sujeitos passam a se identificar e ter orgulho das próprias raízes. A literatura, mesmo que escrita em Língua Portuguesa, não mais servia como mera continuidade ou pertença de Portugal. A Literatura, por si só, havia operado o movimento de independência, constituindo-se em território e pensamento alternativo. Um pensamento afro-moçambicano (CABAÇO, 2013, p. 208-9).

Entretanto, conforme o processo de independência ia consumando-se e atingindo seu objetivo, por volta de 1975, muitos dos nacionalistas mais “conservadores” começaram a criticar aquela mesma Literatura que os havia estimulado, acusando-as de manter relação com a cultura colonizadora por conta da

língua. Frente a esse panorama, diversas foram as tentativas de uma literatura redigida apenas em línguas étnicas locais, buscando preservar a essência do pensamento africano. Tanto a tentativa da escrita nesta língua, quanto a preservação pura da raiz africana em termos literários culminaram em fracassos. Isso porque a própria produção literária escrita já não mais conservava a “pureza” almejada. Ela mesma já era uma construção mestiça, híbrida.

Como bem ressalta Cabaço (2013), mesmo que o movimento lutasse por um exorcismo da cultura do colonizador, configurando uma atitude de oposição e repulsa aos regimes coloniais, o veículo de informação que eles utilizavam, a literatura escrita, por exemplo, era uma herança dessa mesma cultura. As estéticas, estruturas e até mesmo a própria língua utilizada na composição das obras, mesmo que tendo ideologicamente um viés libertário e essencialmente moçambicano, foram fornecidas a eles pelo processo de contaminação mútua com a cultura luso-ocidental: “a Europa estava dentro do poeta africano e não poderia ser esquecida por imposição” (COUTO, 2005, p. 61). O que originalmente era uma mestiçagem apenas das culturas e etnias moçambicanas passa a ser uma mestiçagem entre as matrizes de pensamento que estiveram em conflito e choque durante toda a história de sua relação. Nem a própria literatura moçambicana, nem mesmo a que gerou o sentimento de independência, era de fato pura, pois, afinal, nenhuma produção artística ou processo constitutivo de identidade o é. É sempre um espaço fronteiro entre o que era e o que virá a ser. A literatura, assim como a identidade do sujeito, moçambicano ou não, é sempre um devir, nunca um monumento.

Assim, se por um lado, a noção de recuperação pura da cultura e da raiz africana foi quebrada, relativamente enfraquecendo o movimento de nacionalização moçambicana, por outro, novas possibilidades, concepções e propostas estéticas e estruturais passaram a ser possíveis nesta produção. É nesse contexto de percepção das mestiçagens vigentes e possíveis dentro do contexto afro-moçambicano que surge Mia Couto com uma proposta de busca pelas raízes plurais, não unívocas, amalgamando, em processo antropofágico (ANDRADE, 1928), as etnias, matrizes e culturas mestiças que passaram a habitar e a ser o próprio chão moçambicano. Nessa perspectiva, Mia Couto (2005, p.19) afirma:

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas

mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio, como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala de espécie humana.

Mia Couto, enquanto escritor e pensador, nega veementemente, não as raízes africanas ou a influência portuguesa sobre o continente – na verdade, trabalha na fronteira e na comunhão entre esses dois polos -, mas a tentativa de diminuir, classificar ou estereotipar o que é África e Moçambique, o que é africano e moçambicano, e até mesmo sua própria literatura. A fabricação da tradição, principalmente quando feito por terceiros e imposta como se fosse a única representação verdadeira de uma cultura nacional, como se fosse possível tê-la em termos puros ou autênticos, é matar essa cultura e os sujeitos e agentes que a constroem e por ela são construídos (COUTO, 2011, p,163-4). Para ele, todo escritor, em especial o moçambicano, deve ser um “viajante de identidades, um contrabandista de almas. [...] Uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade” (COUTO, 2005, p. 59). Essa quase-definição nada mais é do que reflexo dos mecanismos e da história da sociedade afro-moçambicana enquanto constante processo de mestiçagem e reconfiguração.

Como já abordado anteriormente, não só a visão romantizada do afro-moçambicano, mas também a própria ideia de que este “traí” suas raízes quando se vê em processo de mestiçagem, é semelhante à ideologia e ao discurso colonial. É preciso descolonizar a descolonização, Mia Couto (2005, p. 75) completa:

A África, assim como seus escritores e pensadores, ilude a identidade que os outros lhe conferiram, driblando os mitos redutores e folclóricos que tendem a servir-lhe de moldura.

O projeto e a proposta literária de Mia Couto é um híbrido, uma mestiçagem que se localiza no “terceiro espaço” (BHABHA apud SOUZA, 2004): o espaço que se cria entre as relações de diálogo, interpermeando as várias culturas existentes no espaço moçambicano. É uma proposta e um projeto de “pensar este Moçambique” que se apresenta histórica e palpavelmente mestiço, sonhando outro Moçambique que já não “precise de heróis”. Com a comunhão entre matrizes e formas de pensamento, Mia assume o compromisso de produzir pensamento e reflexão, tendo

uma capacidade singular de “engravadar os outros de sentimento e de encantamento” (COUTO, 2005, p. 63).

1.3. O conto literário ocidental e o afro-moçambicano

A produção textual de Mia Couto é vasta, tanto em termos literários como acadêmicos. Mas, mesmo sendo autor dos mais variados gêneros - mantendo a poesia constante em todos os seus textos -, cabe-nos discutir e analisar um em especial: o conto, não apenas a produção contista de Mia Couto, mas a forma e o motivo de como ela recupera a estética, a estrutura e a própria função do mito em sua forma de escrever. Limitar-nos-emos às questões que envolvem essa fração da obra de Mia Couto.

A formação da literatura no contexto moçambicano, assim como a própria literatura de Mia Couto, é sempre um processo híbrido, que miscigena uma tradição estética e estrutural assimilada ou importada (ocidente) com a inscrição de elementos linguístico, filosóficos, estéticos, culturais, cosmovisionais, do espaço físico afro-moçambicano (NOA, 2016, p.16). Isto é, valendo-se dos gêneros e estéticas artísticas deixadas no solo moçambicano como herança do processo colonial, Mia Couto recria esses gêneros em linguagem nova, amalgamando matrizes de pensamento distintas a fim de repensar, ressignificar e revalorizar o espaço. Essa é a causa e o efeito da produção não só desse autor, mas de todos os que convivem no solo moçambicano.

O texto de Mia Couto forma-se num interessante jogo de espelhos no qual Moçambique e sua literatura estão no meio. Isso configura um extenso mosaico cultural (CHAVES, 2013, P.246), do qual o texto é fruto, vivendo sempre em “situação de fronteira: entre dois tempos históricos, entre dois gêneros de escrita, entre dois mundos” (COUTO apud CHAVES, 2013, p. 247). Modernidade e tradição, passado e presente, local e global, coexistem em um processo de mútua contaminação e ressignificação cultural. Para isso, Mia Couto recupera muitas das questões enraizadas no eixo do pensamento e da própria vida africana – como é o caso dos mitos e das narrativas sagradas – e os presentifica em seu discurso, como forma de resgatar as raízes constitutivas de seu povo que foram abafadas no período colonial. Ao colocá-las em diálogo com a racionalidade ocidental (e dominante no plano global), busca validar essa matriz de pensamento africana enquanto realidade, conduzindo o

sujeito moçambicano a se reconhecer como tal, deixando de vestir máscaras que lhe são impostas.

Nesse processo, Mia Couto atualiza e ressignifica a cultura, tanto em termos locais como globais. Afinal, a Literatura é uma realização muito específica da cultura - assim como as narrativas míticas e as práticas sociais – e a cultura nada mais é do que um fenômeno que oscila entre a maleabilidade e a rigidez (NOA, 2016, p.16), devendo sempre ser vista como um processo, e nunca como uma essência: uma possibilidade do devir em comunhão com aquilo que a precede, não um monumento estanque. A literatura moçambicana, em especial, é um processo de resistência. Resistência contra todo tipo de homogeneização e hegemonização hierárquica.

Para apreender o conto em Mia Couto enquanto gênero hibridizado, é necessário compreender a constituição e as especificidades desse gênero, tanto no contexto ocidental quanto no afro-moçambicano.

O conto literário é originário das produções orais. Todos os povos da história do mundo criaram e possuem suas narrativas curtas. Dessa maneira, o conto é uma construção literária desenvolvida até mesmo antes da escrita. Entretanto, conforme o registro escrito foi se desenvolvendo em diversos contextos, entre eles o ocidente, o conto acabou por surgir e se fixar também nesse suporte. A mudança de espaço gerou algumas características próprias para o conto escrito, configurando-o, concomitantemente ao conto oral, como gênero literário. Os principais estudos e teorias acerca do conto enquanto gênero literário escrito são provenientes do ocidente. Dentre os teóricos literários que procuraram fazer considerações acerca da natureza e estrutura desse gênero, encontram-se Edgar Allan Poe (2012), com o texto *A filosofia da composição*, Júlio Cortázar (1993), com os textos “Do conto breve e seus arredores” e “Para uma poética do conto”, ambos presentes no livro *Valise de Cronópio*, e Ricardo Piglia (2004) com os textos “Tese sobre o conto” e “Nova tese sobre o conto”, ambos presentes em *Formas Breves*.

Poe, caminhando por uma vertente estrutural, divide o conto em elementos-chave para a composição do gênero. Entre eles, destacam-se as noções de tom, extensão, província e efeito. Todo conto deve partir da escolha de um tom. Os tons costumam ser descritos como emoções ou estados de espírito que configuram a atmosfera do conto. É por meio do tom que todas as outras questões do conto serão desenvolvidas.

Enquanto extensão, Poe chama a atenção para o fato de o conto não se estender por “mais de uma sentada”. Ou seja, necessita ter uma brevidade que dialogue tanto com o processo rítmico do conto, envolvendo o leitor, quanto com o efeito que busca gerar. Por ser curto, o conto deve ser lido sem sofrer nenhum tipo de pausa ou influências do mundo exterior. Lido de uma vez só, acaba por ter intensidade avassaladora e aguda no sujeito que o lê. Para Poe, essa intensidade avassaladora do efeito busca atingir, concomitantemente, três pontos aos quais ele nomeou “províncias”: a inteligência, o coração e a alma. Atingindo os três ao mesmo tempo, o conto alcança sinestesia em seu mais alto grau.

O amalgama de todos esses pontos, por fim, alcançarão o que o teórico chama de efeito final. Este efeito está intimamente ligado com o clímax do conto, o ápice de toda a tensão que a própria narrativa produz, aquilo que o conto busca causar em seu leitor e/ou ouvinte. Encantamento, raiva, ódio, amor, medo, desespero, desolação, questionamento, são alguns dos efeitos-chave ou básicos que o conto pode causar.

Cortázar (1993, p. 228), voltando-se para a criação de uma teoria do conto, parte do conceito de *Esfericidade Poética*, que significa que a narrativa nasce dentro dela própria, produzindo uma realidade que é presentificada e tornada real através das palavras. Essa realidade só é possível porque o conto opera uma lógica de economia de meios: ele busca, a partir do mínimo, dizer e causar o máximo em seu receptor. Por isso Cortázar (1993, p.234-5) diz que “não há diferença genética entre o conto e a poesia”, pois “a gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime “normal” da consciência”. O conto torna-se, assim, uma “criatura viva, organismo completo, ciclos fechados, respiram”. O conto trabalha com a criação de imagens poéticas condensadas e é essa condensação, segundo Cortázar, o que aproxima o conto menos do romance, e mais da poesia.

O conto, estruturalmente e esteticamente falando, é menos rio fluente com as águas seguindo um fluxo, e mais um poço de profundida indeterminada, com água condensada e misturada em si mesma. Essa condensação, assim como havia postulado Poe, afeta diretamente o próprio efeito do conto. Sobre isso, afirma Cortázar (1993, p.231):

De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com olhar de surpresa, de lento

reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação.

No mesmo trecho, o autor continua dizendo que o conto é como uma bolha de sabão que, ao ser soprada, não necessita e nem quer mais a presença daquele que lhe deu vida, pois agora é um organismo singular, único e autônomo frente si mesmo. O conto e tudo o que está nele existem.

Em “Para uma poética do conto”, Cortázar (1993) ainda aproxima mais o conto da gênese poética da criação literária. Parte do conceito de *Direção Analógica* como essencial ao próprio homem, visto este não se adaptar ou aceitar a ditadura ou o absolutismo do real e do utilitário. É própria da natureza do homem a criação incessante de imagens até mesmo nas mais corriqueiras ações do dia. Essa imagem é a analogia que, ao figurar na produção do conto, faz com que o sujeito opere uma recriação no próprio processo de significação do mundo, revendo as formas estanques da linguagem, rearticulando-as e revivendo-as. São essas imagens analógicas e poéticas que dão vida à metáfora. Está na gênese das construções imagéticas atingir esses efeitos sinestésicos, que evocam o icônico, essencial no ser.

A partir da criação dessas imagens, é permitido ao sujeito que cria, lê, ouve e/ou interpreta, um processo de alteridade que Cortázar chama de Alheamento. O ser reconhece-se, e por conta desse reconhecimento, em contato com as imagens, anseia ser outra coisa. É através do conto (da construção literária) que essa alteridade é possível, afinal, como afirma Mia Couto (2013, p. 75) a literatura é um “misturar, não de raças, mas de existências”.

Por fim, Ricardo Piglia concebe duas teses centrais sobre do conto: a primeira enuncia que o conto sempre possui ou conta duas narrativas diferentes. Uma em um plano que fica exposto ao leitor, e outra em segredo, sendo que o efeito do conto será atingido quando a história secreta surge com seu derradeiro desfecho. Para isso, os elementos cruciais e essenciais têm função ambígua em ambas as histórias. A segunda tese trata da história secreta, que é a chave da forma e da compreensão do conto. Esta segunda história não é uma interpretação dos elementos estéticos da narrativa, mas um enigma que se desvenda através desses elementos. O conto opera a tensão e a intensidade existentes entre as duas narrativas que se sobrepõem e permeiam-se.

O mais importante não será contado, mas descoberto exatamente pelo não dito, pelo subentendido na história em segredo. Piglia cria uma analogia para

exemplificar esse conceito: é como uma fissura na janela que duplica e cinde o olhar através dela. Essa duplicação não diz respeito às imagens, que são infinitas, mas à própria existência das histórias que se faz passível de possível conclusão quando se descobrem os pontos de intersecção que ligam e permitem transitar entre as histórias. “A arte de narrar é a arte da duplicação” (PIGLIA, 2004, p.114).

Piglia (2004) ainda propõe um terceiro momento de reflexão acerca da questão da economia dos meios, ao dizer que o conto é o tratado sobre a economia da arte. Para ele, a questão da economia coloca-se não só pela importante e indispensável questão da condensação das imagens e da intensidade do efeito que o diálogo da união dos elementos e constituintes do conto geram, mas também pelo resquício da tradição oral: um conto, assim como um mito, guarda e possui em sua genética a oralidade. Para aquele que escreve um conto, é indispensável a existência e a presença de um interlocutor, mesmo que imaginário: “As palavras, é preciso ouvi-las, não lê-las”, ou “a arte de narrar gira em torno desse vínculo: ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta” (PIGLIA, 2004, p. 112).

A extensão também é de suma importância para que seja possível ao leitor e/ou ouvinte estabelecer uma teia de relações a fim de encontrar a tal história secreta e silenciosa, que revelar-se-á no efeito gerado. O efeito se estabelece e se impõe sobre o sujeito que recebe o relato do conto ao descobrir ou sentir, mesmo que ainda inconscientemente, esta trama secreta.

O conto escrito ocidental, por fim, é um amalgama desses conceitos. Entretanto, quando transposto e assimilado pela cultura afro-moçambicana, passa por um processo de transformação que diz respeito à cultura e concepção de arte e narrativa deste espaço.

Independente se ocidental ou moçambicano, o conto é um descendente direto das narrativas míticas e orais tanto em termos estéticos quanto estruturais. É uma herança do processo de narrar histórias, do qual todas as sociedades participam. A literatura moçambicana, em especial a de Mia Couto, por ter suas raízes e matriz de pensamento fundamentadas na prática narrativa dos Mitos e da oralidade, reconstitui características dessa esfera da literatura oral na produção literária escrita. Dentre as características principais na composição literária de Mia Couto estão: a oralidade, que concebe língua e linguagem muito próxima do falado; a presença do *griot*/narrador e

do leitor/ ouvinte, que implicam voz e silêncio; assim como a presença da poesia e do insólito que refletem a composição do real e da cultura afro-moçambicana.

Mia Couto, ao escrever seus contos, apresenta uma narrativa oralizada, de modo que o contar chega antes aos ouvidos do que aos olhos. O leitor é automaticamente transportado para um outro plano: o da oralidade. A construção não só o aproxima o leitor da impressão de que o narrar é uma fala que está transposta ao regime da escrita, como faz com que esse leitor se sinta e se torne um ouvinte. É o que se nota na narrativa “Raízes” da obra *Contos do nascer da Terra*:

Uma vez um homem deitou-se, todo, em vima da terra. A areia lhe servia de almofada. Dormiu toda a manhã e quando se tentou levantar não conseguiu. Queria mexer a cabeça: não foi capaz. (COUTO, 2014, p.193).

Mia Couto faz o resgate da narrativa oral e dá voz à um narrador específico: o *griot*. O *griot* é “uma instituição da antiga civilização, o contador de história profissional no continente africano” (RICHE, 2012, p.233-4). Essa imagem do *griot* é retomada constantemente de maneira metalinguística, constituindo-o como uma espécie de personagem implícito, oculto. O contar do narrador não ocorre de maneira despretensiosa ou leviana, muito pelo contrário, há uma construção performática naquilo que se torna a personagem-narrador no processo do contar, como se essa personagem estivesse na presença daqueles que seriam seus ouvintes, aqueles que recebem o conhecimento mítico.

Se a narrativa de Mia Couto pressupõe, em sua maioria, a presença do *griot* pelo plano da construção da oralidade, concomitantemente ela também sugere e instaura, retomando Piglia, um interlocutor/receptor, alguém para quem o texto será contado. Na obra miacoutiana, esse interlocutor não está só pressuposto, mas toda a estrutura da oralidade faz com que ele seja presentificado, como sujeito que recebe ensinamentos sagrados e narrativas ancestrais. Entretanto, como dito anteriormente, a narrativa de Mia não permite que o interlocutor ocupe apenas a posição de leitor. A oralidade e a construção do conto, principalmente com a presença do *griot*, sugere que esse leitor seja transportado à esfera e à condição de ouvinte. Como se performaticamente o leitor se visse em meio às rodas de Mitos que o *griot* irá contar, o que fica evidente no trecho do conto “O cachimbo de Felizbento”, da obra *Estórias Abensonhadas*:

Toda estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória. O que aqui vou relatar se passou em terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias de semana. Aquele chão ainda estava a começar, recém recente. (COUTO, 2012, p. 47).

Há a presença do *griot-personagem*, assim como o instaurar do interlocutor leitor/ouvinte, em especial quando o narrador diz: “ o que aqui vou relatar[...]”. Para que o *griot* narre, é preciso ter para quem narrar. Esse alguém é o leitor, que se torna ouvinte e personagem na criação metalinguística do narrar, pois aquilo que será contado pelo *griot* já é uma segunda narrativa dentro da narrativa iniciada, da qual *griot* e ouvinte se tornam personagens. Assim o conto de Mia Couto trabalha indispensavelmente com três pessoas concomitantemente em sua construção narrativa: o narrador, que é a voz, aquele que detém a sabedoria e a função de narrar o Mito; e o leitor e o ouvinte, que são o silêncio, os que recebem o relato para poder também ter voz e conhecimento. Essas três pessoas configuram a Ancestralidade da matriz de pensamento e do *Regime de Verdade* afro-moçambicano.

A voz, dentro do contexto da Literatura de Mia Couto, assim como das culturas pautadas na oralidade, é de extrema relevância. Isso porque só é possível dar continuidade à cultura através dessa voz. Assim o acesso e a possibilidade de dizer é ser; isto é, “esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (TODOROV, 2011, p. 127).

As personagens em Mia Couto, principalmente o *griot*, são memória e voz. Voz que transforma a narrativa em um duplo, pois

No mundo *geral*, ligando-se a um conjunto sociocultural, enraizado em um território *particular*, com tradições próprias com o objetivo de legitimar a cultura donde emana, num prolongamento actual das suas tradições” (LEITE, 2013, p. 184).

Nesse sentido, a personagem que dá voz ao conto, se torna e é o conto. A imagem da narrativa não pode, no contexto africano, ser dissociada do sujeito que a

conta. São *personagens-narrativa* (LEITE, 2013, p. 189). A existência dos narradores-personagens-narrativa não se dá apenas contando a verdade mítica, mas a experiência da memória de si em contato com essa realidade mítica que é presentificada e apresentada a essa personagem. A oralidade e a matriz de pensamento africano não são algo que se apresenta nos textos como mera alegoria, mas como um tempo mágico em que o próprio africano está inserido. Esse tempo é o presente. O ser, em África, é sujeito ativo do processo mítico, visto que a realidade narrada no mito se presentifica na vida cotidiana desse sujeito que, ao aprendê-la, pode transformá-la.

Em grande parte da produção de Mia Couto, o narrador-personagem, sujeito performático da narrativa, só pode existir enquanto conta, “conjugando o dom da palavra narrativa, da memória, ao dom da existência” (LEITE, 2013, p.192). Esses narradores criam narrativas ao mesmo tempo míticas, originárias e de relação intrínseca com a origem. Todavia, é “inútil procurar a origem dessas narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas” (TODOROV, 2011, p. 133). É a narrativa, dentro do projeto e da produção de Mia Couto, que dá origem a um novo tempo e a um novo espaço. Se o Mito é uma narrativa fundadora da realidade e significadora do mundo, quando é rearticulada em conto na produção de Mia Couto, ela mesma está fundando e significando uma nova realidade.

Mia Couto, valendo-se da estrutura escrita do conto ocidental, hibridiza-a às estruturas literárias de matrizes orais que desde sempre foram produzidas no continente africano e em Moçambique, como o conto oral, a fábula, a lenda, o provérbio e, em especial, o Mito. Essas narrativas ganham nova roupagem, voz e existência nessa reconstrução estética e estrutural contemporânea. A oralidade está presente na produção literária escrita afro-moçambicana, sendo constituinte fundamental e basilar de tal produção.

Em Mia Couto, como abordado, o conto é quase falado. É nesse processo que se instaura a relação e a presentificação do narrador-personagem-narrativa como *griot* de si mesmo e do mundo ao qual pertence. A oralidade, redescoberta e rearticulada no texto de Mia, busca dar voz à memória, fazendo parte de um projeto de legitimação do espaço. Fundir a oralidade e tudo o que dela emana enquanto constituinte de uma literatura e do conto oral à estrutura do conto escrito é buscar não só alcance para uma cultura abafada e desprivilegiada frente a um panorama contemporâneo, mas

também proporcionar uma legitimação para essa matriz de pensamento enquanto igualmente válida e verdadeira em um cenário mundial e eurocêntrico.

A oralidade, no caso do contexto afro-moçambicano, não pode ser abordada como *primitiva* e/ou *exemplar* (LEITE, 2012, p. 22). Ambas as posturas fazem com que a oralidade perca seu sentido na construção de Mia Couto. A abordagem que trata da oralidade como *primitiva* diz que “a Europa exemplificava o estado adulto da civilização, enquanto as culturas não europeias eram encaradas como símbolos de um estágio de infância”, a tradição oral “era considerada primitiva, e os folcloristas europeus estudaram o seu patrimônio considerando-o como formas sobreviventes de um estágio inicial” (LEITE, 2012, p. 21). A outra, igualmente prejudicial, considera a oralidade como algo *exemplar*, muito presente na abordagem de Zumthor (1997), que romantiza a produção literária da oralidade, dizendo ser acessível a todos e, por conta disso, mais igualitária. Todavia, como enfatiza Leite, é equivocado dizer que a produção literária oral é acessível a todos e, portanto, mais igualitária, pois é necessário lembrar que esse pressuposto de Zumthor não leva em conta “o secretismo e o elitismo envolvidos na aprendizagem e recitação de certos gêneros da oratura (LEITE, 2012, p.24). Isto é, mesmo nas sociedades essencialmente orais, nas quais a produção literária não necessita da escrita, somente alguns sujeitos dessas etnias e sociedades têm acesso à narrativa por serem de caráter sagrado. Em geral, apenas os *griots* e os sujeitos do sexo masculino.

A oralidade, na construção da literatura escrita em Moçambique, não é um processo acidental, mas uma forma processual de resistência e de afirmação cultural: “A oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana” (LEITE, 2012, p. 20). Assim, quando Mia Couto recupera a estrutura, a estética ou até mesmo a temática da oralidade, ele está reafirmando o amálgama em sua literatura, em um diálogo que se constitui no espaço entre África/Ocidente, espírito/razão e, obviamente, oralidade e escrita. Ele está revelando a “nação oculta que chama-se oralidade” (COUTO, 2011, p. 23) para seu leitor/ouvinte. Quando se vale da oralidade, ele não só a recupera e redige textos como se estivesse falando, mas também opera uma transformação que tem como matéria-prima uma infraestrutura (a língua) e a superestrutura (o próprio gênero conto, tanto no contexto oral, quanto no escrito, mas ambos literários). Nasce, assim, uma linguagem que busca traduzir a visão de mundo do sujeito afro-moçambicano.

O autor moçambicano, seguindo os passos da criação da linguagem de Guimarães Rosa, deixa o brasileiro falar:

Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. O que chamamos hoje de linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichés e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar novas ideias [...]. A língua necessita fugir da esclerose dos lugares-comuns, escapar à viscosidade e à sonolência (ROSA apud COUTO, 2011, p. 115).

Seguindo Guimarães Rosa, Mia Couto busca “explorar as potencialidades do idioma [...] deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade” (COUTO, 2011, p.115), pois a língua que o escritor usa jamais é uma língua feita e pronta. A língua de cada autor é criada. É essa língua que torna tanto autor como produção, seres únicos e irrepetíveis.

Para o autor moçambicano, há a necessidade da existência de duas línguas (linguagens) para se abordar o mundo:

Um idioma arrumado, capaz de lidar com o quotidiano visível. Mas dominando também uma outra língua que dê conta daquilo que é da ordem do invisível e do onírico.

O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem.

Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir uma outra que nos ele à condição de divindade (COUTO, 2011, p. 24)

Mia Couto opera um conceito que Leite (2012, p. 34) chamou de *pilhagem linguística* no qual, através da apropriação da língua portuguesa, opera-se nessa mesma língua um processo transformativo e nativante, no qual o autor “revolve-lhe o léxico, torce-lhe a sintaxe, renova-lhe o léxico” (CHAVES, 2013, p. 244), “formulando um imaginário novo da língua portuguesa e na legitimação de novos sistemas literários” (LEITE, 2013, p. 56). Além disso,

Integrando, por um lado, toda uma tradição estética assimilada ou importada e, por outro, inscrevendo elementos de ordem linguística, filosófica, estética, cultural e vivencial decorrentes da pertença do escritor a um espaço físico simbólico determinado (NOA, 2016, p. 16).

Nessa perspectiva, reinventa-se o português dentro de uma lógica cosmogônica afro-moçambicana. Uma língua portuguesa rearticulada e apta a abordar e comportar um ethos afro-moçambicano que no princípio lhe era alheio, mas agora lhe é constituinte e o constitui. Essa linguagem – que é o resultado entre o amálgama das línguas, matrizes de pensamento, cosmovisões – sobrepõe-se à própria língua, e é dessa sobreposição que se torna possível uma expressão híbrida e condizente com o real concebido em Moçambique. Contudo, para que esta hibridização seja possível, Mia Couto precisa traduzir não só narrativas ou temas, mas a própria estrutura desses discursos:

Entre o oral e o relato escrito, há o fazer literário, o trabalho de reconstrução da narrativa, que ganha cores, nuances, simbologias de modo a ativar o imaginário do leitor, transportando-o para o universo narrado (Riche, 2012, p. 237).

Esse processo de transformação muito se aproxima daquilo que Haroldo de Campos (2010) teorizou como *transcrição*. A narrativa ou a forma de compô-la não é simplesmente transposta de um contexto para o outro. Ela é essencialmente recriada nesse processo, conservando em si os pontos insuperáveis da oralidade enquanto construção estética. Superando uma noção intertextual, essa narrativa transcrita não só privilegia os textos enquanto matéria verbal (oral ou escrito), mas também enquanto motivos, gestos, rituais e “assumpções inarticuladas” – ou seja, o indizível que só é alcançado em termos sinestésicos e sensoriais provenientes dessa experiência transmutadora e estética (LEITE, 2013, p. 46). Mia Couto transcreve essas estruturas e estéticas em um novo contexto, o literário escrito.

Mesmo que em registro escrito, Mia Couto consegue recriar as essências do discurso e da narrativa mítica: uma viagem às origens, em um tempo mágico e fora de nosso alcance, com frases curtas, em estado de condensação que abordam muito mais do que inúmeras outras construções. As narrativas de Mia evidenciam como o sujeito afro-moçambicano vive esse contexto e a realidade desse Mito, como ele se reconhece nessa estrutura e na abordagem dessa temática. É um processo de afirmação do Mito enquanto verdade, é instituir a verdade da narrativa como a própria

verdade da existência. O sujeito faz parte dessa narrativa, e essa narrativa é a fundação originária do mundo. O conto, portanto, é passível de dupla leitura: enquanto texto essencialmente literário para o leitor alheio a essa cultura, visando a interpretar suas imagens e construções; e enquanto um reconto do próprio mito, uma verdade que está sendo elevada e difundida em maior escala, buscando alcançar a sobrevivência dessa verdade. Uma leitura que não visa a interpretar os “símbolos”, mas entender e crer sinestesticamente a narrativa como um todo.

É evidente que o conto escrito não é construído com a função informativa da linguagem, como é comum nos gêneros da prosa. Sua condensação, como já previa Cortázar, é necessária. Somada à construção oral e mítica, o conto moçambicano de Mia Couto, aproxima-se do poema, constituindo uma linguagem poética, uma prosa poética. A linguagem produzida, embora seja apresentada em prosa, por ser poética, é condensada e sinestésica. Afeta o receptor da narrativa em todas as províncias postuladas por Poe, mas, em especial, à alma, causando compreensão, na medida que podemos assim chamar, sensorial da narrativa.

Há, portanto, a partir da prosa poética e das imagens por ela criadas, uma ruptura com a ditadura da racionalidade e da realidade empírica pura pertencente à matriz de pensamento ocidental. A prosa poética, em comunhão ao contexto e à matriz de pensamento afro-moçambicana, faz com que a presença de elementos insólitos seja constante em Mia Couto. Aqui, não tomamos o insólito com o sentido de fantasioso ou fantástico, tendo em vista que tais definições pressupõem uma carga de irrealidade. Tomamos a noção de insólito como algo inapreensível - no sentido ocidental do termo -, mas que se constitui como verdade inexplicável de cunho estético-sinestésico. Algo que não possui forma física definida ou empiricamente comprovável, mas que não o torna menos real. Afinal magia, misticismo e intrínseca comunhão do palpável científico-empírico com o insólito e mítico na composição do real não podem ser menosprezados ou excluídos quando falamos em contextos moçambicanos.

É uma matriz de pensamento tão válida e verdadeira quanto é a ocidental, mesmo que operem em eixos e direções diferentes:

Podemos entender a presença do maravilhoso como maneira de representar as cosmovisões tradicionais moçambicanas, configurando-se um modelo literário que pode ser pensado em termos de 'realismo animista'. [...] Ao

integrar o conjunto de narrativas, contribui para que a presença do sobrenatural se entenda como representação das cosmovisões africanas (CHAVES, 2013, p. 198).

Embora o termo “realismo animista” tenha uma carga conotativa desmerecedora (como se toda a cosmovisão africana e moçambicana se reduzisse à essa nomenclatura essencialmente ocidental), é interessante como ele comporta exatamente a ideia do que é o insólito e/ou animismo ao africano: uma realidade verdadeira e indiscutivelmente indissociável entre o sobrenatural e o palpável, entre o mágico e o empírico.

As narrativas de Mia Couto que abordamos anteriormente, operam e são construídos ao redor de acontecimentos insólitos. Em “Raízes”, por exemplo, temos o caso de um sujeito que dormiu sobre a terra e, ao acordar, sua cabeça havia criado raízes no chão:

A mulher espreitou por baixo da nuca do marido, puxou-lhe levemente pela testa. Em vão. O homem não desgrudava do chão.

- Então, mulher? Estou amarrado?

- Não, marido, você criou raízes.

[...]

- Corta!

- Corta, o quê?

- Corta essa merda de raízes ou lá o que é...

A esposa puxou a faca e lançou o primeiro golpe. Mas logo parou.

- Dói-lhe?

- Quase nem. Porquê me pergunte?

- É porque está sair sangue. (COUTO, 2014, p. 197-8).

Assim como o princípio e o desenvolvimento da narrativa comportam elementos insólitos, embora leitores ocidentais tomariam, de imediato, como fantasioso e falsos, o final da narrativa também possui uma resolução no plano do insólito e mítico:

A mulher, dia seguinte, chamou os sábios. [...] falou o mais velho e disse:

- A cabeça dele tem que ser transferida.

E para onde, santos deuses? Se entreolharam todos, aguardando pelo parecer do mais velho.

- Vamos plantar a cabeça dele lá!

E apontou para cima, para as celestiais alturas. Os outros devolveram a estranheza. Que queria o velho dizer?

- Lá, na lua.

E foi assim que, por estreia, um homem passou a andar com a cabeça na lua. Nesse dia nasceu o primeiro poeta. (COUTO, 2014, p. 198-9).

Na narrativa, as personagens não estranham o acontecimento, muito embora preocupem-se em tirar o homem do enraizamento. O acontecimento mágico e inexplicável é, dentro do contexto da matriz de pensamento, do *Regime de verdade* e da Literatura Moçambicana, natural, constituinte do real e do cotidiano. Para os personagens, assim como para a cultura africana, o insólito compõe e é o real. O inexplicável não precisa ser comprovado para existir. Ele existe, e os habitantes não só aceitam, mas também vivem essa realidade mágica. Essa relação com o insólito ocorre, principalmente, por conta da crença animista da matriz de pensamento africana. O animismo gera essa aceitação e convivência por apresentar uma realidade que a natureza vive e têm uma consciência cósmica, uma realidade em que o mundo é regido pelos antepassados e os vivos se comunicam com eles.

No conto “O cachimbo de Felizbento”, o personagem se joga em um infinito que havia embaixo da árvore sagrada de seu quintal:

Foi entrando na terra e só uma vez se virou. Não para as despedidas, mas para remexer nos bolsos um esquecimento. O cachimbo! Remexeu os interiores da roupa. Tirou o velho cachimbo e revirou-o sob a luz tremulado candeieiro. Depois, com gesto desanimado, atirou-o fora. Era como se atirasse toda a sua vida.

O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o inutilidade. Felizbento ingressou no buraco, desaparecendo.

Ainda hoje a mulher se debruça na cova e chama por ele. Mas sem gritar. Doce como se chamasse uma pessoa adormecida.

[...]

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. (COUTO, 2012, p. 50-1).

Esses acontecimentos insólitos normalmente são encarados de forma natural. Essa naturalização no conto ocorre não por uma banalização do insólito, mas por ser algo natural à cosmovisão, à compreensão do que é o real para o africano. Afinal, pensando na estética do mito, seus acontecimentos sempre são da ordem sobrenatural e não podem ser explicadas por mera racionalização. O mito é o processo inverso: ele explica aquilo que foge ou é incabível à racionalização. Essa função é transcrita na construção miacoutiana. Para o autor, quando discute sobre as *armadilhas da realidade*, “o maior desafio é não ficarmos aprisionados nesse

recinto que uns chamam de razão, outros de bom-senso. A realidade é uma construção social, nós não temos que a levar tão a sério” (COUTO, 2011, p. 99). Os exemplos aqui tratados reforçam a carga e a constituição metalinguística na composição dos contos de Mia Couto.

Os pontos levantados aqui não se constituem no plano do alegórico, numa tentativa exótica de causar estranhamento em um leitor desinformado fora do contexto africano. Como bem lembra David (2013, p. 202), “os contos carregam um referencial literário importante para os moçambicanos ao remexer as tradicionais raízes do Mito [...] sem descer ao exotismo gratuito, ao folclorismo cabotino”. Acrescenta:

Mia Couto demonstra [...] sua maestria ficcionista por meio da recriação semântica das palavras aliada à construção de uma atmosfera plena de sonhos. Com expressões [...], provérbios [...], neologismos [...], as histórias seguem um curso encantatório pelo qual o escritor moçambicano subverte a norma, inspirando-se nas apropriações da língua portuguesa que moldam nessa língua traços da cultura moçambicana, buscando a compreensão da dinâmica dessa apropriação e não apenas sua reprodução (DAVID, 2013, p. 205).

Tendo em vista o processo da transcrição das temáticas, estruturas e estéticas, esses pontos surgem sempre de maneira repensada e rearticulada. É uma forma de apropriação e transformação extremamente crítica, uma forma de problematizar o contexto de Moçambique e do próprio mundo por meio de algo que lhe é – ou deveria ser – íntimo, como o insólito ou as narrativas orais. Assim Mia Couto problematiza a estrutura e condição de existência dessas narrativas em um mundo contemporâneo, seja essa contemporaneidade ocidental, seja moçambicana.

As questões estéticas e estruturais do conto oral e da oralidade recebem, no contexto moçambicano, um outro nome que não necessariamente o conto: essas narrativas são chamadas de *estórias*. Mia Couto, em sua produção, hibridiza o conto ocidental escrito ao conto moçambicano oral, gerando uma nova linguagem que amalgama uma estrutura e uma língua estrangeira, mas que é preenchida de uma estética e uma linguagem afro-moçambicana. Esse tipo de narrativa, em Mia Couto, é quase indefinível, pois o próprio autor ora chama suas narrativas curtas de conto, como em *Contos do nascer da Terra* (2014), ora de estórias, como em *Estórias abensonhadas* (2012), deixando evidente que sua escrita é fruto de um processo de miscigenação que não deseja e nem mesmo permite ser enquadrada e delimitada.

Mia Couto dialoga diretamente com a estrutura do conto enquanto gênero escrito, trabalhando com noções postuladas aos contos. Todavia transformando-os ao amalgamá-los com pontos intrínsecos da cultura e tradição narrativa oral moçambicana. O conto de Mia Couto é um processo de mestiçagem que, por si só, já constitui uma alteridade: é a afirmação de um “eu” próprio e passível de mutações a partir de um outro. Nesse processo, a miscigenação propõe e provoca uma contaminação dupla, sendo o próprio conto ocidental também afetado por essas mudanças que Moçambique e Mia Couto criam em termos de literatura.

CAPÍTULO II: A palavra entregue à carne

2.1. Para uma abordagem do Mito

Durante muito tempo, o Mito foi estudado e abordado pelas mais diferentes áreas de conhecimento. Antropologia, Sociologia, Filosofia, Literatura, Psicologia, tentaram responder e definir funções e questões que emanavam dessas narrativas primordiais. A princípio, os Mitos foram vistos como mera forma de comunicação primitiva e como histórias inventadas pelos povos primordiais para que pudessem dar significação ao mundo que os cercava. Neste sentido, os Mitos não passariam de mentiras ou construções embrionárias de “religiões subdesenvolvidas”. O Mito seria, então, algo que antecederia o raciocínio lógico e a própria ciência. Seria uma forma arcaica de lidar com os fenômenos da natureza e da vida quando essas se tornavam insuficientes e incompreensíveis.

Conforme os Mitos foram sendo retomados, rearticulados e revistos, as Ciências Humanas Ocidentais começaram a notar que estas construções, consideradas arcaicas, comportavam algo que extrapolava sua invalidade. O Mito passou a ser abordado, então, com diversas leituras, abordando-o como organizador social, histórico ou psicológico de determinada etnia. Nenhuma dessas leituras, entretanto, restituía ao Mito sua condição de verdade, muito pelo contrário, continuavam afirmando que essas narrativas eram histórias inventadas pelos povos primitivos para significar o mundo.

Dessa maneira, o Mito era completamente esvaziado de sua carga ontológica enquanto narrativa das origens e construção do mundo, passando a ser interpretado como *alegoria*, ou seja, buscando sentido fora dele mesmo e da sociedade em que era concebido e vivenciado, utilizando imagens que sempre significavam algo que era alheio à sua própria construção e contexto. As construções narrativas do Mito, nessa perspectiva, apontam para a formulação de imagens meramente simbólicas, constituem-se como redes de histórias a serem interpretadas. Destituído de verdade, o Mito passa a ser mero objeto especulativo, cujo sentido está fora dele mesmo e, para a abordagem ocidental, até mesmo fora do próprio contexto de surgimento desse mito. Sua imagem, nessa concepção, é um sempre querer dizer um outro que não ele mesmo, assim os deuses e as narrativas que fundam a realidade deixam de *ser* para

apenas representar algo que escapa à sua racionalidade. Ser e significado são rasgados, podendo ser recombinaos em uma espécie de dissecação interpretativa daquilo que os mitos *podem querer* dizer. Sua leitura é feita a partir de um princípio literário interpretativo-significante, e não a partir de uma verdade que funda uma realidade. O símbolo (PIERCE, 2005) passa a ser o constituinte e a forma do Mito.

Essa abordagem utilitarista, que destitui a lógica mítica da verdade que ela por essência comporta, é um exemplo do *Regime de verdade* ocidental que, validando apenas suas regras e definições de *verdade*, busca sobrepor sua forma de abordar o mundo diante das outras sociedades e organizações de pensamento. Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 71-2) ressalta que

Uma tendência bastante difundida na antropologia nas últimas décadas consiste em recusar ao pensamento selvagem as características de uma verdadeira imaginação teórica. [...] Pois a antropologia não pode se contentar em descrever minuciosamente “o ponto de vista do nativo” (Malinowski) se for para, ato contínuo, apontar seus pontos cegos, buscando assim englobar, na melhor tradição crítica, tal ponto de vista dentro do Ponto de Vista do observador.

Viveiros de Castro critica veementemente a recusa e a resistência da matriz de pensamento ocidental para enxergar o Mito enquanto verdade, exatamente por saber que “em suma, o etnocentrismo é a coisa do mundo mais bem compartilhada” (CASTRO, 2015, p. 35). Ao dizer que a antropologia não pode se contentar em descrever o ponto de vista do nativo se subverter tal ponto de vista como mentira em relação ao seu como única verdade, Castro está dizendo que a antropologia contemporânea não pode desconsiderar o objeto mais importante de toda a sua construção enquanto estudo: o sujeito nativo do espaço e do contexto onde esse Mito vive, e como esse mesmo sujeito aborda, enxerga, encara e vive o próprio Mito vivo! Como afirma Oliveira (2009 p.1): “Folclorizar (as culturas africanas e que possuem seu fundamento em um discurso mítico), é reduzir uma cultura a um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura”.

É pautado nessa contraposição ao estudo antropológico enquanto inflação do ego do próprio pesquisador, que desconsidera a forma como o sujeito enxerga a si mesmo e sua cultura, que Castro, por um lado, definirá o vaidoso *Narciso* como

representante e personagem protagonista da Antropologia, e, por outro, por necessidade de alterar a forma de abordagem e de visão no mundo contemporâneo, elaborará o conceito de *Anti-Narciso* (CASTRO, 2015, p.25).

O *Anti-Narciso* tem por objetivo primeiro livrar o outro – a cultura, o mito, o sujeito, que se colocam como objeto de estudo – de um “outramento” (CASTRO, 2015, p.22). Ou seja, livrar aquele que está sendo abordado de qualquer forma de assimilação da cultura do antropólogo ou pesquisador que se coloca e é visto como detentor da verdade sobre aqueles que ele estuda, sem levar em consideração o sujeito abordado. É um conceito que busca quebrar e dissolver qualquer tipo de “representação” do outro, segundo os interesses do Ocidente. Diz Castro (2015, p.20):

Não poderíamos efetuar uma rotação de perspectiva que mostrasse que os mais interessantes conceitos, problemas, entidades e agentes propostos pelas teorias antropológicas se enraízam no esforço imaginativo das próprias sociedades que elas pretendem explicar? Não estaria aí a originalidade da antropologia: nessa aliança sempre equívoca, mas amiúde fecunda, entre as concepções e práticas provenientes dos mundos do “sujeito” e do “objeto”?

As “ficções” ocidentais criadas sobre a imagem do sujeito “não-ocidental”, que lhe negam a própria voz, caem por terra em uma perspectiva *Anti-Narcisica*, que busca a descolonização plena da abordagem de culturas e questões que são alheias ao ocidente. O *Anti-Narciso* é uma negação parcial do “eu” do pesquisador, para que sobressaia a voz do outro enquanto nativo e participante. É um conceito que nos faz alterar o ponto de vista, pois o estudo da cultura e da produção artística, intelectual, política, deve ser feito a partir do ponto de vista do nativo daquele contexto. A abordagem e o posicionamento devem ser de Alteridade: desconstrução e reconstrução contínua. Um eterno colocar-se no lugar do outro para compreendê-lo. Uma eterna alternância a fim de constituir identidades possíveis, jamais definitivas ou estanques, no diálogo com o alheio. Assim nos é possível perceber o quão esse exercício de alteridade é necessário para uma democratização das culturas e das matrizes de pensamento.

É através desse processo de alteridade que os *Regimes de verdade* de cada espaço podem coexistir e dialogar sem que um queira engolir ou menosprezar o outro. Ocorre assim a quebra de uma única verdade detentora de poder, e pluraliza-se esse discurso e esse poder em validades (ou verdades) possíveis: uma política da verdade.

Passa-se a prover e munir a cultura do outro de voz, não mais de silêncio. A cultura ocidental deixa de ser a única válida. Para uma abordagem descolonizadora e emancipadora da cultura alheia ao ocidente, é necessário um “*penser autrement* (Foucault) o pensamento – de pensar ‘outramente’, pensar outra mente, pensar com outras mentes” (CASTRO, 2015, p.25). Quem realiza o exercício do “outramento”, em comunhão com a postura *Anti-Narcísica*, deve ser o pesquisador ao abordar a cultura-objeto de pesquisa.

É fundamentado nesse *penser autrement*, nesse movimento *Anti-Narcísico* que devemos olhar para o Mito, tanto na sociedade afro-moçambicana como na Literatura de Mia Couto. Por esse motivo, optamos por adotar, enquanto referencial teórico, novas propostas e olhares sobre o Mito e o seu estudo, abdicando de conceitos e nomes já consagrados que trabalham com as narrativas míticas como Cassirer (1972), Levi-Strauss (2013) e Eliade (2010; 2013), cujas perspectivas simbólica, fenomenológica e estruturalista são essencialmente ocidentais, julgando desde o princípio o Mito como mentira e destituindo-o do sagrado.

Nessa perspectiva de “outramento”, buscamos apreender, em nosso *corpus*, a forma como o africano enxerga, convive e compreende o Mito em seu *Regime de verdade* enquanto realidade assim como postular o que entendemos por estético, estrutural e metalinguístico na recuperação e rearticulação dos Mitos nas narrativas de Mia Couto.

2.2. Descolonização do Mito: a sutura entre narrativa e objeto.

Quando abordamos as etnias e sociedades afro-moçambicanas, percebemos que agem através dos conhecimentos e dos ensinamentos míticos. Essas narrativas sagradas comportam o peso e a essência de verdades:

A maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. Talvez porque os mitos não segreguem as esferas do viver. Não separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. (OLIVEIRA, 2009, p.5).

Essas narrativas fundam o mundo e não o contrário. Como bem afirma Azevedo (2014, p.556), “não somos nós que instalamos a mitologia, mas a mitologia que nos

instalou”. Pensando dessa maneira, a palavra “Mito” precisa ser rearticulada e ressignificada, perdendo a conotação e carga negativa de invalidade que o ocidente lhe atribuiu. O Mito é assumido enquanto narrativa de verdade, enquanto acontecimentos que constituem a fé daquele que vivem esse contexto mítico. Deve ser encarado como qualquer outro estudo científico, pois a matriz de pensamento africana não distingue esses dois extremos, mas os aproxima, e é desse amálgama que se constitui a realidade. O princípio da abordagem *Anti-Narcísica*, respeitando os *Regime de verdade* daquele de quem se fala, deve considerar o Mito dessa forma.

Sob essa perspectiva, a primeira exclusão que deve ocorrer quando abordamos a narrativa mítica, é aquela que a compreende essencialmente de maneira simbólica e alegórica. Schelling (1989, p. 185; 2007, p. 136), ao pensar o Mito, apresenta-nos o significado da palavra alegoria: *allo* (um outro) e *agoreuein* (dizer). Por isso o filósofo, assumindo um germe embrionário da visão *Anti-Narcísica* em pleno século XIX, embora acusado de pregar o irracionalismo, propõe uma nova abordagem pautada na Tautegoria. Ele afirma:

O Mito e a mitologia não são alegóricos: eles são tautegóricos. Por eles, os deuses são seres que existem realmente, que não são outra coisa, não significam outra coisa, mas significam somente o que eles são” (SCHELLING, 2007, p. 136).²

O Mito não pode ser concebido fora de si. O princípio da tautegoria é a afirmação de si, a autoexplicação. O processo de significação é constituído pela autoafirmação desse Mito na sociedade que o concebe:

Não que Júpiter ou Minerva signifiquem isso ou mesmo que devam significá-lo. Com isso, se aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o são (SCHELLING, 2001, p. 63).

Quando o sujeito nativo de determinada cultura lê/ouve a narrativa mítica, depara-se com imagens e construções, reconhecendo de imediato que determinado objeto, divindade ou série de acontecimentos, não representa algo alheio, mas é ser e significação unidos intrinsecamente, não podendo ser dissociados. Eles são as duas

² Myth and mythology are not allegorical; they are tautegorical. To mythology, the gods are actually existing essences, gods that are not something else, do not mean something else, but rather mean only what they are. (Tradução nossa)

faces e as duas fases de uma mesma moeda. Um primeiro momento de recepção das imagens da narrativa sucede um segundo momento de percepção e significação dessa imagem que, ao mesmo tempo que é si mesma, é também outra, sem jamais perder a unidade.

A essência desse objeto é plural, mas não no sentido interpretativo. O sentido simbólico enquanto representação é prontamente perdido. A imagem é, ao mesmo tempo, a construção cultural da qual faz parte e a qual fundou e munuiu de verdade. A construção mítica não pode ser encarada como uma construção imagética signica: ela não indica, representa ou substitui. O mito é constituído como realidade objetiva. Não se trata de encontrar um sentido oculto. A forma como é dito aquilo que se diz na narrativa mítica é a única maneira possível de contá-la e tratar a realidade que está vinculada ao Mito. Assim, o Mito abre por si só seu próprio sentido.

Por conta dessa singularidade que abarca uma pluralidade infindável - sendo tudo e ao mesmo tempo um -, os discursos míticos, mesmo veiculados pela oralidade e sem registro documental escrito, não podem ser alterados. A importância da verdade que esse discurso apresenta ao seu receptor é a base de sua própria sociedade e forma de ser e estar no mundo. Para esse sujeito, a alteração do mito é a perda de si mesmo e a dessignificação da realidade. O chão onde a cultura é erguida, quando o Mito é alterado, torna-se infértil, fazendo com que essa cultura, assim como sua matriz de pensamento e seu *Regime de Verdade* sejam engolidos e devastados. “Cada cultura produz seu próprio regime de “signos”. [...] Os signos e seus significados estão numa relação umbilical com os valores e princípios que regem um conjunto de significados e sentidos” (OLIVEIRA, 2009, p.1).

O Mito não concebe e não pode ser visto e/ou abordado como uma representação alegórico-simbólica. Tudo que ele pode querer significar está dentro dele mesmo, em suas imagens. Levando em consideração essa impossibilidade de separação entre ser e significado, o próprio Mito, por consequência, é tomado como a força máxima de presentificação do que até então estava perdido. A palavra recupera o objeto a que ela se refere e o entrega aos receptores, costurando a brecha que a linguagem, por natureza, instaura entre o signo e seu objeto. O Mito, por excelência, no momento da narrativa, é o próprio objeto. Ao supor e admitir o Mito como os afro-moçambicanos admitem e incorporam-no em suas vidas, igualmente como fazem as culturas que mantêm como parte indissociável de sua cosmovisão o

Mito, essas narrativas costumam a sutura aberta entre representâmen (PIERCE, 2005) e objeto no processo da linguagem. Essa palavra é carregada de verdade proporcional à aceitação e à validação que o discurso presentifica o objeto amalgamado à sua própria palavra. Essa palavra é quase o objeto. A linguagem mítica é a apresentação e a realização de uma “palavra-objeto”. Ela presentifica a essência e os acontecimentos do Mito durante sua narração, atingindo o âmago de seus receptores sinestesticamente.

Pensando nessa questão de presentificação do objeto por meio do discurso, Eduardo Oliveira (2009, p.5), em *Epistemologia da Ancestralidade*, reflete sobre a essência do Mito para a sociedade afro-moçambicana:

O mito está aquém da representação. Ele ocupa o lugar da fonte. Território que ainda não sofre a ação imperiosa da razão monolítica. A fonte (o mito) é o grau zero da representação. Por isso lá está o corpo. Por isso lá está o conceito. O mito não é representação do mundo, mas apresentação da *physis*.

O Mito é compreendido assim, nesta pesquisa, de forma *Anti-Narcísica*, concebendo-o enquanto Tautegoria. Longe dos moldes estipulados pela abordagem utilitarista do ocidente – pensamento em que tudo deve ter alguma finalidade ou servir, no sentido utilitarista, o Mito deve ser encarado como verdade onto-epistêmica. Uma verdade que, ao invés de ser construída pela realidade, funda e é parte integrante dessa realidade, não podendo ser estudado longe do contexto que o torna vivo, precioso e presente, pois a distância desse contexto é a morte do próprio Mito. Esse Mito deve ser abordado em alteridade, na medida em que for possível, na visão do nativo da sociedade que é o objeto de estudo. Não cabe ao pesquisador interpretar o Mito, o ser e o significado dessa narrativa estão fundidas. A verdade do Mito abre-se à significação que lhe é intrínseca e emana de suas imagens. O Mito não quer dizer, ele é. Nesse processo de ser, ele costura a fissura que existe na essência da linguagem enquanto *representâmen* e objeto/referente.

Quando um narrador profere o Mito, ele presentifica na palavra o próprio objeto do qual fala, causando, sinestesticamente no receptor dessa narrativa tudo o que este objeto poderia causar e ser. Isso ocorre “quando o receptor ou o contador do mito ‘representa’ um objeto por meio de um pensamento (ou discurso) de modo tão forte que essa construção toma o lugar do objeto em si” (FERNANDES, 2009, p.85). Ou

seja, a representação deixa de ser representação para ser o próprio objeto, presente, palpável sensorialmente. A tautegoria abre a verdade e a presentificação da palavra-objeto, assim como a presentificação da palavra-objeto permite a compreensão da construção tautegórica das imagens e da narrativa do Mito. Ambos o fazem dentro de uma construção sensível. O Mito é o responsável por gerar a razão social, por comportar o ser e o estar no mundo, explicando-o. Necessariamente são razão e compreensão que partem do nível do sensorial por meio daquilo que o Mito propicia em termos de sentimento, em termos *aisthéticos* (estéticos), no sentido sinestésico, que se constrói e se aborda o mundo. Portanto,

não é possível reduzir o mito a princípios lógicos, mas ele está repleto de significado e de racionalidade fundados na experiência viva. [...] É um verdadeiro conhecimento que permite uma organização e exploração ideativa do mundo no nível que lhe é possível, isto é, no nível do sensível (SILVA, 2000, p.148).

Para que o Mito alcance a plenitude dessa potência que ele traz em si mesmo, ações e considerações são necessárias. Elas transcendem, mostram que a prática do Mito transcende a narração. Estamos falando da preparação ritualística que o precede e o acompanha.

2.3. Reconstituição do Mito: ritual e recriação

A realização do discurso mítico enquanto palavra-objeto leva em consideração uma série de ações. A própria prática da narração dos mitos não é algo que possa ser feita de qualquer maneira e muito menos em qualquer espaço ou tempo. O mito está sempre acompanhado de um processo ritualístico, pois essa narrativa encerra em si a sacralidade do contexto em que é concebida.

A narração do Mito é uma passagem de conhecimento dos mais velhos para os mais novos. Nesse processo, o sujeito mais novo começa a entender e compreender seu mundo, seu espaço e seu lugar na sociedade da qual provém. Entende também que, a partir do momento em que recebe a narrativa mítica, torna sua obrigação e responsabilidade passar para a próxima geração essas narrativas. Para que elas possam ser contadas, é necessária uma preparação, pois o Mito tal qual uma religião prepara uma série de ritos para santificar e sacralizar o processo.

A princípio, é preciso que seja noite e que os sujeitos que ouvirão a narração mítica estejam em roda ou de frente para o narrador. A fogueira costuma ser um elemento importante, em especial no contexto afro-moçambicano, para iluminar o ambiente e trazer calor àqueles que estão presentes. Esses estão envolvidos, desde o início, em uma aura de sacralidade, já que sabem que os segredos do mundo, as causas das criações, o motivo de viverem e se organizarem daquela maneira, assim como o norte bussolar para que continuem sua existência, serão revelados durante aquele momento.

Para que o narrador evoque a história e a conte, rezas e cantos são feitos e, em muitos casos, danças, teatros e pinturas também. Isso faz com que o ambiente possa ser habitado por aqueles de quem se quer falar e sobre quem ou que se quer contar. O início da presentificação ocorre muito antes do início da narração em si, e esse processo performático, que precede a narração, já faz parte dela mesma.

O Mito, como parte da memória coletiva e individual, não é criado pelos sujeitos que o contam. Muito pelo contrário. Ele é da esfera do *não-criado*, é da esfera do dado, do revelado, do presenteado (no sentido de *gift*, da palavra enquanto dom). A sua narração é em si uma revelação, uma verdade ontológica que estava ausente na vida. Quando apresentada pelo Mito, dá significação, sentido e possibilidade de existência não só ao Mito, mas também ao mundo e ao sujeito que o está recebendo. O Mito, juntamente com a sua ritualização, é uma recuperação e uma transição de lugares, uma atualização de algo que, contraditoriamente, está acontecendo naquele exato momento “pela primeira vez”. Durante a narrativa, somos transportados ao momento em que os acontecimentos do Mito estariam a desenvolver-se e transportamos esse acontecimento para o presente, para o momento exato da narração:

O discurso mítico consiste em um registro do movimento de atualização do presente estado de coisa a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um “caosmos” onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não ocultavam reciprocamente (CASTRO, p. 56).

É como se aquela série de fatos estivesse acontecendo pela primeira vez naquele momento. Todos os seres que estão presentes na narração do Mito, assim como sua própria narrativa, constituem-se, ritualisticamente, em um espaço a-

histórico, como uma dimensão paralela à vida comum. É um duplo deslocar: de nós em direção ao momento do Mito, e do Mito em direção ao nosso momento. É esse processo que gera a presentificação do Mito, indefinivelmente.

A narração e a recepção do Mito também se constituem de modo performático. Para que ele seja narrado, o *griot* precisa, através de um ato cênico e a princípio mimético, incorporar e apresentar os fatos míticos aos que ouvem. Os ouvintes, ao receberem as palavras do *griot*, enquanto flechas proferidas e lançadas sobre si, sentem os objetos que essa “flecha-linguística” carrega consigo. A experiência mítica que é catártica por proporcionar a transcendência, proporciona o hábito e o habitar da verdade. Ao fim do processo, o sujeito é outro, pois é através dessa experiência que ele entende como agir e ser, como organizar e compreender seu mundo, sua política. É a fundação e a bússola do mundo que são reatualizadas em cada nova presentificação e narrativa:

Pela magia o homem toma posse das forças cósmicas e as controla, e pelo culto que atualiza a presença dos ancestrais, reforça o laço da pertença social [...] Dessa forma, o Mito tem uma função existencial, está ligado ao fazer-se da vida, não podendo ser visto em primeiro como um discurso de pensamento teorizante (SILVA, 2000,p. 147).

Se nem o Mito “liberta” o objeto de sua narrativa, amalgamando duas coisas que seriam por excelência e por essência irreconciliáveis, seria incoerente buscar uma explicação que o excedesse em termos de significado, assim como pensar em sua composição e função fora de seu contexto vivo. Do mesmo modo seria incoerente querer separar as áreas sociais em termos de organização enquanto religião, política, ética, moral, atitude etc. quando o Mito encerra dentro de seu enredo, todas essas questões.

Como toda construção narrativa, mesmo contendo em si uma verdade indiscutível para seu contexto, e mesmo tendo sido revelada aos ancestrais pelos deuses e divindades, o Mito se vale de uma determinada arquitetura estrutural e estética.

Para tratar da questão estrutural do Mito, é de relevância desvincular essa palavra da concepção de *Estruturalismo* (LÉVI-STRAUSS, 2008), ao qual é de imediato associado. Nessa concepção, o Mito trabalha com *mitemas*, unidades mínimas das quais todos os mitos do mundo se valeriam para constituir-se. São

partículas essenciais que estariam presentes em tipos de Mitos diferentes. Por meio do *Estruturalismo* e dos *mitemas*, muitos estudiosos e pesquisadores analisam os traços constitucionais e temáticos dos mitos e suas origens. É desse tipo de abordagem que surgem teorias como *a jornada do herói* (CAMPBELL, 1992 2007, 2010), em que todo herói mítico passa por uma série de dificuldades antes de alcançar a grandeza, por exemplo. Organizando tematicamente elementos semelhantes na grande maioria da construção narrativa mítica, os estudiosos dessa vertente tendem a encaixar os mais diversos Mitos nessas construções, buscando uma origem e/ou um motivo em comum entre os Mitos. Por exemplo, o Mito de Sodoma e Gomorra teriam algo em comum em suas origens históricas ao Mito grego de Orfeu.

A abordagem *Anti-Narcísica* é, a princípio, mais simples no sentido da complexidade científica. Chama de Estrutura a espécie de arquitetura do Mito, como esses são apresentados à mente humana e como, conseqüentemente, são repassados no contar.

Dentro do contexto afro-moçambicano, o Mito se estrutura como uma narrativa curta que busca efeitos sinestésicos em seu receptor por abrir a verdade e reatualizar a realidade durante sua execução. O Mito traz um determinado conflito, cujo desfecho se vincula à origem de algo da vida cotidiana ou a um ensinamento pedagógico de como agir em sociedade. A sua estrutura é um duplo que, ao recuperar o passado e instigar ao sujeito que imite as realizações no Mito, utiliza essa imitação como bússola de si mesmos e da própria sociedade no presente, sendo os dois tempos concomitantes. A estrutura do Mito é a estrutura que ele impõe à realidade enquanto existência. Como lembra Gusdorf (1953, p.10): “o mito é forma e estrutura da existência, tanto de si como do outro”. Em sua estrutura e seu conteúdo uma verdade primordial que fundou o mundo antes das eras, o Mito não pode ter sido “inventado” por qualquer que fosse a mente. Ele não reconhece autoria, se não pelas próprias divindades enquanto revelação. O Mito é sempre da esfera do não-criado, mas do dado. Tomá-lo como criação humana, por maior que seja o “valor interpretativo” dessa narrativa, já pressupõe que é fruto de uma imaginação ficcional. Isso o destitui do caráter de verdade ontológica, minimizá-o, ocidentalizá-o.

Quanto à Estética, abordamos de dois modos: como efeito sinestésico, respeitando a etimologia da palavra, na qual a compreensão do mundo se dá pelo sensível; e como tipos de elementos e imagens recorrentes nas narrativas e

concepções míticas africanas, cujas imagens são responsáveis por causar os efeitos sinestésicos dentro do Mito.

Dentro da cultura afro-moçambicana, levando em conta a matriz de pensamento e o *Regime de verdade* já discutidos, temos a presença daquilo que foi chamado de Animismo e *Ancestralidade*. É na recuperação e na reflexão dos elementos provenientes dessas concepções que Mia Couto dialoga com os Mitos e os recupera em sua literatura.

Como elementos fundamentais do Animismo e como imagens recorrentes da cultura afro-moçambicana, encontra-se a noção de natureza enquanto ser vivo racional. Racional no sentido de que compreende e reflete sobre sua própria existência. Nos Mitos afro-moçambicanos, os animais passam por um processo de antropomorfização, pois se esses são dotados de alma, como pressupõem as crenças animistas, eles também são dotados da capacidade de ser e estar, conscientemente, nesse mundo. Essa capacidade de ser e estar comporta, amalgamada à sua essência e imagem, o significado e/ou objeto que presentifica. Existe uma série de animais dentro dos Mitos e nas culturas étnicas africanas que são, ao mesmo, o próprio animal e seu significado imanente, que só faz sentido dentro do contexto de vida do Mito, que é recebido e apreendido pelo sujeito nesse contexto.

O Mito, uma vez que funda a realidade, é ele próprio quem delimita que os animais são dessa maneira, pois institui também a ideia Animista. Assim, não é o homem que cria o Mito pautado no Animismo, mas o Animismo é concebido através dos ensinamentos e das explicações que o Mito presentifica.

A árvore é outra imagem essencialmente presente nos Mitos. O chamado Embondeiro ou Baobá é considerada a primeira árvore criada pelos deuses, apresenta sua cabeça virada para baixo, tendo suas raízes no céu e sua cabeça enterrada na terra. Essa árvore, concebida como viva, comporta o ensinamento da natureza. Ela figura nos Mitos pois, desde os primórdios até o contemporâneo, as pessoas deitam a cabeça em seu tronco, próximo ao chão, para que possam receber e ouvir os conselhos e as advertências da árvore. Ela também surge nos Mitos como a cura e a proteção de todos os seres que partilham a alma, seja homem, animal, seja espírito, que buscam em seu tronco alento, tratamento, repouso, serenidade e comunhão com a natureza. Por ser vivo, esse Embondeiro também tem a capacidade de sonhar, e o seu desejo é o de todos os seres: ao mesmo tempo almejar o céu e fincar suas raízes

na Terra. O Embondeiro não está presente só na narração mítica, mas também em vários outros ritos, crenças e até mesmo no cotidiano moçambicano por conta de seus frutos e seu tronco terem sido utilizados no tempo a-histórico mítico como fonte de cura e de realização.

Outro elemento recorrente, até por conta da própria construção onto-epistêmica, são os espíritos dos ancestrais que participaram de inúmeros rituais das narrativas míticas até se tornarem os narradores desse Mito. Quando um ancião se torna o *griot* da sociedade, ele entra em um novo tipo de comunhão com as verdades míticas, visto se encarregar de fazer com que tais verdades sobrevivam ao narrá-las com a mesma força e veracidade com que as recebeu. Cabe a ele organizar o rito performático para que o Mito possa ser passado às gerações futuras. Também é esse mesmo sujeito que, ao morrer, transmuta-se ao permanente estado, espaço e tempo do Mito. Ele não necessita mais da narração para comungar com o Mito, torna-se parte integrante dele. É por isso que socialmente a cultura africana valoriza o espírito desse antepassado: é um sujeito humano que transcende a condição de habitante do Mito e, quando surge em sonho ou dialoga com seus descendentes, é instantaneamente elevado a uma quase condição de divindade como portador e transmissor da verdade.

Elementos da natureza como água, fogo, terra também surgem amalgamadas à noção estética como imagens recorrentes. Dentro da cultura afro-moçambicana, a água tem relação direta com a concepção de tempo. As águas são o próprio tempo que flui e nunca podem ser retidas, podendo ter seu fluxo percorrido nas duas direções: tanto em direção ao seu desaguar, quanto em direção à sua nascente, a raiz originária e ramificada do tempo. Assim como a água é a responsável por manter o sujeito vivo biologicamente, também se torna fonte e propicia a existência no sentido social, espiritual e sentimental. Encontrar onde nasce o rio, onde a água brota, é encontrar a origem da própria vida. A imagem da água no Mito sempre tende a trazer uma concepção sensorial e sinestésica do tempo e da valorização que deve ser dada a esse elemento.

O fogo, por sua vez, é uma essência necessária, um calor primeiro que soprou vida ao homem. É também objeto de reunião, por isso é acendido em forma de fogueira nos rituais em que os Mitos são narrados. Quando as verdades são abertas frente à fogueira entre os habitantes daquela sociedade, o fogo é um dos responsáveis por iluminá-las e, conseqüentemente, iluminar o caminho desses sujeitos. Entretanto,

dentro das culturas africanas, o fogo é um duplo: comporta a capacidade de machucar, de fazer arder, já que é lembrança de que a existência é uma ferida eterna em aberto, porém é da sua existência que se descobre as verdades. O que é dor, também é sentido e direção, é a vida em si. Tal bússola sempre se faz em comunidade, no momento das narrativas, propiciando o próprio existir àqueles envolvidos.

A Terra é elemento, espaço e entidade de extremo valor e significação para os africanos. Enquanto organismo vivo e racional, ela propicia a vida no momento em que se empresta ao cultivo e ao habitar dos homens. O chão moçambicano é entendido como um dos modos de se alcançar os céus, sendo que o céu se apresenta como objeto de reflexo da terra. Ela não pode ser tomada como posse, pois se doa aos homens por conta de sua descendência, assim como outrora fizera. Da mesma maneira como se abre para ser habitada e fecundada, também pode fechar-se e negar-se, caso compreenda que os sujeitos não a usam mais em sentido coletivo, em alteridade, mas apenas em interesses próprios. O respeito com a terra, dentro dessas culturas, é de suma importância, até a prática de enterrar os antepassados comporta a noção de fazer com que a alma desses sujeitos comungue com essa Terra, e possam transcender através dela. É somente através do ritual funério em África que um sujeito pode, em estado de eternidade espiritual, alcançar e habitar o mundo Mítico a-temporal e a-histórico.

Todos esses elementos e imagens que estão presentes na narrativa mítica e, conseqüentemente, no cotidiano do sujeito africano, possibilitam a vida tanto individual como coletiva, e presentificam em si a vida. Eles são fragmentos dessa vida que, unidos, geram a existência significada, um modo de ser e estar no mundo em constante diálogo com essas narrativas.

2.4. Transcrição do Mito: escritura como antropologia

Mia Couto dá voz e relevância à narrativa mítica. Em sua literatura, os Mitos são incorporados e colocados em situações cotidianas, recuperando essa narração como parte fundamental e estruturante da sociedade africana. Ele procede com sua escrita literária de maneira antropológica e *Anti-Narcísica*, ao resgatar, apreender e rerepresentar questões inerentes e existentes no Mito. Rearticula o Mito como uma forma de reafirmação, resistência e sobrevivência das culturas afro-moçambicanas.

Por conta de a oralidade não possuir registros ou gravações que não sejam a memória coletiva, quando essa memória começa a entrar em colapso e esquecer-se ou desvalorizar-se, tanto o Mito se perde como tudo aquilo que ele gera: a língua, a sociedade, a política, a significação, a construção e concepção de mundo, enfim, sua cosmovisão. É contra essa perda que Mia Couto luta, é o esquecimento que ele enfrenta. Recuperar o Mito, nesse contexto, é dar voz à noção de antropologia do povo que concebe esse Mito como parte estrutural do mundo. A literatura de Mia Couto, enquanto trabalho antropológico, tem por objetivo transformar o sujeito que vive nessa matriz de pensamento, em agente participativo da construção da visão de si. Essa voz e afirmação frente ao mundo só são possíveis quando se realiza um trabalho tradutório do Mito.

Castro (2015, p. 85) afirma que o processo e a necessidade de tradução do Mito permitem potencializar e alargar a existência e sobrevivência da narrativa. Assim, sociedades que se constituem de forma alheia à concepção do Mito, podem recebê-lo “não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar os não-ditos do que *goes without saying*, e assim por diante”, mas para serem apresentados a ele e, da forma que for possível, compreendê-lo. Essa tradução favorece que a compreensão ocorra de forma parecida aquilo compreendido pelos nativos, porém, em suas devidas proporções, visto que nessas sociedades as narrativas míticas não fazem parte de seu contexto originário e, conseqüentemente, não alcançam completamente a significação intrínseca que o Mito pode gerar. O não-nativo deve tentar compreender essa matriz de pensamento africana não pelo racional ou pelas interpretações que o próprio Mito pode sugerir, mas afastando-se dessas questões até porque a razão do Mito é ele próprio, além disso, ele próprio comporta as áreas do saber amalgamadas. A tradução e a compreensão devem partir do estético-sinestésico, da presentificação do objeto sensorialmente tal qual o Mito proporciona para o nativo. É uma tradução que extrapola a questão semântica do Mito em termos de enredo.

A escrita e o processo de apreensão de Mia Couto não têm por objetivo uma tradução literal em termos de enredo dos Mitos apenas para apresentá-los em um recontar puro. Sua preocupação com o texto é sempre no sentido poético, operando uma construção lapidar da palavra, por meio de um processo crítico na recuperação dos elementos e imagens do Mito, não apenas transpondo-os, como também

rearticulando e recriando os sentidos e significados dessas narrativas primordiais na construção literária.

Quando o autor moçambicano se apropria das estéticas e/ou estruturas míticas, traduzindo suas informações da língua e do contexto oral ritualístico original para o português e para o registro escrito, necessariamente perde informações. Por mais parecida e próxima que seja essa tradução, por conta de ela sair do plano do sagrado fundador e passar ao plano do literário escrito, pressupõe uma transformação que modifica o caráter básico do Mito e das imagens que lhe são inerentes: sua verdade fundadora. Se o Mito amalgama ser e significado no dizer, a tradução romperia com essa harmonia e unificação da palavra-objeto. O recriar dos elementos e estruturas míticas em Mia Couto amalgamam antropologia afro-moçambicana, a narrativa mítica e a escrita artístico-literária. A literatura tem como caráter fundamental uma linguagem interpretativa, plural, representativa, alegórica e simbólica. Longe do contexto mítico, a escrita de Mia Couto abre uma fissura entre a palavra e seu objeto. A presença e a significação, apresentadas no “um” do Mito, torna-se, na literatura, uma pluralização, multiplicidade.

As características da narrativa mítica e as da composição literária enquanto arte da palavra se colocam, a princípio, como incongruentes. Entretanto, Mia Couto procura, ao efetuar seu trabalho enquanto antropólogo *Anti-Narcísico* e escritor que pertence ao espaço mítico e também ao resto mundo, recuperar e traduzir tanto a questão da língua – pois os Mitos normalmente são abordados e contados nas línguas étnicas africanas –, como os elementos e imagens do Mito o mais próximo possível de sua essência. Para isso, o autor moçambicano leva em consideração os significados do Mito no interior da sociedade presentificando-os em sua escrita da forma como são concebidos: sinestésica, estética e sensorialmente. Por conta disso, a prosa de Mia Couto é poética: ela institui e restitui a matriz de pensamento e o *Regime de verdade* africano como validade perante o mundo através da construção literária com a apropriação e rearticulação dos elementos que são naturais e emanam do Mito, atingindo diretamente seus leitores. Mia Couto propõe a tautegoria como resolução do alegórico, o ícone como resolução do simbólico.

Tendo plena consciência que é impossível a sutura plena entre palavra e objeto na constituição e concepção da linguagem literária, as narrativas míticas do autor não visam a materializar o objeto fisicamente diante dos olhos do receptor do conto.

Buscam, entretanto, aproximar ao máximo a narrativa do efeito causado pelo Mito, fazendo com que seu leitor/ouvinte sinta aquela narrativa tal qual os fatos contados estivessem ali, como que acontecendo naquele momento. A sutura entre o objeto e a palavra se dará no sujeito sentimental e sensorialmente na singularidade do instante da narrativa.

A forma e o processo de tradução dos elementos do Mito realizada por Mia Couto é uma tradução das informações e construções estéticas do Mito. Tal tipo de tradução aproxima-se daquilo que Haroldo de Campos (1998, p. 67) chamou de Transcrição. Em suas palavras:

Um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português (ou na língua para a qual se traduz), não lhe sendo, portanto pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original.

Ou seja, não cabe apenas traduzir as palavras do texto ou, no caso de Mia Couto, os elementos imagéticos do Mito em termos semânticos ou literais como uma espécie de dicionário ou em relação de absoluto e relativo. A tradução literal pura e vazia não interessa, pois essa tradução não comporta o efeito e a essência sinestésica do Mito. O que interessa é a apreensão plena do texto e/ou elemento – na medida em que isso for possível – levando em consideração a multiplicidade significativa que ele condensa e encerra dentro de si mesmo como pluralidade unificada, comportando ser e significados, e, a partir dessa apreensão, recriar e transcriar a imagem em termos estéticos – tanto no sentido artístico como no sensorial –, transformando e criando um novo referente:

“Teremos [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Alguns anos mais tarde, o poeta substituiria o termo ‘isomorfia’ por ‘paramorfia’ para descrever a mesma operação, mas acentuando agora no vocábulo (do sufixo grego *pará*, “ao lado de”[...]) o aspecto diferencial, dialógico do processo (CAMPOS, 2010, p.34; SANTAELLA, 2005, p. 224).

Na recuperação e reapresentação do mítico, cabe envolver sensorialmente o leitor, possibilitando-lhe, em processo de alteridade, entender como esse

moçambicano lida com sua realidade. É uma recriação e uma produção que, assim como o Mito, deve comportar o tautegórico: sua existência deve ser intrínseca ao seu corpo, ou seja, à própria narrativa. Para tanto, Mia Couto busca apropriar-se e traduzir das culturas e das línguas étnico-nativas algumas das principais questões que emanam do Mito para a construção de sua literatura e de suas narrativas, dialogando e expondo, concomitantemente, as construções estruturais e estéticas. Os elementos míticos recriados em Mia Couto comportam em si, mantendo a relação dialogal de *paramorfia*, a informação estética e a construção de linguagem do Mito. É a utilização de uma língua ocidental na qual é transcrito e utilizado um ethos africano. Essa construção híbrida de Mia Couto comporta a centelha de uma verdade, a centelha da fundação do mundo: a chama da essência do Mito. A linguagem criada por Mia Couto no processo de transcrição do Mito, por conta de possuir as informações estéticas da narrativa mítica, opera igualmente a potência de pensar uma sutura entre palavra e objeto, entre ser e significado.

CAPÍTULO III: A voz: corpo e presença na narrativa de Mia Couto

“A Lenda de Namarói” de Mia Couto (2012) trata da questão de um Mito socialmente existente, que é recriado e recontado, tendo seus elementos transcriados, atualizando a sua leitura. O conto “A infinita fiandeira” é uma narrativa em que Mia Couto (2009), recuperando elementos, imagens, personagens, construções e questões de Mitos da África e de Moçambique, cria um enredo relativamente inédito, mas que comporta o mítico estética e estruturalmente. “Nas águas do tempo”, de 2012, Mia Couto aborda a presença do Mito no cotidiano moçambicano e a relação dos habitantes moçambicanos com o Mito, evidenciando a força e a verdade das narrativas sagradas no contexto, no qual são equivalentes e fundidas as verdades físico-científicas e sobrenaturais. Esses três contos estruturam nosso estudo neste capítulo. Nele buscamos compreender o modo como Mia Couto se vale das construções tautegóricas do Mito, transcriando-as em sua construção literária, subvertendo a significação referencial ao saturá-la, dando lugar à significação analógica e plural, amalgamando ser e significado, presentificando-os sinestesticamente no processo de leitura e/ou recepção das narrativas.

3.1. Entre a fogueira e o fogo: “A Lenda de Namarói”

A narrativa “A Lenda de Namarói” é um dos textos presentes na obra *Estórias Abensonhadas*. O texto tem início com uma frase que funciona como uma espécie de epígrafe: “ (Inspirado no relato da mulher do régulo de Namarói, Zambézia, recolhido pelo padre Elia Ciscato) ” (COUTO, 2012, p, 115). Essa informação, em consonância com o próprio título do texto, levanta uma importante dúvida: afinal, o texto está em um plano oral ou escrito? Pois, embora esteja em um suporte escrito, documentado e apresentado para a leitura, a palavra “lenda”, no título, assim como “relato”, na suposta epígrafe, sugerem e apresentam um texto que é produzido no plano da oralidade. Tais aspectos remetem-nos à mistura entre escrito e oral presente em toda a obra coutiana. Ressaltam, também, a importância da memória, enquanto protetora e mantenedora das narrativas míticas, nas sociedades essencialmente ágrafas. Observa-se que a oralidade, a memória e a crença são instituídas no primeiro contato com a narrativa, evidenciando que o texto é uma transcrição de uma narrativa mítica do contexto afro-

moçambicano. A palavra “inspirado” revela uma carga mítica, mas ao mesmo tempo a origem dessa construção literária. É um texto constituído tanto de algo do plano do criado, do trabalho com a linguagem, da literatura, como de algo do plano do dado, do mítico que configura uma verdade: fundação do mundo e direcionamento na existência.

A *estória* segue com a seguinte enunciação da narradora-personagem:

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar (COUTO,2012, p.115).

Tal como nos rituais de narração dos textos sagrados, há a construção performática que envolve a fala da personagem-narradora atribuindo-lhe a imagem do *griot*, o detentor das *estórias* e mitos africanos. O “eu” que narra estabelece um interlocutor, o “eu” que recebe a narrativa. A esfera que é instalada no diálogo entre narrador e interlocutor sugere uma transposição de espaço: deixar as páginas do livro e receber a narrativa como se estivesse em meio às práticas ritualísticas e orais do Mito.

Ao dizer que vai contar a versão do mundo, a narradora afirma que não narra uma ficção construída, mas a verdade sobre a fundação do mundo, o motivo de “brotarmos” homens e mulheres. A palavra “brotarmos” expressa a relação que os africanos têm com a natureza e, em especial, com a Terra, dotada de alma e consciência, e que se empresta ao homem para que ele possa habitar e existir, evidenciando o Animismo que constitui a sociedade afro-moçambicana.

Por só ter acesso à verdade e à sabedoria que vai narrar por conta de uma doença que lhe permitiu, através dos sonhos, que a revelação lhe fosse passada pelos antepassados, a narradora apresenta o Mito como uma narrativa sagrada oferecida, não criada pela mente humana. Essa narrativa é uma verdade, um modo de olhar e ser no mundo. A revelação não é entregue à narradora quando se encontra em estado de lucidez e sanidade, mas em momento de delírio através dos sonhos. Isso não diminui a validade e a verdade da revelação, muito pelo contrário. Exatamente por afastar-se da racionalidade, a narradora pode entender algo que é inexplicável, não podendo ser dito ou narrado de outra forma se não daquela como foi entregue pelos ancestrais.

Tanto os antepassados, seres que habitam a eternidade mítica, quanto o

sonho, estado em que os antepassados fazem suas revelações, são de extrema relevância para o contexto africano. Caso a revelação não fosse passada, a personagem-narradora jamais poderia falar, jamais teria voz:

Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes. Agora, o senhor me traduza, sem demoras. Não tarda que eu perca a voz que agora me vai chegando (COUTO, 2012, p. 115).

No contexto africano, a mulher é um ser desprovido de voz, principalmente no que diz respeito às questões sagradas como a narrativa mítica. Jamais uma mulher poderia ser a detentora do Mito, a porta-voz da eternidade, a comungante com os ancestrais. Entretanto, foi escolhida para fazer a revelação, concedem-lhe a sabedoria que outrora nunca tivera, munem-lhe de voz. Essa narradora-personagem passa a possuir a palavra mítica, o dom da eternidade e a sabedoria de uma verdade mítica que nunca havia sido revelada para nenhuma outra pessoa.

Na frase “sou mulher, preciso autorização para ter palavra”, nota-se a ausência do conectivo, como uma espécie de quebra ou corte na formulação da fala. Marca a carga de oralidade no texto, assim como sugere uma língua outra, um dialeto. Isso se comprova quando faz o pedido de que a narrativa seja traduzida. A noção da tradução tem duplo sentido: tanto tradução em termos literais, para que possa ser transposta em outra língua, como tradução no sentido de traduzir da oralidade para o registro escrito. Entretanto, independente do sentido, possui uma mesma finalidade: garantir a sobrevivência da revelação, manter a verdade viva e proliferar a sabedoria que lhe é passada. É o que Mia Couto faz, não apenas traduzindo, mas transcribando, buscando manter as relações sinestésicas e verídicas da narrativa enquanto Mito.

A narradora ainda suplica que a “tradução” seja feita rapidamente, pois tem consciência da efemeridade desse seu estado de comunhão com o mítico, pois não demora para que os antepassados a deixem e ela volte a ser uma pessoa destituída de voz. Essa forma de apresentar a personagem-narradora ignora informações acerca de quem ela é, qual sua história ou quais características ela poderia possuir, dando-lhe como única possibilidade de existência o narrar. Concomitantemente, a existência do “eu” que narra o Mito não só pressupõe, mas também institucionaliza a necessária presença de um “eu” interlocutor, o sujeito que recebe/lê/ouve a narrativa. Se a

existência do primeiro só é possível no narrar, a do segundo só ganha significação quando recebe a narrativa tal como a experiência ritualística do Mito. Enquanto mulher, a narradora-personagem sabe que sua existência é intrínseca à da narrativa. Sua vida existe e possui significação no contar. Sua vida é o contar e o contar é a verdade do mundo, a sabedoria necessária. A narradora não só narra o relato mítico, mas também, ao subverter uma relação de ser e significado, acaba por tornar-se, tautologicamente, o que narra. Ela não representa a verdade, mas materializa e é a sabedoria sagrada presentificada. Ela diz:

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo que não sabia parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam (COUTO, 2012, p. 115).

A expressão “no princípio” remonta e nos transporta à esfera da oralidade mítica. A narrativa recupera tempos que a memória já esqueceu, e que só pode ser alcançado novamente por meio das revelações dos antepassados, por meio dessa sabedoria sagrada e única, que faz com que o inalcançável se torne presente e palpável. A narradora faz com que o “princípio” passe a ser o agora da narrativa, conecta o passado com o presente, principalmente quando diz que “todos éramos mulheres”. Na gênese do mundo todos os seres humanos eram mulheres, não havendo distinção de sexo: a origem é constituída por uma espécie de matriarcado. A narradora coloca-se como essas mulheres do princípio ao dizer que todos os seres eram como ela, mulher. Ou seja, seu corpo, seu sexo e sua alma são a origem do mundo. Não só a narrativa e a voz dos antepassados lhe atribuem contornos de presentificar a verdade sagrada, como seu ser já é desde o princípio dos tempos. Ela se reconhece como ser que age e que constrói o mundo tal qual as primeiras mulheres fizeram. O “eu” dessa narradora funde-se aos antepassados ao longo da narrativa, dando-lhes voz para professar a verdade. Desse “nós” ela passa a fazer parte, ela comunga com essa coletividade sagrada. Também não há nenhum tipo de explicação relacionada com a presença dessas mulheres no mundo, como surgiram ou de onde vieram, qual a procedência de suas existências. Elas existiram e existem, e isso basta.

O conflito da *estória* mítica está em “E assim foi até aparecer m grupo que não sabia parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam”. Essas mulheres tinham a oportunidade e capacidade biológica de carregar

um novo ser no ventre, entretanto, algo as impedia de realizar o parto, faltava-lhes sabedoria pois, embora biologicamente pudessem, espiritualmente tais mulheres eram desprovidas de algo indispensável à capacidade de gerar a vida. Fica pressuposto que o “não sabiam” é acompanhado de um “não queriam”, evidenciando um egoísmo que as outras não possuíam. O querer reter a ideia de posse, ao invés de libertação, é a única coisa que germina no ventre dessas que não podem parir.

Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens (COUTO, 2012, p.115-116).

Assim aparecem os homens. A atitude das mulheres que geram os primeiros homens parece horrenda pois elas engolem aquelas que outrora foram as mulheres “inférteis” ao verem que não devolviam as sementes ao mundo. Todavia, a antropofagia não está no plano da fúria, raiva ou medo, mas no da compaixão, do amor. Esse processo de oferecer nova morada, novo calor, novo ventre, nova vida às almas egoístas, é um processo que reensina a natureza da alma feminina àquelas que haviam esquecido, dando nova forma a esses seres. Assim surge a divisão entre masculino e feminino. A narrativa inverte os Mitos popularmente conhecidos ao redor do mundo, fazendo com que a mulher apareça como original e absoluta, e o homem como sua criação, como seu relativo. A mulher é a única capaz de gerar vida e dar à luz novos seres. Dela provém o início, é a gênese do mundo.

Esses novos seres, embora tenham e sejam uma forma corpórea e biológica diferente daquilo que foram quando mulheres, mantêm a infertilidade. A narrativa enuncia:

Estas criaturas olhavam as progenitoras e se envergonhavam. E se acharam diferentes, adquirindo comportamentos e querendo disputas. Eles decidiram transitar de lugar (COUTO, 2012, p. 116).

A impossibilidade de devolver as sementes que outrora carregaram parece não ser diferente dos gestos de agora: “adquirindo comportamentos e querendo disputas”.

Revela uma alma masculina com desejo de posse e poder. A vergonha de necessitar da compaixão, da entrega das que os deram à luz, ao verem-se diferentes, alheios a elas, reacenderam os comportamentos de posse, a vontade da disputa. Queriam o poder que só as mulheres possuíam, almejavam a dominação e não aceitavam ser iguais. Na proporção que a alma feminina se apresenta como compaixão, doando-se por amor e favorecendo o dom da vida, na alma masculina é inversamente proporcional o desejo mesquinho, o almejar de dominação, a cobiça da posse e do poder. Esse poder, embora seja sonhado pelo masculino e este acredite cegamente possuir, reside no outro, não de maneira opressora, mas na forma de compartilhamento, da possibilidade de dar-se: o poder não só está, mas é a mulher, é a alma feminina.

Os homens viram-se necessitados de ocupar outro espaço, onde pudessem viver segundo sua alma e suas regras. Transitaram:

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli. Assim que se assentaram nessa outra terra viram que o fiozinho de água engrossava. O regato passava a riacho, o riacho passava a rio. Na margem onde se transferiram os homens comiam apenas coisas cruas (COUTO, 2012, p, 115).

Esse movimento dos homens, ao afastarem-se de suas genitoras e criadoras, cria uma fenda na Terra. O que outrora era um mero filete de água, torna-se um rio que impõe a divisão entre os gêneros e seus respectivos espaços. A Terra é rasgada pelas águas. Essa Terra pode ser entendida como corpos, assim como a Água, como o tempo, levando em consideração a cultura africana. Quando essas Terras se afastam, é evidenciada a divisão dos corpos masculino e feminino. Uma divisão latejante que ecoa e reflete os momentos em que os corpos que são um, são dilacerados e tornam-se dois. Momentos como o abraço, o beijo, o sexo e, principalmente, o parto. O que cinde esses corpos é a construção temporal e espacial, apresentada por meio das águas. O tempo, assim como a questão de suas almas, afastou o homem da mulher. A água e o tempo que serviram como fonte de consumo, passam a ser a separação.

Quando transitaram e estabeleceram-se do outro lado do rio, os homens só se alimentavam de comidas cruas. Faltava-lhes a presença do calor da vida. Eles não sabiam como gerar o fogo, até olharem para o outro lado do rio, a outra margem:

Uma certa noite eles viram, do outro lado, o acender das fogueiras. As mulheres sabiam colher a chama, semeavam o fogo como quem conhece as artes da semente e da colheita. E os homens disseram:

- As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo. (COUTO, 2012, p.116).

As mulheres têm a sabedoria e a possibilidade de criar habitam-na. Elas tinham o conhecimento da chama, eram capazes de dar calor, de dar vida. As mulheres da margem originária eram as únicas que conheciam “as artes da semente e da colheita”. A palavra artes, ao designar a criação do fogo, sugere que a criação da vida é uma arte, a capacidade da alteridade é uma arte, a construção e o ser feminino são em si uma arte. A origem dessa arte deve ser entendida como fruto de amor, sacrifício, gestação, técnica, sensibilidade e, principalmente, sabedoria e conhecimento. Questões que se apresentam ao mundo através desse fogo, encontrado na alma feminina, nessa mulher.

Os homens concluem que “as mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo”. Os homens sugerem que é da genitália das mulheres que sai fogo. É de lá que elas colhem, é lá que elas plantam a chama do calor. O fogo, com essa suposição, começa a ganhar contornos interessantes ao pensar que é a compaixão, a possibilidade da vida, o calor, o carinho, o amor, mas, concomitantemente, também é o desejo, é o sexo, é o ser. Os homens estão certos ao relacionar o órgão genital feminino à produção e existência do fogo, mas se enganam ao dizer que é de lá que “sai”. O fogo não sai dessa mulher, mas ele é a própria mulher, ele habita e amalgama-se a seu corpo e sua alma. Ser e significado são pluralidade unificadas no corpo feminino, tautegoria

Desconhecendo essa unidade, os homens almejam trazer o fogo para a margem que eles habitam:

Então, o muene que chefiava os homens mandou que fossem buscar o fogo e lho entregassem intacto. E dois atravessaram o rio para cumprir a ordem. Mas eles desconseguiram: as chamas se entornavam, esvaídas. O fogo não tinha competência de atravessar o rio.

- O fogo cansa-se, muene (COUTO, 2012, p. 115).

É importante notar a subversão na forma de regimento político nas duas margens. A margem das mulheres sempre foi anárquica, na qual não havia a necessidade de uma líder ou uma hierarquização, todas tinham plena consciência de suas funções. Essa margem era regida pelo matriarcado, pautada na igualdade, na compaixão, no acolhimento, no coletivo, pluralizando o poder e a possibilidade de gerar vida com reflexo em Deus. Já a margem dos homens demonstra claramente a base do patriarcado, abdicam da igualdade e aderem à hierarquia, à dominação, à cobiça por poder mesmo sem nunca o ter de fato. Por isso a necessidade de um muene, de um chefe, pois ele dá ordens, rege e manda nos outros pela força e dominação que acredita ter. Isso evidencia a incapacidade de o homem gerar sua própria existência, a ausência da alma feminina e, portanto, a sua impossibilidade de gerar a vida no começo da narrativa.

Os homens tentam trazer o fogo, o calor, a vida para a outra margem. Mas “desconseguem”, dizendo que o fogo não tinha competência de atravessar o rio. Tal desconseguir ocorre pela pilhagem furtiva que tentam fazer do fogo, buscando cortá-lo ao invés de colhê-lo. O fogo do qual as mulheres dão à luz e que elas mesmas são, resiste ao processo de dominação. É a sociedade matricial quebrando com o patriarcado que busca cegamente impor e dominar tal fogo. Enquanto os homens acreditam ter a capacidade de reter o fogo e o poder, vivendo em mera ilusão e guiados pelo desejo de posse, as mulheres são as únicas que de fato possuem o poder. O poder sobre o outro e o de gerar a vida estão todos amalgamados em suas almas, mas são exercidos como paixão e como ensinamento do amor. O poder da mulher é utilizado na incondicional forma de doação, nunca no acúmulo egoísta do patriarcado.

A mulher dá a vida com essa chama que ela mesma é, mas essa mesma vida não pode voltar a arder longe de sua origem, longe do corpo feminino. Por isso, mesmo estando biologicamente vivos, os homens da outra margem estão, concomitantemente, mortos: não conhecem, reconhecem ou compreendem o que é este fogo que almejam, assim como não conseguem fazê-lo habitar seus corpos. O fogo, na verdade, não se cansa, como colocam os homens, ele simplesmente não existe longe da margem original e primeva.

Quando prestam contas ao muene e admitem seu fracasso, o chefe decide fazer as coisas por conta própria:

Desiludido, o chefe atribui-se a si mesmo a missão. Atravessou a corrente em noite de chuva cheia. O rio estava em maré plena, tempestanoso. O muene perdeu o corpo, deixou escapar a alma. Acordou na outra margem, mais molhado que peixe. Sentiu que o puxavam, lhe davam ar e luz. Viu então uma mulher que lhe acudia, acendendo um foguinho para que secassem suas roupas. O homem lhe falou, confessando desejos, invejas e intenções (COUTO, 2012, p. 116-117).

Uma característica da sociedade patriarcal fica clara nessa passagem: o individualismo. Entretanto, o individualismo do muene lhe custa caro pois a maré, juntamente com a chuva engolem-no, tal qual as mulheres fizeram em sua gênese. A tempestade fez com que o chefe fosse levado pela correnteza, deixando escapar sua própria alma. A correnteza, como o próprio tempo, leva-o para a única margem que o poderia salvar: a margem das mulheres. Nesse processo, essa correnteza despe o homem de sua alma cobiçadora. É essa nudez que permitirá ao muene enxergar tudo o que as mulheres têm para lhe ensinar.

Ao acordar, o homem recebe “ar e luz”, como se estivesse sendo parido novamente, tendo seu primeiro contato com o mundo. Notou que quem o salvara fora justamente uma das mulheres. Mais uma vez, conjuga-se à imagem do feminino o cuidar, a compaixão, o zelo. Esse doar de si ao outro em espécie de ato maternal é um novo acolhimento àquilo que outrora vivera em seu ventre, e que indiferente se apresentava como filho ou amante. Essa mulher é a alteridade e o colo eterno. Em meio ao cuidar, a mulher propiciou ao muene o calor do fogo, algo ardendo em seu peito. O homem confessa, então, aquilo que sua alma é: desejo e inveja, vontade de possuir e dominar o fogo. Ela, ao invés de reprimi-lo, ensina-o como colher o fogo:

- O fogo é um rio. Deve-se colher pela fonte.

- Essa fonte: nós não sabemos seu lugar.

Era de noite, a mulher chamou o muene e fez com que se deitasse sobre a terra. E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo. Nenhum homem nunca havia dormido com aquela da outra margem (COUTO, 2012, P. 117).

A mulher ensina ao muene que para ter e manter o fogo era necessário que fosse colhido na fonte, na origem do fogo. Qualquer outro tipo de cultivo e colheita do calor da vida seriam em vão, pois o fogo se dissiparia. A mulher ainda ensina que,

diferentemente do que se pensa, o fogo não é um antagonico ao rio ou às águas, mas um complemento, amalgamas que comportam e são, em si, a vida.

O homem admite que lhe falta o conhecimento: não sabe o lugar da fonte. Esse desconhecimento da fonte é o atestado da incapacidade do homem em poder criar o fogo, o calor, a vida. Quem direciona o muene é a mulher pois nela habita o conhecimento, a sabedoria e a singularidade de gerar, gestar e dar à luz. Falta ao homem entender a gênese, a origem da vida. É, em mais uma atitude de amor e compaixão, que a mulher ensina o homem como colher o fogo, os caminhos da fonte.

Enquanto os homens desejam e pensam ter o poder do mundo, principalmente por conta da forma hierárquica com que se organizaram na outra margem, a verdade fica clara nesse processo: quem detém o poder, o conhecimento, a força é exatamente a mulher (muito embora esse poder seja completamente diferente daquele almejado e sonhado pelos homens). É ela quem direciona e comanda todo o ato, só ela retém o conhecimento e somente ela pode e sabe como passar o fogo. Ela ordena que o homem se deite sobre a terra e, “corpo em lençol de outro corpo”, realizam o ato sexual. Parece-nos, no trecho, que a mulher que se deita sobre o corpo do muene, entretanto, sendo a mulher a própria Terra, é gerada uma ambiguidade na imagem. Em “E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo”- não sabemos quem está em cima e quem está embaixo, como se fosse algo transitório em reflexo do constante movimento dos amantes no sexo.

Com os ensinamentos da mulher, o chefe, enfim, entendia e recebia a sabedoria do local da fonte do fogo, e para que o fogo fosse colhido era necessário o ato de amor. A colheita do fogo aconteceu pelo amalgama entre corpo e alma, e, concomitantemente, à comunhão dos espíritos, dos desejos e paixões que se fundem e fazem com que ambos os sexos sejam um só. O fogo é oferecido no cuidar, na compaixão, na possibilidade e vontade incondicional de dar ar, luz e vida ao outro. E só pode ser colhido se aquele que o deseja encara a mulher, que é o próprio fogo, da mesma forma com que ela o entrega.

Nesse ponto, fica claro, tanto para o muene quanto para o receptor da narrativa, que a mulher é o fogo e todos os significados que tal palavra pode comportar. Tautegoricamente, não se separa ser e significado, eles coexistem e só podem existir juntos, pois, mesmo pluralizados em termos de gerar sentidos sinesteticamente diversos, enquanto corpo e significação, enquanto ser e alma, são unificados. A

compreensão que se pode ter da essência do fogo e do feminino não se dá em termos racionais, mas sinestésicos e sensíveis. A mulher não diz como alcançar o fogo, mas mostra a forma de tê-lo. Essa forma não é ensinada e dada apenas ao muene, mas também a todos aqueles que ouvem/leem a narrativa. O signo “mulher” e tudo o que ele comporta e é presentificam-se sensorialmente no sujeito que recebe a narrativa, tal qual se presentificaram no muene na relação sexual. Dessa forma, o corpo da linguagem toma forma e contornos físicos ao se concretizar na coisa apresentada.

Nesse sentido, apreendemos o signo “mulher”, a imagem da alma e do ser feminino e, conseqüentemente, do fogo, segundo Pierce (2005) e sua Semiótica, não como Símbolo, mas como um Ícone. Não é símbolo porque, para Pierce (2005, p.71-73)

Um Símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos. Falamos em escrever ou pronunciar a palavra “homem”, mas isso é apenas uma *réplica* ou corporificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. A palavra, em si mesma, não tem existência embora tenha um ser real que consiste no fato que os existentes se deverão conformar a ela. A palavra e seu significado são, ambos, regras gerais.

[...]

Qualquer palavra comum como ‘dar’, ‘pássaro’, ‘casamento’, é um exemplo de Símbolo. O símbolo é *aplicável a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra*; em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra.

Ou seja, o Símbolo é socialmente construído para que seja possível nos referirmos a algo que está ausente, sem que seja necessário presentificá-lo fisicamente ou criar qualquer traço de similaridade com este Objeto ou conceito. Nisso consiste a noção de *réplica*: transferir o representante para um universo linguístico, criando uma réplica dele em termos conceituais. Tudo que é abordado e representado no signo Simbólico é exterior a ele mesmo, só sendo alcançado através de construções abstratas e extremamente racionais. Dessa forma, o signo Simbólico só poderia ser explicado por outra construção Simbólica e assim por diante. Portanto, o Símbolo é sempre a representação de algo, a fenda entre a palavra e objeto, a fissura entre ser e significado, no qual um só pode significar o outro e nunca serem ambos ao mesmo tempo. A palavra, por natureza é a maior representação Simbólica. É

através desse Símbolo que entramos no texto e começamos a compreender o que significa a mulher, o homem, a alma, o fogo etc. Mas ele por si só não dá conta do corpo-linguagem desses seres.

Por essa falta de capacidade de abordar e ser as imagens apresentadas na narrativa, é necessário tratá-las a partir da construção icônica, pois, para Pierce (2005, p. 52-3),

Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caractere que ele igualmente possui quer um Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como Signo. O que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone, na medida que for semelhante a essa coisa e utilizada como seu signo.

O Ícone é por princípio um signo que tem uma relação direta em termos de *qualidade* com aquilo que ele deseja ou que ele representa. Qualidade em termos de semelhança, ou seja, representa seu objeto em termos de similaridade por, em suas qualidades e presentificações, alcançar boa parte da própria existência do objeto. O Ícone é uma imagem de seu próprio Objeto. Sendo assim, esse tipo de Signo mantém e estabelece uma relação de analogia com seu objeto. A captação de sua mensagem pelo receptor se dá de forma sensorial, através dos sentidos. Essa mensagem é anterior ao raciocínio, precedendo qualquer informação lógica da qual o signo possa ter e/ou valer-se quando configurar-se enquanto Símbolo. Sua recepção e compreensão – na medida em que assim podemos chamar – são sinestésicas. Ele labora sobre o indeterminado, o indescritível, o inexplicável, o indefinível, as qualidades que alcançam o sentido e o sentimento, não a racionalidade. Assim, o Ícone não representa nada, mas ele apresenta sua própria existência (SANTAELLA, 1990, p. 13; PAZ, 1976, p. 46-7): sua realização e seu Objeto estão no plano do indivisível.

Enquanto o Ícone apresenta e materializa seu Objeto analogicamente, sendo esse Objeto sempre indefinível e inexplicável, oferecendo-se apenas ao plano do sensível, o Símbolo, por sua vez, sempre necessita de outras construções Simbólicas para poder explicar a si mesmo por ser algo que representa ao invés de apresentar, sempre apontando para fora de si. Como diz Pignatari (2004, p. 20): “o Ícone é um

signo *de* alguma coisa; o Símbolo é um signo *para* alguma coisa”. O Símbolo representa possibilidades interpretativas e de significação fora de si mesmo, enquanto o Ícone apresenta sua própria existência.

As construções apresentadas por Mia Couto, em reflexo da construção tautegórica do Mito, buscam recriar essa imagem, essa construção que ao mesmo tempo que pluraliza, unifica. A mulher não é um Símbolo ou representação para o fogo ou para tudo que este pode significar. A mulher é o fogo e tudo que este comporta e significa. A mulher é afeto, carinho, compaixão, cuidado, colo, desejo, calor, chama, dor, amor, sexo, poder, sabedoria, conhecimento, origem, gênese, vida, concomitantemente a todas as outras questões que extrapolam a mera condição da palavra e do racional. Ela é tudo isso não só na narrativa para o muene, mas também externamente para o receptor da narrativa. O signo mulher se torna corpo na significação sensorial e no corpo do receptor. Ela se configura como imagem condensada que, para ser compreendida, é preciso alcançar o coração do signo, a sua significação que é, plural e una.

Diferente do que acontece em relação ao mundo, em que os objetos já são Símbolos e deles temos uma concepção automatizada, não percebendo o icônico, quando entramos no plano do literário, ocorre o inverso: adentramos no icônico, pois o texto é um corpo estranho, singular, nunca antes visto e que precisa ser tateado. Primeiro temos a recepção sensorial-icônica desse corpo para, depois, transformar tal corpo e percepção em Símbolo. Na construção literária, buscamos as representações e significados que os signos e os elementos podem ter para podermos compreendê-la. Entretanto, conforme a narrativa caminha, entendemos que, como no Mito, no conto não há um “querer dizer”. O que devia ser dito já está dito e só poderia sê-lo feito da forma que foi. Portanto há um processo cíclico: um primeiro contato icônico, que será convertido em Símbolo para que, depois, retorne à condição icônica, sensorial, sensível e sinestésica. Como afirma Pignatari (2004, p. 75), “saturando o código simbólico, o revertendo em ícone”, damos corpo a esse signo. Elevamos as possibilidades interpretativas das imagens apresentadas a um ponto tão intenso que, no saturar, ela deixa de representar e passa a ser o objeto, dentro da construção narrativa. O símbolo torna-se ícone. De todos os significados que poderíamos atribuir à mulher e ao fogo, tal qual suas possíveis relações, tais significados tornam-se “mulher” e “fogo”. Dessa forma atingimos o coração do signo e ele se comunica e nos

coloca questões não mais racionalmente, mas de forma sensorial, sinestésica, sensível, de modo muito mais intenso e afetivo, no sentido de afetar.

Para alcançar tais construções e subversões acerca da iconização do signo, Mia Couto trabalha com o esculpir do feminino através de Imagens Poéticas como pensa Paz (1976, p. 47):

Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. O sentido – na medida em que é nexa ou ponto – também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo.

A imagem poética é uma construção tautegórica. Quando todos os significados que emanam dos dois objetos são contrapostos, também são, automaticamente, fundidos. Ao fundir-se, materializam-se enquanto sentimento e significação no corpo do receptor. Mais uma vez, elevam-se os sentidos simbólicos ao extremo e, ao saturá-los, a linguagem converte-se em imagem poética, o simbólico racional converte-se em ícone sinestésico. Dessa maneira, o segredo que a narrativa mítica revela, que a mulher é fonte, é fogo, são imagens poéticas, símbolos convertidos em ícones. A imagem não pode ser explicada, mas “convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la” (PAZ, 1976, p. 50). Dessa forma, a imagem poética “acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidos sob a forma de palavras” (PIGNATARI, 2004, p.20).

O muene entende que a mulher é a fogueira, e está não pode ser compreendida em termos racionais, apenas sinestésicos. A linguagem do texto gera no receptor sensações. Ou seja, recebemos, tal qual o muene, a significação do signo “mulher” em termos sensoriais, sem desvencilharmos o ser de seu significado. Esse efeito sinestésico dá corpo material ao signo ao materializar-se em sentidos sinestésicos, transformando a palavra “mulher” em tudo aquilo que ela comporta e é capaz de gerar no sujeito. O receptor sente o fogo da narrativa, e esse fogo é o signo feminino corporificando-se, suturando relativamente a fenda aberta entre ser e significado, entre palavra e objeto. Somos aquecidos pelo signo e por tudo que emana dele.

A compreensão do leitor/receptor da narrativa é concomitante ao do muene neste momento. É como se estivéssemos sendo aquecidos pela mulher. Ela não ensina apenas ao chefe como colher o fogo, a compaixão dela se expande, extrapolando o texto como símbolo, convertendo-se em sensação, em afeto. O leitor também recebe a chama da vida e da verdade, também tem sua alma reaquecida por essa mulher. O homem, enquanto gênero, perde sua virgindade quando é dito que “nenhum homem havia dormido com aquelas da outra margem”. Embora possa ter transado inúmeras vezes, é a primeira vez que faz sexo, que faz amor. Somente com esse amor recebe e aprende a colher o fogo. O fogo que recebemos, enquanto leitor da narrativa, tal qual o muene recebe, é uma das imagens poéticas, uma das construções icônicas, um dos momentos em que se sutura o rasgo entre palavra e objeto. Tal como afirma Paz (1976, p, 47): “por obra da imagem, produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade”.

Os ensinamentos da mulher continuam, mesma que ela não diga mais nenhuma palavra:

A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurasse as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela (COUTO, 2012, p. 117).

O beijo da mulher é, além de ato carinhoso em meio ao queimar do sexo, uma espécie de abrir de olhos do homem, um rompimento de hímen em relação a tudo que ele era e acreditava. O muene entendia, enfim, que a lágrima de sangue que percorria seu rosto era a necessidade que o mundo tinha de que as margens se unissem novamente, que os corpos que se separaram em dois, aproximassem-se o máximo possível novamente. Por isso a correnteza fez com que a alma escapasse do corpo do homem, levando-o de volta para a mulher, e esta sabia que o tempo, a correnteza, o mundo e o desejo o fariam voltar. O corpo da mulher era a Terra e a natureza, essa separação de margens era como que o rompimento do cordão umbilical, quando o homem sonha ser independente e autônomo, buscando construir seu poder e seu mundo, mas quando se vê perdido, sempre necessita retornar as margens da distância onde está o colo maternal, o colo da amante, o colo da compaixão. O fogo

que gerara a vida do homem e que agora ele o reencontrara era o mesmo que o fazia sangrar, que lhe trazia à consciência a dilaceração dos corpos quando quis ampliar as margens.

Essa mulher comporta e apresenta as diversas faces do feminino: amiga, amante, mãe etc. sem, entretanto, remeter a qualquer tipo de complexo de Édipo, por exemplo. Aqui fica clara a necessidade que a alma masculina tem da feminina para sobreviver, que necessita de seu amor. É deitado no abismo da mulher, aconchegado em seu colo acolhedor, como que buscando proteção e segurança, que o homem desfia o seguinte sonho:

que ele era o último homem. E que daquele cruzar de corpos que experimentara aquela noite ele se ferira, seu corpo se abria, veia escancarada. Ele vê o sangue se espalhar no rio e desmaia. Quando recupera vê que a inteira água do rio se convertera em sangue. Segue o curso do rio e repara como o vermelho se vai espessando, líquido em coágulo, coágulo em massa. Uma figura humana vai se formando. Aos poucos nasce uma mulher. E, no imediato, o rio volta a escorrer, água límpida e pura. Esse foi o sonho. Do qual o *muene* se esqueceu antes mesmo de acordar” (COUTO, 2012, p. 117).

O ferimento do homem é o rompimento de sua virgindade, não só sexual, mas principalmente diz respeito à compreensão e ao enxergar o mundo, compreender a origem do fogo e de tudo o que habita neste universo. É como se o hímen pertencesse a ele, mas o sangue que dele escorre mancha as águas, o próprio tempo. O ferimento também é a presentificação nesse sujeito da fissura que a terra sofreu quando os homens transitaram de lado, expandido o espaço do rio. A ferida apresenta-se como um duplo: no ser e na terra. O homem, então, encontra-se como o último ser vivo e presencia uma importante revelação: o sangue de seu corpo, em amalgama com o tempo, como que formando um embrião, um feto, uma massa, até se tornar uma mulher. O próprio tempo gera e gesta a mulher quando nada mais há. Para a mulher, a água dá o fogo. Nela está a vida e dela é gerada a vida. A mulher é o próprio fogo, vida, essência, criação, amor, paixão, sexo e recriação. Na figura dela está contido o universo e o ciclo dos quais ele faz parte e é através dela que se limpa o tempo e se retoma o fluxo contínuo do existir. Mas o homem esquece a revelação antes mesmo de acordar, como se começasse a recuperar sua alma masculina.

O *muene*, enfim, decidiu que era hora de voltar:

O chefe madrugou e regressou à sua margem. Na passagem viu que o rio se acalmara, águas em jamais visto sossego. O homem chegou aos outros, sôfrego como se tivesse desaprendido respirar. Os outros lhe olharam admirados. Trazia ele um fogo dentro de si? O muene ainda procurava o fôlego:

- Ouçam: lá do outro lado...

E tombou, sem mais. (COUTO, 2012, p. 117-118).

O rio não mais estava “tempestanoso” e agitado como antes, muito pelo contrário, jamais tivera tanto sossego. A mudança que acontecera no chefe refletia a mudança das águas. O desejo mesquinho dera lugar ao desejo amoroso, a fúria e a disputa foram substituídas pela calma. A correnteza fluida do tempo já percebia que os corpos voltavam a costurar-se e era questão de instantes para que as margens suturassem seu rasgo. Quando o muene retorna, os homens enxergam que ele tinha algo de diferente. O chefe trazia consigo o fogo que aprendera a colher na alma e no corpo da mulher. O chefe trazia uma parte da alma feminina. A forma de fazer com que o fogo atravessasse o rio era trazê-lo dentro do corpo, mas para que o fogo habitasse o corpo, era necessário recebe-lo e saber colhê-lo. Tombou, exaurido daquilo que tivera na noite anterior.

Os demais homens, que tanto almejavam alento e calor para suas almas cruas, queriam o emanar da mesma chama que o muene emanara:

Os outros foram, mandados pelo bicho de quererem saber. Passavam depois de o sol se esconder. De cada vez que um regressava o rio se estreitava, mais a jeito de riacho. Afinal, havia uma margem desconhecida na noite, o outro lado da vida (COUTO, 2012, p. 118).

Os homens mantinham o desejo de querer saber: saber o que acontecera com o muene, saber como trazer e reter o fogo, saber o que havia do outro lado além das mulheres. A alma masculina mantinha seu desejo de cobiça, mas cada vez que atravessavam o rio, eram aquecidos pelo fogo do feminino e transmutavam-se, mesmo que por instantes. A relação e o colher do fogo não ocorriam sob a luz solar, mas sob a lunar, a luz dos amantes e do aconchego, a luz que permite o sonho. A margem que eles visitavam à noite não era a mesma que eles conheciam quando foram gerados e quando a deixaram. De mães, suas progenitoras passaram a

amantes, e de amantes, voltavam a mãe, no processo plural do amor, pluralizando e unificando as margens. A cada visita, despiam-se de suas almas masculinas e viam-se possíveis e passíveis de receber o fogo, de aprender a colhê-lo. A cada nova colheita, as margens se aproximavam. O corpo da Terra, tal qual a necessidade dos homens, mostrava que, além de ser sem sentido, era impossível sobreviver sem o fogo que as mulheres ofereciam:

E um por um, todos realizaram a visita, para além do rio. No final, o curso de água voltou a ser o que tinha sido: um fiozito tímido. O mundo já quase não dispunha de dois lados. Os homens, aos poucos, decidiram ficar no território das mulheres. Na outra, antiga margem, nenhum homem restou (COUTO, 2012, p. 118).

É evidente a dependência que o homem recria do feminino após voltar a visitá-lo. As margens, tal qual os corpos, suturaram-se, na medida que isso era possível. Não se encostando para formar uma só terra, mas regressando o rio à separação miúda, pequena e mínima. Essa reaproximação da Terra é a reaproximação do homem que, ao reencontrar o fogo na mulher, deseja ao máximo estar perto dela, ser ela ao máximo, mesmo sem poder sê-la de fato. Eles entendem, tal qual o muene, onde e quem era a fonte do fogo, e como colher esse fogo. Compreendem também que mesmo colhendo o fogo, a existência desse elemento em suas almas e corpos era efêmero. Mesmo que o átimo da alma feminina pudesse viver fora de si, aquecendo alma e corpo do outro, tal fruto da colheita dissipava-se com o tempo. As mulheres ensinavam a colheita, mas era impossível que dessem a semente do fogo. Essa semente era a alma feminina, eram elas mesmas. O fogo precisava ser colhido e recolhido eternamente, por isso, nenhum homem resta do outro lado. Seus seres reconectaram-se à única coisa que pode gerar a vida: o fogo, a mulher. Os homens, assim, retornam a sua margem originária, onde haviam sido concebidos e vindo à luz, habitando esse outro lado. Até que um dia algo surpreendente para os homens acontece:

E os tempos circularam. Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o ato do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe. Decepada o cordão, o um se fez dois, o sangue separando os corpos como o rio antes cindira a terra (COUTO, 2012, p. 118).

O ato do parto era mais um dos saberes e poderes que as mulheres possuíam e que não poderia ser apreendido e compreendido pelos homens. Eles ficaram espantados ao presenciar o vir à vida, o dar à luz. Este ato de nascimento é o próprio momento da criação do homem e o amor que a mulher tem em gerar e possibilitar a vida. Uma vida relativamente alheia a ela, uma vida que possui forma e alma, e que, ao romper o cordão, faz de uma vida, duas, tal qual fizera com a Terra. As águas mais uma vez confundem-se com o sangue e relembram a dor que é respirar, sentir e ser pela primeira vez, longe do útero que outrora oferecera o fogo, o calor e o abrigo. O processo de expansão e encolhimento do rio é o processo do ser, que precisa continuamente vencer a distância imposta pelas margens e retornar à fonte do fogo, àquilo que lhe completa e lhe dá sentido no mundo. O riacho agora era só um filete, tal qual é o cordão umbilical, apenas lembrança do elo ontológico da vida. Tal lembrança configurar-se-á, concomitantemente, uma dependência eterna da geradora e semeadora do fogo. Um eterno retorno àquela que foi calor e vida, fogo e condição de existência previamente à existência presente.

Entretanto, ao contrário de verem aquilo e magnificarem-se com o ato da criação, reconhecendo e aceitando o poder que só a mulher possui, os homens voltam a assumir posição de disputa e comparações. “Os tempos circulam” e, ciclicamente, a alma masculina volta a gritar, não aceitando sua condição:

“Se elas cortam, nós também podemos”. Afiaram as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. Cortavam os filhos para que eles entrassem no mundo e se esquecessem da margem de lá, de onde haviam migrado os homens iniciais. E os homens se sentiam consolados: podiam, ao menos, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: gravavam tanto como elas. (COUTO, 2012, p. 118-9).

Em tentativa falha de imitação das mulheres, eles levaram os rapazes para o mato e, faca em punho, deram origem à circuncisão. Esse era um modo de oferecer aos rapazes um segundo nascimento, outra forma de entrar no mundo. Criam a ilusão de que os homens teriam os mesmos poderes das mulheres, de que eles também podiam gerar a vida. Entretanto, o ato masculino de “dar a vida” também era um ato falho: os homens não entendiam que o dar a vida não estava na mera ação do corte, que muito mais se assemelha à mutilação no caso da circuncisão. O gerar da vida é

uma gestação, não acontecia só no vir à luz, mas no abrigar, no aquecer e no amar. A vontade de oferecer o segundo nascimento, além da busca de igualar poderes, reflete a consciência que os homens tinham de que a vida não era aquilo que existira na margem que outrora habitaram sem o fogo, o calor e o amor. Eles queriam esquecer o outro lado que conduziu à separação, queriam a dor de sua incompletude deixada para trás. O homem se sente vazio por conta de que a única coisa que dá vida à sua alma é o fogo, e esse vazio existe para que possa ser constantemente preenchido por esse fogo. Se um dos pontos que amalgama a mulher e o fogo enquanto singularidade unificada é a capacidade de gerar a vida, os homens querem alcançar e presentear os descendentes do sexo masculino com um outro possível nascimento, com a oportunidade de também ter e ser o fogo:

Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida. Nós deixamos assim, nem procuramos neles outro convencimento. Porque, afinal, ainda hoje eles continuam atravessando a correnteza do rio para buscar em nós a fonte do fogo. (COUTO, 2012, p. 119).

A primeira frase desse trecho que finaliza a narrativa retoma uma questão dos primeiros parágrafos da narrativa: os cortes e quebras da construção sintática voltam a surgir, como se a própria voz da personagem-narradora aos poucos retornasse, dissociando-a da voz dos antepassados. Essa narradora que não havia se colocado durante toda a narrativa senão no princípio, abordando as mulheres sempre em terceira pessoa, em condição de distanciamento, aproxima-se delas, reconhecendo-se também uma mulher: “Nós deixamos assim”.

A narrativa nos deixa claro a ilusão que os homens passam a viver, acreditando também ter o poder de dar nascimento. As mulheres compartilham dessa ilusão, deixavam que acreditassem, não por mal, mas para o bem do homem. Elas sabem que o conhecimento, o poder de gerar o ser habita somente o corpo delas, somente elas são e geram o fogo. Para elas, não faz sentido a disputa, a competição, a hierarquização ou a dominação. A mulher é o ser que gera, nutre e comanda. Nela reside a sabedoria, o fogo. Mesmo os homens vivendo na ilusão desse novo parto, de oferecer nova condição de existência, no âmago sabiam que só encontravam o calor para suas almas, o fogo da existência quando se desnudavam e se deixavam amar e amavam as mulheres. Sabiam que a fonte, o fogo e tudo o que dele emana, na sua

pluralidade unificada, era e é a mulher. Somente elas dão a vida, pois elas são “a fonte do fogo”.

O “nós” que a narradora emprega no final do texto indica: outrora oprimida em um mundo patriarcal e machista, agora conhece a origem do mundo e reconhece em si a imagem do fogo. Ela mesma, por ser mulher, amalgama, gera e gesta o fogo, ela mesma é fonte e colheita. A voz que lhe fora abafada durante toda a existência, agora torna-se livre através da revelação dos antepassados. Não há outra forma de dizer ou colocar se não dessa maneira, nesse âmago, nesse coração do signo que gera sinestésica e sensorialmente tudo o que é a mulher. Essa mulher é corpo, é fisicalidade de linguagem, sentida seja pelo muene, pelos homens, seja pelos leitores da narrativa. Quando não há mais palavras para expressar ou compreender o mundo que nos cerca, só nos resta poeticamente a imagem enquanto corpo:

A imagem diz o indizível. [...] Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer (PAZ, 1976, p, 44).

A construção mítica narrada por essa mulher e que Mia Couto recupera e transcriba, atentando-se para as questões basilares do Mito, é uma narrativa singular. Há uma recuperação da estrutura mítica, quer enquanto elementos e imagens poéticas, quer como construção icônica, quer ainda pela presença da oralidade e do narrador na construção da voz que conta e dá corpo à narrativa. É um texto que transcriba a poeticidade, verdade e crença das narrativas sagradas orais no plano do conto escrito sem perder seus contornos ontológicos, recuperando questões do âmago do Mito no contexto afro-moçambicano.

Ainda no processo de transcrição e de seleção dos elementos ou narrativas míticas a serem resgatadas, Mia Couto elabora um pensamento crítico. Em meio à cultura patriarcal e machista de Moçambique, surge uma revelação nova que subverte e atualiza a verdade: a origem, completude e essência do mundo é a mulher. Não é por acaso que o autor moçambicano vê obrigação em recontar, transcribar e atualizar esse tipo de narrativa. Sua preocupação, em consonância com a sobrevivência da cultura e do próprio *Regime de verdade* africano, está intimamente ligada com a necessidade de constituir um panorama e uma realidade mais igualitária e que dê dignidade a todos os seres. A relevância do Mito da mulher enquanto ser originário é

uma busca sobre a reflexão e a quebra dessa sociedade machista. Se o Mito é uma fundação do Mundo, a recuperação proposital dessa narrativa é um rearticular do mundo, fundar uma nova realidade e direcionar essa nova realidade a partir da verdade que foi dada pelas ancestrais e narrada pela boca da mulher.

3.2. Fios que tecem a existência: “A infinita fiandeira”

“A infinita fiandeira” é uma das narrativas que compõem a obra *O fio das missangas* de Mia Couto (2009). Essa narrativa, assim como “A Lenda de Namarói”, opera a transcrição e recriação de elementos míticos. Ela recupera pontos-chave do Mito ao rearticulá-los no contexto afro-moçambicano. Mia Couto molda e cria um enredo que não pertence à mitologia popular, mas comporta o mítico enquanto tecer da narrativa, personagens, estética, estrutura etc.

A narrativa tem início com a epígrafe: “a aranha ateia diz para o aranho na teia: nosso amor está por um fio” (COUTO, 2009, p.73). É a partir da imagem da aranha e de sua criação - a teia - que a narrativa toma corpo. A noção de “por um fio”, que normalmente é utilizado como a eminência de um fim, no trecho é apresentado de modo inverso: o que une os dois amantes e os mantém conectados é o fio de teia que os liga. A teia é o que propicia a vida, é o que garante a existência da relação entre as aranhas, é o que evita e adia o fim. É nessa relação tautegórica entre a vida e a teia, entre a aranha e o criador, que é tecida e costurada a narrativa.

“A infinita fiandeira” trata de uma aranha que decide negar sua vocação instintiva como produtora utilitária de teias:

“A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade” (COUTO, 2009, p. 73).

Tanto a epígrafe como a fala do narrador apresentam uma construção que se aproxima da oralidade e do narrar mítico. “A infinita fiandeira” retoma as práticas narrativas dos Mitos que introduzem o receptor com uma espécie de ditado popular ou pequena anedota, ao abrir a narrativa com uma ideia ambígua: “nosso amor está por um fio”. A repetição do início do parágrafo em “a aranha, aquela aranha” gera um efeito: é como se o escrito estivesse sendo contado em voz alta, transpondo a barreira

das páginas e construindo um espaço de fala e escuta. Essa forma de contar do narrador, que assume postura performática, evoca e presentifica a imagem do *griot* africano, responsável por contar e cultivar os Mitos. Em nenhum momento é explicitada a presença desse narrador, mas ela é sentida. Embora o narrador não se apresente como personagem e nem faça parte do enredo do Mito que conta, metalinguisticamente, Mia Couto o institui na narrativa enquanto voz e só é possível ao leitor alcançar o contar mítico através desse narrador-personagem. É um narrador que se torna “personagem oculto”, mas não indeterminado ou indefinido. Nessa relação de contador e ouvinte, pode-se até mesmo ouvir a voz ancestral do narrador ecoando.

O *griot* inicia o texto articulando elementos singulares da cultura africana: em primeiro lugar, apresenta como protagonista um inseto abordado antropomorficamente, que possui consciência suficiente para não aceitar a construção vulgar de suas teias, e dotado de uma alma que é compartilhada por todos os outros seres vivos, o que evidencia a concepção animista da compreensão e da construção do mundo. Não é apenas a utilização de um animal concebido de modo animista que chama atenção para a matriz de pensamento e a cultura africana, mas ser este animal a aranha.

Em diversas etnias e sociedades africanas, a aranha é de extrema relevância. Em especial no oeste africano, pela existência de Ananse. O “homem-aranha”, como essa entidade mítica é conhecida, foi aquele que buscou e herdou todas as histórias do Deus do Céu, Nyame, no período primevo da existência, um momento em que o mundo não possuía memória e era muito triste por ser incapaz de ter acesso às narrativas e à própria possibilidade de narrar. No Mito, Ananse faz a confecção de suas teias enquanto profere as narrativas sagradas aos homens. Quando Ananse entrega a narrativa aos humanos, ele propicia não só a memória, mas a vida e a possibilidade do contar para esses sujeitos.

A recuperação da imagem e da construção de Ananse evidencia que Mia Couto, ao recuperar e rearticular os elementos míticos, não limita sua pesquisa antropológica somente ao país moçambicano e à cultura Bantu, mas expande-a para todo o continente africano. Ao retomar Ananse, o autor está trabalhando com um Mito de etnias lorubá que compõem países como Nigéria, Gana, Burkina Fasso e Guiné. Desse modo, Mia evidencia o fio que tece e constrói a matriz de pensamento africana,

assim como a forma de compreender e viver a sabedoria mítica no e do continente.

O que garante a singularidade à aranha protagonista da narrativa parece ser exatamente a forma como cria e dá vida às mais variadas formas de teias, mantendo um vínculo com a herança de Ananse. Todavia a teia vai perdendo seu caráter originário de tessitura narrativa e encantamento dentro da sociedade aracnídea, passando a ser instrumento de serviço utilitário:

“Todo o bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraídoeiras funções.” (COUTO, 2009, p. 73).

A narrativa nos apresenta uma sociedade que rearticula a essência de sua natureza enquanto herdeiros de Ananse, rendendo suas construções ao utilitarismo. A teia deixa de ser algo trabalhado e que comporta significações, para passar a cumprir “fatais funções”. De construção estética, presente divino, a teia torna-se mero objeto destituído de sacralidade e importância que outrora tivera. Essa profanação é adotada por todos os seres do “aranhal”, menos a “aranhinha”. Algo ainda parece estar intrínseco a esse animal, o que o diferencia de todos os outros. A aranha negava o sentido comum que os outros haviam atribuído para a teia, ressignificando-a, resgatando a verdade que emanava de suas criações. O neologismo criado em “distraídoeiras funções” trabalha tanto com a ideia da distração, quanto com a negação da traição, no prefixo “dis”. É como se a aranhinha não aceitasse a traição que sua espécie fizera com o dom que lhes foi garantido por Ananse. Por isso ela dá um novo sentido às teias que cria. Não de cama ou armadilha, mas de beleza, de arte:

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranhinha não fazia ouvidos. E alfiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais a teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

- Não faço teias por instinto.

- Então, faz porquê?

- Faço por arte. (COUTO, 2009, p. 73).

A teia não representa a arte, mas é a arte. O labor que é realizado e narrado pelo *griot* mostra o processo de confecção da obra. A narrativa recupera elementos

de uma estética mítica para discutir a questão da arte. O processo de construção artística da aranhinha, que se coloca como artista, é a negação de um mundo em que somente as coisas que geram algum tipo de lucro possuem valor e “utilidade”, enquanto aquilo que emana vida e beleza é relegado ao esquecimento e ao desprezo. Ao contrário das fatais funções em que a teia se tornou, gerando morte e fim, a teia da aranhinha gera vida e infinitude. O *griot*, em seu processo narrativo, compreende a aranha artista ao emprestar a sua voz para a mãe-aranha no discurso indireto. O narrador reconhece que o utilitarismo atribuído à teia é uma “indevida aplicação”. O *griot* sabe que o processo de contar é gêmeo ao processo de tecer da aranha. Ele sabe que ambos são descendentes de Ananse e das estórias entregues ao mundo. A verdadeira aplicação era aquilo que a aranha fazia com sua teia, transformando matéria-prima em arte, assim como o *griot* transformava e articulava palavras em narrativas entregues pelos antepassados. O fio com que a aranha tece a obra é o mesmo que o *griot* recupera a memória e profere o Mito. Ele sugere que a narrativa é uma construção metalinguística que aborda o próprio narrar. Ele faz isso para ensinar ao leitor e ao ouvinte, a relação intrínseca que a arte e o contar possuem com a fundação do mundo e do indivíduo. Ambos, *griot* e aranha, são artistas e, concomitantemente, são sagrados, evidenciando o valor da oralidade e da narrativa no contexto africano. Tautegeticamente, a teia é a arte e o narrar, assim como a aranha é o *griot*.

O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com beleza de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados.

[...]

Benzia-se a mãe, rezava o pai. Mas nem com preces. A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e recantos deixava a sua marca, o engenho de sua seda. (COUTO, 2009, p. 73).

A aranhinha recupera a essência do sentido da teia, que não tem outra serventia senão o encantamento pela beleza. As formas de confecção e compreensão da teia dialogam diretamente com a construção da matriz de pensamento africana que, negando o utilitarismo racional imposto pelo ocidente, retoma o encantamento animista proposto e presenteado pelo continente africano. As teias não possuem

sentido senão no momento em que são atingidas pelas luzes da manhã, ou seja, só ganham senso no momento da apreciação das belezas que emanam dela. Sua teia não só transformava o mundo mas também constituía-se em universo novo, singular e paralelo. A aranha jamais dava um sentido final às suas obras, jamais instituía à obra algum fim ou finalidade. A teia apresenta a essência da obra de arte que se associa à vida: instituir um fim à uma obra de arte, assim como à vida, é matá-la. Designar uma finalidade à vida é esvaziá-la de sentido e força, tal qual a arte. A teia recebe contornos com novas significações como a complexa construção da vida, mostra o processo de arte e vida como uma coisa só. Vida e arte emanam do âmago do ser. O momento em que a existência da vida e da arte parecem ganhar sentidos, é no momento em que ambas são apreciadas, sinestesticamente, no “rebrilho das manhãs”. A imagem da teia expandindo-se em beleza junto aos primeiros raios de sol de cada manhã é recuperada na leitura. O leitor pode presentificar sensorialmente essa imagem poética, a construção da teia e de sua vida. É possível compreender o incompreensível, não racionalmente, mas sinestesticamente. É dessa forma que Mia Couto constrói seus textos ao recuperar a construção sinestésica do Mito, uma lógica icônica e tautegórica não-racional, como propõe Pignatari (2004).

Na narrativa, notamos uma forte negação em diversas passagens, em especial, no título: *infinita fiandeira*. O prefixo “in”, agregando às palavras o “não”, é a base da narrativa. A narrativa é uma negação à forma como a arte, a cultura moçambicana, a matriz de pensamento e os Mitos são tratados. As palavras de negação reforçam a certeza de uma eternidade. As teias feitas pela aranha ficam sempre “inacabadas”, não recebem sentido final, seu trabalho é “infinito”. As obras apresentadas pela aranha, assim como os fios tecidos nas narrativas míticas contadas pelo *griot* habitam um tempo eterno, longe de começos e finais, longe de utilidades ou serventias. A infinitude do processo e da criação nas tessituras apresentam a eternidade que é similar à alma humana, só compreendida ou expressa em sentidos sinestésicos, inexprimível em símbolos. A negação funciona como uma afirmação da vida, da arte, do ser. Questões que foram entregues por Ananse ao homem e que o *griot* e a aranha recuperam. Operam a fusão das coisas, dando senso e brilho à existência.

A construção da teia da aranhinha, utilizando como matéria prima um elemento orgânico que brotava de seu próprio corpo, não era realizada de forma aleatória ou instintiva. Pelo contrário, a produção era através de um engenhoso processo de

confeção, tal como é a criação da arte e, metalinguisticamente, da produção da narrativa, seja pelo *griot* seja pelo autor de “ A infinita fiandeira”. O sentido e o efeito que tais obras iconicamente circulam, necessitam de um processo reflexivo para sua composição. É por meio de engenhoso e exaustivo “alfaiatar, alfinetar, cegar os nós”, enfim, tecer e entrelaçar os fios que se alcança a composição desse narrar que não é mera comunicação. Quando recebem, por sonho, os Mitos, o *griot*, a personagem ou mesmo o escritor-*griot* Mia Couto buscam recuperar a imagem das duas figuras, tanto do criador quanto do narrador. Dessa forma, pode-se dizer que Mia Couto transmuta-se a si mesmo de autor a personagem, de letra a voz, de humano a aranha.

Entretanto, a confecção da arte não era vista com bons olhos entre os aracnídeos. As outras aranhas, igualmente tecelões, não compreendiam como era intrínseco vida e arte, já haviam esquecido dos ensinamentos antigos e dos tempos ancestrais. Para elas, as teias eram utilitárias:

- Estamos recebendo queixas do aranha.
- O que é que dizem, mãe?
- Dizem que isso só pode ser doença apanhada de outras criaturas. Até que se decidiram: a jovem aranha tinha que ser conduzida a seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro.
- Vai ver que custa menos que engolir mosca – disse a mãe (COUTO, 2009, p. 74).

A queixa do aranha ocorre pois a vida tinha sido banalizada, a arte orgânica convertido-se em utilitarismo econômico e lucrativo. Ao aranha a arte é desnecessária pelo motivo de que a vida precisa servir para algo, precisa ser fonte de exploração. O sentido da arte não tem espaço nesse mundo utilitário, sendo abafada.

Ser conduzidas aos “mandos genéticos” foi a justificativa encontrada à aranhinha: um encontro amoroso no qual ela realizaria o ritual sexual que incluiria a morte do parceiro, tal como é comum na espécie aracnídea. A grande questão é que desde o princípio, a aranhinha já caminhava em seus mandos genéticos. Quem afastara-se deles foram todos os outros que deixaram de ver a teia com sentido de arte, que tem como matéria prima o próprio material orgânico das aranhas: vida transmutada em obra e obra presentificada em vida, indissociavelmente. Na perspectiva de vida e arte, sucede o inesperado:

E aconteceu. Contudo, ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada. Os dois deram os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa? A aranha levou o namorado a visitar sua coleção de teias, ele que escolhesse uma, ficaria prova de seu amor (COUTO, 2009, p. 74).

O narrador constrói a imagem da relação sexual entre os bichos ao unirem apêndices e dançarem de forma poética. A construção narrativa evoca instantaneamente no leitor/ouvinte a sensação e a lembrança do ato. Algo que, ao ser racionalizada, perde o efeito, tendo sentido apenas enquanto construção poética. O *griot-narrador* nos faz um questionamento: a brisa dava vida à teia ou seria o contrário, a teia que fabricaria a brisa. A palavra brisa recebe conotação diferente da comumente empregada ao vento. Aqui, a brisa torna-se um estado, um transe transcendental. Tal estado suspenso entre a eternidade e o momento mundano só poderia ser construída e alcançada pela teia. Essa teia que é vida, que é arte, que é âmagô. A existência de ambos ganha significado, quando juntos, fundindo-se tal qual a arte e a vida fundem-se na imagem da teia. O namoro entre as aranhas ocorre de modo singular pela construção da teia que os une não de modo utilitário, mas pelo amor. Ao fim da relação, a aranhinha ainda oferece ao seu namorado uma das obras de sua coleção como prova de seu amor. As artes feitas por ela são fragmentos e pedaços de si, tanto física quanto espiritualmente. Ao oferecer ao namorado essas obras, ela o está presenteando com aquilo que dá sentido à sua existência, por ser parte dela. Ela entrega um fragmento de si mesma para este namorado, algo tão íntimo e singular quanto uma fração de seu próprio ser. Entrega arte e vida que emanam de si e que presentificam o Amor. Também efêmero instante do rebrilho que se converte em eternidade dentro dos amantes. A aranha amalgama a plurificação da arte, da vida e do amor, presentificando-os na unificação da imagem poética que se apresenta como teia.

O tecer da aranha enquanto forma de amor pode ser associada a outra figura mítica. Dessa vez, não da mitologia africana, mas da grega. O infinito tecer e retecer da aranhinha remete-nos à imagem de Penélope, em seu infinito labor à espera do retorno de Ulisses. O que traduz a infinitude do tecer de Penélope é similar ao tecer da aranhinha que por amor tece teias em singular relação vida e arte. Esse jogo de espelhos – África e Grécia – evidencia um fio de pensamento icônico do homem em

relação aos seus Mitos, independente do espaço no qual tais narrativas são concebidas. Em cada espaço, grego ou africano, o tecer e o sujeito que tece são construídos condizendo com suas respectivas culturas, mas cultivam algo que perpassa as narrativas e que é basilar em suas construções. Nesse sentido, pode-se dizer que Mia Couto equipara a cultura mítica africana à mítica ocidental, gerando uma renovação na forma de ver o Mito, permitindo ler/ouvir em termos sinestésicos, da mesma forma como os nativos compreendiam os seus Mitos.

Esse diálogo entre as mitologias é estabelecido uma vez mais ao fim da narrativa. Os pais da aranha foram até o Deus dos bichos e pediram que ela transitasse de forma e existência, que ela deixasse de ser aquilo que “não seria” por essência. E assim, o Deus dos bichos realizou o pedido dos pais:

A aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, já transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

- Faço arte.

- Arte?

E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais-velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera a memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses poucos rentáveis produtos – chamados obras de arte – tinham sido geneticamente transmutados em bichos. (COUTO, 2009, p.75)

O final da *estória* remete a outro Mito da cultura grega chamada Aracne: o mito de Aracne, que consiste na narrativa de uma jovem, com incrível habilidade de tecer tapeçarias. Todos admiravam suas produções. Com tanta fama, Aracne atraiu a atenção e a inveja de Atena, a deusa das artes e mestra na confecção. Quando a deusa desafiou a jovem, ambas teceram as mais lindas peças, entretanto, mesmo admirada, Atena revoltou-se tanto pela habilidade de Aracne, como pelo conteúdo de sua obra, que tratavam das desilusões amorosas e atos de fúria de Zeus, pai de Atena. A deusa transforma a jovem em um animal asqueroso, que estaria condenada a tecer o resto da eternidade.

Sem perder de vista a própria matriz de pensamento, a cultura e a construção de seu espaço, Mia Couto consegue realizar e estabelecer um diálogo direto com outra cultura que em muito se diferencia da de África. Isso é importante pois demonstra que não só a literatura, mas também a cultura africana contém elementos

relevantes para os outros espaços. O que a inveja transforma em uma cultura, o amor e a necessidade da vida recuperam em outra. Dessa maneira, Mia Couto equipara e estabelece o pensamento de seu continente e nação em equilíbrio com os outros, em especial, com o ocidental, hibridizando em diálogo os elementos e as narrativas míticas, estabelecendo um fio que perpassa a alma humana. A narrativa demonstra que não há um juízo de valores entre os *Regimes de verdade* ocidental e africano, estabelecendo ambos como verdadeiros.

Quando a aranhinha chega à sociedade humana, podemos perceber que essa não se diferencia da aracnídea. A primeira pergunta é essencialmente pautada no utilitarismo: “quem era, o que fazia”. O *griot* narrador incorpora a própria pergunta em sua fala, em discurso indireto livre, como se ele mesmo representasse a voz desse povo que questiona o ser não como essência, mas enquanto posse e aparência. Quando a personagem explicita sua vocação os homens não a compreendem. Eles não conhecem o que seria arte. Os improdutivos afazeres haviam sido extintos do mundo e da alma dos homens para que suas vidas pudessem “servir” para algo. A arte fora forçada a ser esquecida com tanta força que as sociedades nem sabiam mais no que consistia o seu labor. Essa perda de memória em relação à arte reflete diretamente na perda de memória da história e do mundo também. Esses sujeitos humanos são privados da pertença e do pertencimento de uma alma e de uma consciência singular. A arte e a memória são pontos basilares para a constituição da identidade imediata, o reconhecimento de enraizamento em determinado espaço. Todos esqueceram esse passado, esqueceram o labor artístico. Todos, menos um: o mais velho. Esse mais velho, que também presentifica-se na imagem do *griot*, por ser o detentor do conhecimento e da palavra final da sociedade africana ancestralista, consegue lembrar-se do que fora a arte. E essa sociedade apresenta-se como feliz por não ter mais o contato com tais “pouco rentáveis produtos”. O velho ainda lembra que tais seres humanos, que insistiram em realizar essas obras de arte, foram transmutados por Deus em bichos: “Aranhas, ao que parece”. (COUTO, 2009, p. 75). Aqui, o Mito grego de Aracne é invertido: a mulher que fora transformada em aranha, passa de aranha a mulher.

A frase final apresenta-se menos como uma conclusão da narrativa, e mais como uma abertura dela mesma. Ao nos mostrar a transmutação original que resulta nessa nova transmutação, o *griot* nos apresenta o ciclo da própria arte e assim da

vida. Abre-se uma segunda narrativa, tal como afirma Piglia (2004) e nela a verdade oferece-se ao receptor da narrativa. Quando essa outra história submersa é revelada, mais um efeito é alcançado: o leitor pode se reconhecer como aranha e humano. A condensação poética com a qual Mia Couto trabalha para produzir suas imagens é relevante para que essas imagens recuperem o caráter icônico, sensível e sinestésico que vem do Mito.

Mia Couto recupera uma estrutura, uma estética e uma temática mítica nessa narrativa. Aproxima-se nesta construção narrativa mais da oralidade que da escrita. A figura do *griot* que articula e conta o Mito é indispensável, assim o animismo natural da matriz de pensamento africana e a presença de personagens e elementos míticos como Ananse, Penélope e Aracne. Além disso, na aranha e no tecer Mia Couto evidencia os pontos que dialogam e constroem a narrativa. Há um fio que perpassa e amalgama os Mitos, independentemente se africano ou não, ora são trazidos à tona, ora não, mas são constituintes basilares e constantes interlocutores. Recuperam ainda nas imagens poéticas a característica básica tautegórica do Mito: Ser e significados condensados intrinsecamente, sem que um possa existir sem o outro. Isso faz com que a narrativa recupere o caráter icônico de presentificação e de impossibilidade de explicação. As imagens dizem e significam somente aquilo que emanam de si mesmas. Mia Couto sabe que esse sentido icônico e singular da narrativa só é alcançado quando exploramos o signo simbólico ao extremo, até convertê-lo em experiência sensorial. O texto poderia facilmente ser transmitido ou contado de maneira oral, em uma roda de Mitos que não causaria estranheza aos ouvintes. Com isso, Mia evidencia seu processo de transcrição ao recuperar narrativas e elementos míticos da cultura africana como: oralidade, interlocutores, imagens e elementos míticos, rearticulando-os e recriando-os em outra língua, amalgamando uma cosmovisão matricial africana a uma língua ocidental.

Por fim, é importante notar que ambas as narrativas discutidas e analisadas até aqui apresentam suas imagens enquanto significações intrínsecas e imanentes à própria possibilidade e condição da vida. Ambas as narrativas, seja em “Lenda de Namarói”, na imagem do fogo, seja em “A infinita fiadeira”, na imagem da teia, nos presentifica a possibilidade de ser, de existir. Amalgamadas, fundidas, misturadas e contaminadas, essas imagens possibilitam a vida, o sentimento e a centelha do estar vivo. Esse fio que perpassa o âmago humano e tece, concomitantemente, a teia, a

arte, o amor, a vida, é, “ao fio e ao cabo”, o infinito.

3.3. Nas margens da memória: “Nas águas do tempo”

A narrativa “Nas águas do tempo” trabalha com a recuperação e presentificação do Mito de modo diferente. Nesta narrativa, não há a reconstrução ou transcrição de um Mito ou elementos próprios de uma concepção mitológica em África para a produção literária. Ela narra a cotidiana ida de um avô e seu neto até as águas de um rio. Entretanto, o mítico é retomado como presença constante e viva nesse cotidiano, visto que o Mito é parte fundadora e acompanha os dias do afro-moçambicano. O Mito, sendo a-histórico, traz seus elementos – espíritos, criaturas, animismo da natureza –, vivos no presente, de modo que os africanos convivem com esses seres que habitam as narrativas sagradas.

A obra *Estórias abensonhadas*, da qual esta narrativa faz parte, abre-se, no prefácio, dizendo:

“Estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesado, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu a semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a terra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram o mundo. No escuro permaneceram lunares.

Estas *estórias* falam desse território onde nos vamos fazendo refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Deste território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta” (COUTO, 2012, p. 5).

É esse homem que se faz semente ao engravidar e transformar o tempo através da esperança e do sonho que é abordado em “Nas águas do tempo”. Esse homem velho ensina, tal como fizeram os seus antepassados, a ler mais do que palavras, o mundo.

O início da narrativa apresenta uma diferença importante em relação às outras duas anteriores:

“Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.” (COUTO, 2012, p. 9).

O narrador em primeira pessoa não narrará um relato mítico ou uma ancestralidade da qual a memória já havia se perdido no tempo, mas um caso pessoal com seu avô. Da distância cósmico-temporal das outras narrativas, esta nos apresenta o momento. Seu relato é extremamente presente, o que não significa ausência de questões míticas. Como nos outros contos, todavia, há uma força e uma construção pautada na oralidade, como se o relato nos chegasse antes aos ouvidos do que aos olhos, como se as palavras se tornassem, em presença, sons e sentidos.

O narrador conta que constantemente seu avô o levava rio abaixo. A imagem desse “mais velho” é a de um ser calmo, em paz que, para mover o barquito, apenas encosta na correnteza, certo de que ela mesma fará o serviço de levá-los ao destino, como um tronco desabandonado. A ideia do “des-abandonado”, neologismo criado na narrativa que nega o abandono, conota que estas águas se constituem não só enquanto companhia do barco, mas também do velho e do menino. Além do que companhia, as correntezas das águas do rio carregam e dão a direção. A remadas que o avô dava são mais uma carícia do que um impulso, enquanto as águas acompanhavam e levavam o avô e o narrador até o destino.

Como afirma o título, as águas possuem forte sentido do tempo para o sujeito africano. Suas correntezas e fluxos designam a essência do tempo. Quando o narrador nos apresenta que o avô o levava rio abaixo, ele está nos dizendo que o avô o levava em uma viagem através e pelo tempo. Ambos passavam a habitar o tempo nesse período de passeio em que eram conduzidos pela correnteza, pelo fluxo. O acariciar do avô nas águas, fiel a elas, era uma forma de tocar o tempo dentro de si mesmo, guiando seu barco pela alma que habita esse infinito.

Nesses dias em que avô e neto encontravam-se e caminhavam nas águas, a mãe ficava preocupada e inquiria aonde os dois iriam. O avô, com um sorriso, respondia que voltavam logo. Como neto e narrador, o menino compreende esse ancião, ao saber que o avô “era dos que calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem” (COUTO, 2012, p. 9). A figura do ancião carrega a iconicidade e a tautegoria: sem necessitar da fala, ele ensina pelo sinestésico, transmite pelo sentido

e pelo sensorial. É dessa forma que ensina o neto nos caminhos da leitura do mundo. Um mundo que fala, assim como o avô, quando se cala. Calar-se exatamente por saber demais e só assim pode ser e dizer mais.

O narrador conta o que ocorria todas as vezes que ele e o avô saíam às águas:

“Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem. A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado. No entanto, era ele quem me conduziu, um passo à frente de mim. [...] O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver. (COUTO, 2012, p. 9).

Há, na atitude do avô com seu neto, um processo de ensinamento. Ao segurar o narrador como um cego que busca o equilíbrio – e o encontra no neto –, faz de si mesmo um guia. É o ancião que conduz os passos do menino, ao fazer com que este menino siga as suas pegadas. O avô se faz bússola, rota e correnteza ao menino tal qual as águas se fazem quando ambos a percorrem no barco. O avô passa para o neto os ensinamentos que o tempo lhe passou, e o faz em um estado de infância. Isso não quer dizer que seja um estado infantil. O estado de infância aponta para essa vontade e essa vida que emana do ancião que, mesmo velho, quando ensina, recupera também o momento em que foi ensinado. Quando passa os ensinamentos também os revive dentro de si. Neto e avô são o mesmo sujeito em idades diferentes de uma mesma vida. O espaço da margem, onde o avô leva o neto, contrapõe e amalgama tais estágios, pois é nesse espaço onde o agora e a eternidade se encontram sem nunca se misturarem, que se unem sem nunca poder ser um. Em ensinamentos ritualísticos tal qual foram ensinados nas narrativas míticas e primordiais, o avô orienta o narrador:

“[...] Antes de partir, o velho debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. Eu lhe imitava.
- Sempre em favor da água, nunca esqueça.
Era sua advertência. Tirar água em sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem” (COUTO, 2012, p. 10).

Antes que adentrassem no barco, havia uma espécie de ritual. O modo como os verbos são empregados mostram que tal fato e tais falas não ocorreram apenas uma vez, mas era algo que precisava ser repetida todas as vezes antes que adentrassem nas águas. O ancião insistia em repetir que sempre deveria agir, viver,

caminhar ou se inundar das águas e em favor delas. Em favor no sentido de sempre gerenciar e ter sua vida em confluência com as águas, com o tempo, a memória e o passado. O avô repete algo que lhe foi ensinado a fim de manter viva essa tradição e esse ensinamento que foi dado aos homens através dos rituais e das narrativas míticas. Dessa forma, tanto os personagens quanto o receptor da narrativa compreendem que a água é o próprio tempo, e esse tempo presentifica-se enquanto sensação, enquanto imagem sinestésica, incapaz de transpor-se em palavras, pelo fato de extrapolá-las e ser muito mais do que a racionalidade poderia alcançar. Retoma, aqui, uma questão das religiões e culturas africanas que estão vinculadas com os espíritos dos antepassados, seres que habitam o Mito e passam a ser regentes do mundo.

Dirigiam-se até um lago onde desaguava o rio, diz o narrador: “era o lugar das interditas criaturas” (COUTO, 2012, p.10). Era tão imenso que “Tudo que ali existia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar, se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufaralhudas” (COUTO, 2012, p. 10). A imagem construída pelo narrador nos remete a um espaço quase adâmico, como se existisse apenas água em todas as direções, sendo quase invisível as margens que possivelmente os cercariam. Entretanto, embora em estado de silêncio, o narrador nos revela que eles estavam em inquietas calmarias. A palavra inquieta não denota ideia de agitado, mas de voz. O silêncio daquele espaço falava, cuja voz gerava a calmaria, dando voz à gênese do mundo. O avô imitava aquele espaço originário das águas quando ensinava o neto em silêncio. Aprendera a viver desse modo, nesse lugar de eternidades, onde as interditas criaturas, os espíritos dos antepassados, habitam. E se os antepassados habitam a eternidade do Mito, avô e neto encontravam-se nessa mesma eternidade.

O narrador conta que ambos ficavam em estado de reza: o avô, calado, sentindo e observando os arredores, enquanto o menino, igualmente quieto, tentando compreender aquilo. A imagem é quase de um momento de criação, como se aquele espaço em que ambos estavam fosse o ponto originário do mundo, o momento da criação, onde só existia água e desse elemento fizeram-se as outras coisas. Eles ficavam assim, “tão quietos que pareciam perfeitos” (COUTO, 2012, p. 10):

De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-

o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por um instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

- Você não vê lá, na margem? Por trás dos cacimbos?

Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

- Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco a dançar-se?

Para mim havia a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perdem (COUTO, 2012, p. 10-1).

Nessa passagem, é como se o avô visse algo que só ele pode ver. Uma margem esquecida e invisível para o narrador menino. Uma margem que se apresenta e presentifica-se por detrás de toda a neblina, em horizonte inalcançável. A presença da neblina existe apenas para o neto, enquanto o avô parece ter a visão límpida. Há uma construção ambígua de dois momentos do mesmo sujeito, assim como são avô e neto: a cegueira que, com o aprendizado, pode se tornar visão.

O avô busca saudar a margem que surgia com seu pano vermelho sem que o narrador entenda de fato o que acontece, pois só enxerga névoa. Através daquele ato, o avô busca apresentar um outro mundo ao narrador, uma vida que se condensa e existe além das margens visíveis. Ao apontar para um lugar mais distante do que os olhos podem alcançar, o avô pretende ampliar a visão do menino, oferecendo-lhe a sabedoria para ver. A construção narrativa opera a oralidade ao apresentar as distancias com um “láááá”. O ancião busca ensinar o menino a enxergar os horizontes insondáveis. Sente obrigação de passar ao neto o conhecimento e a cultura, modos de vida. A tentativa de trazer luz aos olhos do neto para que se dissipe a neblina que turva a compreensão do garoto, consiste na tradição de passar os saberes de geração em geração. O que o avô faz não é um gesto em crença vazia, mas é a certeza de que a verdade habita aquele momento. A resposta do menino ao não enxergar nada só reflete a momentânea impossibilidade ainda de adentrar nesse cosmos africano, mesmo sendo um nativo dele.

Ao final do dia, quando o avô perdia a visão, ambos se recolhiam e voltavam para casa com a companhia do silêncio. Esse silêncio que dizia. Quando retornavam, a mãe preocupada brigava com o ancião, mas logo amolecia seu coração e brincava: “ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte” (COUTO, 2012, p. 11). O narrador nos explica quem é o namwetxo moha::

Era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna,

um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava o desejo de duvidar (COUTO, 2012, p. 12).

Momento de conflito estabelecido entre a mãe e o avô do narrador. Talvez muito por isso o próprio menino não conseguisse enxergar a outra margem. A mãe aborda essa questão importante e fundadora do universo cósmico do qual ela mesma faz parte com certo desdém, atribuindo ares de invenção ao fantasma. Primeiro brinca, dizendo que ao menos vissem um desses fantasmas, mas logo em seguida fica mais claro que ela não acredita neste ser, quando diz ser invenção e que o avô jamais teria visto um. O avô, por sua vez, mantém em todos os momentos essa alma de infância do começo. Infância, não no sentido de acreditar em fabulações, mas de ter um olhar puro capaz de enxergar além das criações humanas. É exatamente essa infância que o preenche da vontade de viver e que lhe permite ter contato direto com os seres míticos, evitando que a névoa habite seu olhar. Como coloca o narrador, as crianças que recebiam esses relatos do avô do narrador nem desejavam duvidar do fato. Acima de ousar, não desejam duvidar, a alma deles pedia e sabia que aquilo era verdade. A mãe acaba por ser a imagem do pensamento ocidental, tomando lugar no africano do pensamento originário de si mesmo, impondo e tornando real o *Regime de verdade* do colonizador sobre o do nativo.

Certo dia, quando estavam no mesmo lago em meio à neblina e o avô esperava os panos, o narrador conta que o apeteceu tocar os pés em terra que estava por baixo das águas do rio. Foi rapidamente impedido pelo avô, cujo semblante tomou as mais graves feições: “Nunca! Nunca faça isso” (COUTO, 2012, p. 12). O neto insistiu em desobedecer ao avô, dizendo que queria ficar só um pouquinho de tempo com os pés no fundo do rio. Mas o avô novamente tentou impedi-lo: “Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades” (COUTO, 2012, p.12). Mais uma vez, a água não só representa, mas também traz em si o tempo e toda a infindável eternidade que as águas comportam. A água, iconicamente, é o tempo. Sua significação é indissociável de seu ser e/ou palavra. A narrativa mítica presentifica essa eternidade para esse personagem. Assim, o lago não tem fundo. Mas, mesmo assim o menino, negando os ensinamentos e as falas do avô, quis tocar o fundo:

Eu tinha um pé meio-fora do barco, procurando o fundo lodoso da margem. Decidi me equilibrar, busquei chão para assentar o pé. Sucedeu-me então que não encontrei nenhum fundo, minha perna descia engolida pelo abismo. O velho acorreu-me e me puxou. Mas a força que me sugava era maior que o nosso esforço. Com a agitação, o barco virou e fomos dar com as costas posteriores na água. Ficámos assim, lutando dentro do lago, agarrando às abas da canoa. De repente, meu avô retirou o seu pano do barco e começou a agitá-lo sobre a cabeça.

- Cumprimenta também, você!

Olhei a margem e não vi ninguém. Mas obedeci ao avô, acenando sem convicções. Então, deu-se o espantável: subitamente, deixámos de ser puxados para o fundo. O remoinho que nos abismava se desfez em imediata calmaria." (COUTO, 2012, p. 12).

Revela-se, na narrativa, o conhecimento ancestral: o avô conhece os segredos do mundo e as verdades que habitam as coisas. Há um dom especial na forma de ler as coisas, que transcende qualquer compreensão lógica e que habita as vistas e a alma do avô. É uma leitura singular, sinestésica, tal qual Mia Couto busca recuperar e proporcionar quando nos apresenta suas *estórias* e imagens poéticas de transcrição e recriação mítica. O avô compreende e enxerga aquilo que é invisível a outros olhos. Sabe que as águas, o próprio tempo, propiciam a vida da mesma forma que a retira: sua eternidade é tanto uma infinidade de estradas a serem percorridas, enquanto sonho e esperança, como um buraco negro que consome a tudo e a todos. Ao desobedecer, o narrador não está apenas indo contra uma ordem de seu avô, mas contra um ensinamento mítico e a-histórico, passado aos humanos em um momento do qual a memória não pode alcançar. O menino, ao tocar as águas, vai contra o tempo e aquilo que ele ensinou. Na luta desesperada para não ser consumido, o avô enxerga, uma vez mais, aquela outra margem desconhecida e aquele(s) que a habita(m). A única coisa que faz com que o abismo succional detenha-se é o acenar para esse(s) sujeito(s) da outra margem. Não apenas quando o ancião o faz, mas quando o neto também participa do saudar. A outra margem habita um outro tempo e um outro espaço, algo que transcende o mundo físico em que avô e neto moram. Afinal, foi só com o acenar a essa outra margem, o remoinho parou. Esses seres que se apresentam nessa outra margem são os seres que habitam o tempo e o espaço do Mito, os seres que passaram os ensinamentos ao mundo, tanto em forma corpórea – pelos mais velhos de suas sociedades – quanto espiritual – pelas revelações através dos sonhos. Esses que habitam a outra margem são os ancestrais, os antepassados que agora fundem-se e são um com o tempo, que se transmutam e se tornam água,

regência da vida.

Em silêncio, dividimos o trabalho do regresso. Ao amarrar o barco, o velho me pediu:

- Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém, ouviu?

Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: *nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. É assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.*

- Me entende?

Menti que sim. (COUTO, 2012, p. 12-3).

Mais uma vez, em silêncio, neto e avô regressam para a casa. O silêncio tem relevante papel em toda a construção da *estória* por ser através dele que as vozes falam. A voz e o silêncio são gêmeos de um mesmo conhecimento. As sabedorias são ensinadas quando os sons se calam e os sonhos e as almas recebem a voz e a palavra dos antepassados. O conhecimento mítico, tal qual a matriz de pensamento africana, transcende a racionalidade, destitui o “empiricamente comprovável” como única forma de compreender o mundo. As vozes que ecoam no silêncio permitem que os sujeitos aprendam pelo sinestésico, pelo sensorial, que compreendam a verdade de um outro mundo que se amalgama com o nosso. Assim, as duas verdades, físicas e sobrenaturais, da voz e do silêncio, tornam-se uma mesma verdade, unificando as pluralidades, tornando real e presente questões aparentemente díspares.

A forma como, dentro da estrutura narrativa, o neto narrador se apropria da fala do avô, constituindo o ensinamento como parte de sua própria fala, demonstra, antes mesmo do desfecho da narrativa, que ele começa a tomar para si os ensinamentos. Mesmo que pouco entendesse naquele momento, mesmo mentindo que compreendeu os ensinamentos, as palavras e os saberes foram passados e deles o narrador se torna detentor.

No mundo em que a colonização e as guerras haviam dizimado inúmeras culturas que se constituíam no plano da oralidade, o pensamento africano, em diversas partes, passou a ser engolido pela lógica ocidental, o que gerou o esquecimento da forma de enxergar e abordar o mundo a partir desses “olhos de dentro”. O ancião se preocupava com as pessoas que se tornaram cegas e analfabetas na leitura das tradições e do universo, passando a ler apenas palavras ou

pensamentos lógicos. O alfabeto do avô é constituído de silêncios, suas palavras são o mundo ao redor, seu conhecimento é o Mito e a verdade que dele emana.

No início da narrativa, quando o narrador diz que o avô o segurava como se fosse cego buscando equilíbrio de bengala, na verdade o avô fazia-se de bengala e bússola ao neto-narrador, cego desse mundo de dentro. O avô sabia que eram com os olhos do sonho que se via a verdade. Eram os olhos de dentro que permitiam sonhar, que possibilitavam atravessar a neblinas para ver os outros que visitam. O menino só enxergava neblinas, pois ainda tinha os olhos de dentro, do sonho, fechados. O que o velho fazia era abrir os olhos costurados do menino, assim como foi feito com ele quando criança. Era sua obrigação, enquanto ancião, passar os conhecimentos para o neto, mostrar como abrir os olhos, ensinar a sonhar. Os sonhos e o Mito habitam o mesmo espaço e só podem ser vistos com os mesmos olhos: aqueles que calam para fora e gritam para dentro. Isso não transforma o Mito em uma ilusão da mente, muito pelo contrário, dá ao sonho os mesmos contornos sagrados do qual o Mito é feito. É através dos sonhos que o Mito chega ao homem para que faça, tal qual fez o avô com o neto, permanecer viva a tradição, a cultura e o pensamento, amalgamados em um só ser: a Verdade. Se o velho fosse o último a ser visitado pelos panos, toda verdade, da qual só ele era detentor, morreria com ele e, assim, toda cultura e cosmovisão. A urgência e a necessidade do outro como aquele que dá continuidade às verdades e às narrativas míticas são presentificadas nessa relação entre ancião e jovem, os dois tempos de um mesmo ser.

Como de costume, ambos voltaram às águas do infinito:

Na tarde seguinte, o avô me levou uma vez mais ao lago. Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar. Mas o tempo passou em desabitual demora. O avô se inquietava, erguido na proa do barco, palma da mão apurando as vistas. Do outro lado, havia menos que ninguém. Desta vez, também o avô não via mais que enevoadada solidão dos pântanos (COUTO, 2012, p. 13).

Todavia, desta vez, algo ocorre fora do que era de costume. O avô, que sempre ensinava e entendia o mundo pelo silêncio se inquieta. O narrador relata que do outro lado havia menos que ninguém, evidenciando que os espíritos que o avô enxergava com os olhos de dentro não estavam ali. Nem mesmo o avô conseguia encontrá-los, tendo à sua frente apenas a neblina. Essa névoa que se constrói aos olhos dos dois personagens nesse momento é o real físico presentificado, esse real que ofusca e

nubla os olhos, impedindo a visão do real sobrenatural. Tudo que o avô via naquele momento era a realidade lógica, palpável e fria. A realidade mítica que ele vislumbrara tantas vezes parecia ter se desfeito. Os espíritos dos antepassados não mais estavam à vista, fazendo do espaço, a solidão pura que é a realidade empírica e cética. Foi então que o inesperado se deu:

De súbito, ele interrompeu o nada:

-Fique aqui

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. [...] Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepiado. [...] Foi então que me deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões." (COUTO, 2012, p. 13-4).

O avô atira-se ao lago. Entretanto, ao contrário do que ocorrera com o neto, o avô não foi sugado. Ele alcança as névoas e, em meio a elas, desfaz-se, como se diluísse-se naquele espaço, desaguasse sua existência naquelas úmidas terras. Como se, naquele momento, passasse a habitar a eternidade do tempo. Foi nesse dia que, ao sentir-se sozinho e olhar na direção do desaparecimento do avô, o narrador pode enxergar, pela primeira vez, aquela outra margem. O menino, pela primeira vez, abria aqueles olhos de dentro, iniciava seus passos no caminho de dentro e do sonho. O outro lado do mundo que o narrador nos coloca não é lido de forma físico-geográfica, mas de modo existencial e espiritual. O outro lado do mundo é a outra face que o mundo comporta e que é invisível aos cegos de dentro. O lado em que os espíritos, os antepassados, o Mito e o tempo habitam, sendo sempre eternos e presentes, sendo pluralidade unificada. Esse mundo é feito de diversos lados, e o menino, enfim, graças aos ensinamentos do avô proveniente dos Mitos, passava a enxergar mais uma condição e possibilidade de existência dentro do Universo no qual habitava e que começava a compreender sua complexidade, pluralidade e, acima de tudo, veracidade.

O narrador espantou-se ao notar que, ao lado do pano branco do qual o avô tanto falava e para o qual acenava sempre, lentamente surgia um outro pano com

diferentes características: o pano vermelho de seu avô. Ora, se o avô passou a alcançar a outra margem e agora acena para este lado do mundo, este ancião passou a figurar essa outra margem, esse outro mundo. Há um duplo pensamento que podemos ter sobre essa imagem: o avô se atira às águas e busca a outra margem por ter consciência de que essa seria a única forma do neto, enfim, abrir os olhos de dentro, e/ou tudo o que o avô poderia ensinar ao menino já havia sido ensinado e, enfim, ele poderia transmigrar para a outra existência: ser tempo, Mito e eternidade. Ao ver aquilo, ainda desesperado, o menino busca imitar o que o avô fazia quando enxergava o outro lado. Por não ter nenhum pano de que se pudesse valer, o neto arranca a camiseta e abana-a com o mesmo intuito com que o avô fazia com o pano vermelho. Pano esse que agora habitava e era o outro lado de maneira plena.

O pano vermelho de seu avô, que o fazia distinguir-se dos outros da margem naquela visão que chegava, enfim, branqueava. Naquele momento em que o menino pôde enxergar e retribuir a visita daqueles que habitam o outro lado, o avô pôde enfim consumir sua transcendência espaço-temporal. A partir daquele momento, o avô habitava as eternidades das águas e do tempo. Agora o avô habitava aquele espaço e tempo mítico que tanto guardou, prezou e ensinou ao seu neto. E só o fez para que pudesse, definitivamente, ensinar o neto a receber este conhecimento e esse mundo que quase se abismava em esquecimento irreparável. Quando o neto, enfim, retribuiu o aceno, o avô tinha plena consciência de que havia cumprido sua missão de mensageiro e cultivador dos Mitos. Ele, então, pôde ser em outro mundo, certo de que o neto passaria os ensinamentos e a verdade que nesse momento abria-se para ele. E, assim, continua o narrador:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem (COUTO, 2012, p. 14).

Como que encerrando a narrativa, mas de outro modo entreabrindo-a, o narrador nos mostra a relevância e influência que os ensinamentos e a vida do avô tiveram para ele. O rio ao qual o agora homem se refere, que nasce dentro dele, são as águas do tempo que brotam de seu coração. Essas águas são o redescobrimto, a reescrita da cultura, conhecimento e *Regime de verdade* que se presentificaram e

fizeram morada no interior do narrador. São os olhos do sonho que se abrem eternamente. A ideia da imortalidade desse rio interno carrega consigo a possibilidade de vislumbrar a eternidade que é o tempo, que é o Mito e todos os seres que habitam esse “não-espaço”. Mas como mera possibilidade, já é de efeito sinestésico e de enorme valia, pois é o vislumbrar da verdade, ainda que em pequena parcela. O rio, ao desaguar naquele adâmico, edênico e mítico lago, é a correnteza do tempo retomando a origem. Essa origem não se dá apenas no passado distante, mas é presente palpável, fundadora do hoje tanto quanto foi dos “ontens”.

Seguindo os passos do avô, o outrora menino e agora homem que conhece os segredos do mundo, que vislumbra, visita e é visitado pelas verdades do mundo, passa a levar seu filho nessas mesmas águas. Ensina-o, tal como foi ensinado a entender esse mundo, ler esse Universo singular de silêncios, garantir vida e sobrevivência à cultura e à verdade que se presentificam apenas nesse contato direto entre ser e Cosmos. Ao entender que era impossível para si, tanto quanto era para o avô e para qualquer outro, reter as águas, controlar o tempo, esse narrador cria uma nascente em seu próprio âmago. Ele compreende, assim como o avô outrora compreendera, que esse rio é engravidado pelo homem, ao mesmo tempo em que engravida esse mesmo homem de vida. A impossibilidade de reter é a condição e a possibilidade de ser. E é com esse singelo, mas significativo ensinamento, que o homem-narrador se faz de bengala, tal qual o avô se fez, ensinando o novo menino a enxergar a outra margem, abrir os olhos de dentro, ler a verdade que emana do mundo.

A presente narrativa também trabalha com a recuperação do Mito abordando os ensinamentos e os conhecimentos que emanam dele no cotidiano dos habitantes moçambicanos. O narrador, embora narre com a aptidão e a performance de um *griot*, constitui-se muito mais em um sujeito corriqueiro do dia-a-dia. Há uma subversão da posição do narrador do Mito, normalmente em terceira pessoa, para a primeira pessoa. De terceira pessoa, que narra algo acontecido em um tempo distante da qual não tem acesso, o narrador em primeira faz parte desta narrativa, evidenciado que o Mito é presença viva e real no cotidiano moçambicano, assim como o sujeito vive e faz parte do Mito.

Mia Couto busca mostrar ao receptor da narrativa não só elementos relevantes na cultura moçambicana, mas acima disso, a relação dos sujeitos desse contexto com

esses elementos, evidenciado com a significação da água, do fogo e da teia, por exemplo. Ao mostrar tais relações, também fica evidente que os elementos e acontecimentos míticos são presenças constantes no cotidiano do africano, revelando que o Mito, embora ocorra em um tempo distante e imensurável, é tão presente e palpável ao africano quanto qualquer outra coisa que é tida como real e física. Assim, explica-se o porquê do insólito e ciência, do improvável e empírico, da arte e vida, amalgamaram-se e, ao invés de negarem-se em oposição, complementam-se e garantem sentido a essa matriz de pensamento africana. O homem afro-moçambicano vive em contato com os seres dos Mitos, o sobrenatural e o insólito. Tais elementos constituem-se e são verdade.

O Mito, no princípio, tinha por função fundar e moldar a realidade. Quando Mia Couto recupera seus elementos e sua importância em sua literatura, está buscando apresentar e moldar uma nova realidade, recuperando e presentificando aquela que fora abafada e destruída pela colonização. O presente, na obra de Mia Couto, constitui-se em tempo-espaço do Mito, que funda o mundo para o futuro por meio de sua literatura. Mia utiliza, assim, o reconhecimento desse presente para a formulação de uma nova realidade, resgatando pensamentos, matrizes e *Regimes de verdade*. Desse modo, até mesmo essa narrativa, que apresenta dois personagens humanos, comuns, de carne e osso e em um tempo já relativamente afastado da criação, serve como um relato mítico. Relato que ensina a importância da tradição, da oralidade, da passagem dos conhecimentos e da cultura. Conhecimentos como formas de se alcançar a verdade, o outro lado do mundo, lendo-o, não de forma racional, mas essencialmente através dos sentidos, da iconicidade, da imagem poética pelo sinestésico. Essa leitura extrapola e transcende a palavra simbólica, já que comunica nos silêncios. Por isso precisa ser sensorial, abarcar em si a realidade, a presença e a verdade tautegórica e física que emana e é o próprio Mito.

Em cada uma dessas narrativas analisadas, Mia Couto as aquece com um pouco do fogo de “A Lenda de Namarói”, presentando-nos com sensibilidade e com a possibilidade de podermos, nem que seja apenas durante a recepção das narrativas poéticas, desnudarmo-nos e sermos ligeiramente completados por esse corpo que se presentifica em nós fisicamente. Suas narrativas, tal qual o Mito, permitem com que o receptor se depare com o emaranhado de teias, que a tessitura da existência, seja pessoal e/ou coletiva, ressignifica e repensa a vida. É a transição de lugares que ele

propõe, ao apresentar e fazer seu leitor participar da construção metalinguística, que o transporta para o momento sagrado do contar os Mitos do contexto africano, que torna esse mesmo leitor em ouvinte, possibilitando o contato com o passado, a água, o tempo. As narrativas abrem uma alma e uma aura que se empresta a aquecer o ouvinte, dar sentido e direção, completa-o por aquilo que emana da narrativa: água e tempo, teia e vida, fogueira e fogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos concluir, ao final desta pesquisa que Mia Couto não só recupera o Mito tematicamente em sua Literatura como o presentifica em termos estruturais, estéticos e metalinguísticos. Sempre atento à tradição de seu país, o autor moçambicano executa um trabalho duplo de escritor e antropólogo para que, em processo de mestiçagem e hibridização, constitua um novo panorama social e existencial dentro de seu país. Para tanto, amalgama a língua do colonizador com sua estrutura artística ocidental, ao *ethos* africano e à estética de vida desse sujeito que não dissocia a existência da poesia, o ser da arte, traduzindo e transcribando para a língua portuguesa, o universo e a matriz de pensamento africana, garantindo a sobrevivência dessa cultura que foi sufocada e quase dizimada no período colonial.

Mia Couto esteia sua escrita literária na principal fonte de conhecimento e de fundação do mundo afro-moçambicano: os Mitos africanos. Esses Mitos são de fundamental relevância para o homem moçambicano pois, através deles, a realidade é fundada e a vida é norteada. Como narrativas essencialmente orais, os Mitos são tautegóricos, ou seja, comportam em si mesmos ser e significado, conseqüentemente, sua narrativa comporta o objeto do qual falam. Nesse sentido, a narrativa mítica presentifica o objeto que está sendo narrado, causando no receptor um efeito sinestésico. A partir dessa presentificação e dessa narrativa, o mundo é fundado e ganha sentido. Não é o homem que cria o Mito, mas o Mito que institui e dá sentido ao homem.

Mia Couto busca, na recriação e reconstituição do Mito, compor sua escrita. Todas as narrativas aqui analisadas traduzem características da narrativa mítica. Em primeiro lugar, a oralidade que resgata o espaço e a atmosfera do narrar mítico. Com ela, os contos trabalham com uma trindade institucionalizada: o narrador, ora oculto, ora explícito, mas que é configurado sempre como personagem performaticamente e é recuperado como *griot*, sendo a voz pela qual se alcança o Mito; o leitor, que recebe a narrativa escrita através da folha de papel; e o ouvinte, que é quem o leitor se torna, transmutando seu espaço e fazendo-o parte do conto, reconstituindo sensorialmente as rodas do Mito. O leitor e o ouvinte são apresentados como o silêncio, ou seja, o sujeito que ouve, recebe e dá continuidade às narrativas e sabedorias míticas. Esses

contos de Mia Couto parecem possuir uma preparação ritualística antes da narrativa do Mito, configurando um conto de arquitetura metalinguística na qual o Mito narrado é uma segunda narrativa apresentada pela boca da personagem-*griot*.

Da mesma forma, Mia Couto constitui suas narrativas retomando e apresentando elementos insólitos porém comuns ao Mito e à configuração do pensamento afro-moçambicano. Esse insólito não é tomado como fantasioso ou fantástico, mas como uma realidade, uma verdade, pois recupera e evidencia a crença no Animismo que habita Moçambique e a maioria do continente africano. Tais elementos são parte do cotidiano e do *Regime de Verdade* em Moçambique, por isso são tratados como natural nas narrativas miacoutianas.

Mia Couto, por meio do insólito, retoma a estrutura e a estética sinestésica do Mito em sua prosa essencialmente poética. As imagens que cria são tautegóricas tal qual o Mito, comportando o ser e o significado em si mesmas, só sendo possível dizer e comunicar através dessa construção icônica e sinestésica que geram em nós enquanto receptores, leitores ou ouvintes desse Mito. Na leitura que fazemos dos contos de Mia Couto, condensamos e saturamos sua narrativa e seus elementos interpretações possíveis, até o momento em que tal construção converte-se em ícone, em imagem poética, em presença sensorial. A narrativa alcança, mesmo que por fugidios segundos, o caráter de palavra-objeto. Desse modo, muitas das passagens dos três textos são impossíveis de ser descritos ou racionalizados, conseguindo comunicar apenas pelo sensível.

É por essa via que Mia Couto recupera o caráter icônico-tautegórico que existe por essência no Mito: A partir do icônico, o Mito funda o simbólico, assim como a construção literária de Mia Couto, mas que, pela saturação do simbólico, recupera e retorna ao icônico nas imagens, na sinestesia, na oralidade. A literatura coutiana constitui-se como leitura dupla, simbólica e icônica, cíclica, trabalhando, ao mesmo tempo, com as duas matrizes de pensamento que constituem o autor: a ocidental e a africana.

Esse o autor moçambicano, como pudemos ver nas narrativas abordadas, opera o processo de transcrição em para recuperar e recriar as imagens míticas dentro de sua produção. Revela tal processo, seja na transcrição do Mito em termos de enredo, de elementos e de imagem, como é o caso da “Lenda de Namarói”; seja na transcrição de elementos e imagens da narrativa ficcional que se aproxima da

própria mítica, como é o caso d’“A infinita fiadeira”; seja na transcrição do Mito a partir de sua presença, da sua realidade e dos seus ensinamentos na sociedade contemporânea moçambicana, como no conto “Nas águas do tempo”. Assim, Mia Couto encontra uma forma de institucionalizar e dar novo fôlego aos Mitos, garantindo vida e sobrevivência a essas narrativas fundadoras. Ao institucionalizar o Mito, o autor institucionaliza a cultura e a matriz de pensamento africana não só em seu contexto, mas para todo e qualquer leitor/ouvinte que receba suas narrativas. Evidenciando a matriz de pensamento e o Regime de verdade que rege seu país, cultura e continente, Mia Couto coloca-as como reais e verdadeiras tanto quanto a matriz de pensamento ocidental. Com isso, pluraliza o conceito de “verdade” e dá voz ao moçambicano para que possa se expressar e ser ouvido, e não mais silenciar.

Importante é ressaltar que tais recuperações não são realizadas de modo aleatório ou inconsciente. A recuperação e recriação míticas sugerem e pedem um processo de reatualização. Mia Couto, por sua vez, recupera os Mitos de forma a rearticular a sociedade africana, fazendo com que esta não esqueça de suas tradições e faça uma reflexão sobre elas. É o caso, por exemplo, da figura do feminino nessa sociedade essencialmente patriarcal e machista. Portanto, na recuperação do Mito, há uma rearticulação, uma reflexão e uma reatualização de tais narrativas visando a uma transformação da realidade e do contexto moçambicano. Afinal, se os Mitos fundaram e instituíram a realidade e a verdade para o afro-moçambicano antes do início dos tempos, também é através deles que Mia Couto busca, agora literariamente, fundar uma outra realidade, um outro mundo e uma outra condição de existência: mais digna, igualitária e justa. Uma existência que, mantendo as raízes fincadas na tradição, possa ir em direção a um futuro que dialoga com outras formas de pensamento em alteridade, todavia jamais negando a si mesmo, mas expandido a realidade e a verdade dos mundos alheios.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Do conto ao reconto: uma viagem ao presente. In: _____. *Conto e Reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

ANDRADE, Oswald de. O Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, Maio de 1928.

AZEVEDO, Cristiane A. de. *A Spatphilosophie de F. W. Schelling e o desdobrar da consciência humana*. *Kriterion*, Nº 130. Belo Horizonte, 2014.

AZEVEDO, Cristiane A. de. A filosofia da arte e os primeiros elementos para a formulação de uma filosofia da mitologia. *Artefilosofia*, Nº 15. Ouro Preto, DEZ de 2013.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CABAÇO, José Luis. Uma voz amanhecida. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral São Paulo: Pensamento, 2007

CAMPBELL, Joseph. *A Máscara de Deus: Mitologia primitiva*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura Brasileira In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255

CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

CHAVES, Rita. Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto. In. CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

COUTO, Mia. Raízes. In: _____. *Contos do nascer da Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COUTO, Mia. O cachimbo de Felizbento. In: _____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. Nas águas do tempo. In: _____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. Lenda de Namarói. In: _____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. A infinita fiadeira. In: _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.

- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues de (org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013
- DAVIDA, Débora Leite. Contos do Nascer da Terra. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FAGE, J. D. *História da África*. Trad. Aínda Freudenthal, Georgina Segurado e Jaime Araújo. Lisboa, Editora 70, 2002.
- FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Categorias peirceanas e o mundo sígnico dos deuses iorubas: por uma semiose dos orixás. *Revista Espaço Acadêmico*, Nº 100, Setembro de 2009.
- FOUCAULT, Michel. *É preciso defender a sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- GUERRA civil Moçambicana. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_civil_Moçambicana>. Acessado em Junho de 2014.
- GUERRA civil Moçambicana. Disponível em < [http://www.infopedia.pt/\\$guerra-civil-mocambicana](http://www.infopedia.pt/$guerra-civil-mocambicana)>. Acessado em Junho de 2014.
- LANTERNARI, Vittorio. *As religiões dos oprimidos*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. Em torno de modelos na narrativa moçambicana: um romance, conto por conto, ou um conto como um romance. In: _____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa, 2013

LEITE, Ana Mafalda. Oralidade na produção e na crítica literária africana. In: _____. *Oralidades & escritas pós-coloniais*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural Dois*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: CosacNaify, 2013.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia africana para descolonizar olhares: perspectivas para o ensino das relações étnico-raciais. In: *#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia, Canoas*, Vol. 3 Nº 1, 2014.

MARDONES, José María. *O retorno do Mito*. Coimbra: Almedina, 2005.

MIA Couto. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Mia_Couto>. Acessado em Março de 2014.

MIA Couto. Disponível em < <http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm>>. Acessado em Julho de 2014.

MOÇAMBIQUE. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Moçambique>> Acessado em Junho de 2014.

MORAES, Anita M. R. de. A palavra é fumo: algumas notas sobre Estórias abensonhadas, de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (org.). *Mia Couto: Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

NOA, Francisco. *Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo, Kapulana Editora, 2016.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo, Kapulana Editora, 2016.

OLIVEIRA, Irene Dias de. *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (os Tsongas)*: São Paulo, Annablume: Universidade Católica de Goiás, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. *Entrelugares*, Vol. 1 Nº 2, Março/Agosto de 2009.

OLIVEIRA, David Eduardo de. *Cosmovisão africana no Brasil*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004)

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. Trad. Milton Amado. In: _____. *O corvo e suas traduções*. Ivo Barroso (org.). São Paulo: Leya, 2012..

RIBEIRO, Maria Augusta H. W. O reconto dos contos da oralidade: permanência e mudança no gênero. In: AGUIAR, Vera Teixeira de (org.). *Conto e Reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

RICHE, Rosa Maria Cuba. África e Brasil africano: das narrativas orais ao reconto. In: AGUIAR, Vera Teixeira de (org.). *Conto e Reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMannSão Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da. *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

SANTOS, L. C. Ferreira. *Filosofia de raiz africana como um pensamento da complementaridade*. *Revista África e Africanidades*, Nº 8, FEV. 2010.

SHELLING, Friederich Wilhelm Joseph von. *Historico-critical introduction to the philosophy of mythology*. Trad. Sydney C. Grew, 1989. Disponível em: < <http://docs7.minhateca.com.br/89939240,BR,0,0,Schelling,-Friedrich-Wilhelm-Joseph-Von---Introduction-to-the-Philosophy-of-Mythology.pdf> >. Acessado em 18/01/2017.

SCHELLING, Friederich Wilhelm Joseph von. *Historico-critical introduction to the philosophy of mythology*. Trad. Mason Richey e Markus Zisselberger. Sunny Press: New York, 2007.

SCHELLING, Friederich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001

SECCO, Carmen Tindô; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). *África & Brasil: letras em laços volume 2*. São Paulo: Yendis Editora, 2010.

SILVA, Jefferson Ildefonso da. As raízes epistemológicas do mito. *Educação e Filosofia* – Vol. 14 Nº 27/28, JAN/JUL 2000.

SILVA, Ornato J. *Iniciação de Muzenza nos cultos bantos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade*. Trad. Déborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

VISENTINI, Paulo Fagundes (org.). *História da África e dos Africanos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec Educ, 1997.

ANEXOS

Anexo a – A Lenda de Namarói

(Inspirado no relato da mulher do régulo de Namarói, Zambézia, recolhido pelo padre Elia Ciscato)

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes. Agora, o senhor me traduza, sem demoras. Não tarda que eu perca a voz que agora me vai chegando.

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens. Estas criaturas olhavam as progenitoras e se envergonhavam. E se acharam diferentes, adquirindo comportamentos e querendo disputas. Eles decidiram transitar de lugar.

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli. Assim que se assentaram nessa outra terra viram que o fiozinho de água engrossava. O regato passava a riacho, o riacho passava a rio. Na margem onde se transferiram os homens comiam apenas coisas cruas. E assim ficaram durante tempos. Uma certa noite eles viram, do outro lado, o acender das fogueiras. As mulheres sabiam colher a chama,

semeavam o fogo como quem conhece as artes da semente e da colheita. E os homens disseram:

— As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo.

Então, o muene que chefiava os homens mandou que fossem buscar o fogo e lho entregassem intacto. E dois atravessaram o rio para cumprir a ordem. Mas eles conseguiram: as chamas se entornavam, esvaídas. O fogo não tinha competência de atravessar o rio.

— O fogo cansa-se, muene.

Assim disseram ao muene. Desiludido, o chefe atribuiu-se a si mesmo a missão. Atravessou a corrente em noite de chuva cheia. O rio estava em maré plena, tempestanoso. O muene perdeu o corpo, deixou escapar a alma. Acordou na outra margem, mais molhado que peixe. Sentiu que o puxavam, lhe davam ar e luz. Viu então uma mulher que lhe acudia, acendendo um fogueiro para que secassem suas roupas. O homem lhe falou, confessando desejos, invejas e intenções. A mulher disse:

— O fogo é um rio. Deve-se colher pela fonte.

— Essa fonte: nós não sabemos o seu lugar.

Era de noite, a mulher chamou o muene e fez com que se deitasse sobre a terra. E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo. Nenhum homem nunca havia dormido com aquelas da outra margem. A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurassem as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela.

Anichado no colo da mulher, o homem desfiou o seguinte sonho: que ele era o último homem. E que daquele cruzar de corpos que experimentara aquela noite ele

se ferira, seu corpo se abria, veia escancarada. Ele vê o sangue se espalhar no rio e desmaia. Quando recupera vê que a inteira água do rio se convertera em sangue. Segue o curso do rio e repara como o vermelho se vai espessando, líquido em coágulo, coágulo em massa. Uma figura humana se vai formando. Aos poucos, nasce uma mulher. E, no imediato, o rio volta a escorrer, água límpida e pura. Esse foi o sonho. Do qual o muene se esqueceu mesmo antes de acordar.

O chefe madrugou e regressou à sua margem. Na passagem viu que o rio se acalmara, águas em jamais visto sossego. O homem chegou aos outros, sôfrego como se tivesse desaprendido de respirar. Os outros lhe olharam, admirados. Trazia ele um fogo dentro de si? O muene ainda procurava o fôlego:

— Ouçam: lá do outro lado...

E tombou, sem mais. Os outros foram, mandados pelo bicho de quererem saber. Passavam depois de o sol se esconder. De cada vez que um regressava o rio se estreitava, mais a jeito de riacho. Afinal, havia uma margem desconhecida da noite, o outro lado da vida. E um por um, todos realizaram a visita, para além do rio. No final, o curso de água voltou a ser o que tinha sido: um fiozito, timiúdo. O mundo já quase não dispunha de dois lados. Os homens, aos poucos, decidiam ficar no território das mulheres. Na outra, antiga margem, nenhum homem restou.

E os tempos circularam. Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o ato do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe. Decepado o cordão, o um se fez dois, o sangue separando os corpos como o rio antes cindira a terra.

Os homens viram isto e murmuraram: se elas cortam, nós também podemos. Afiaram as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. Cortavam os filhos para que eles entrassem no mundo e se esquecessem da margem de lá, de onde haviam migrado os homens iniciais. E os homens se sentiram consolados: podiam, ao meno, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes

iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida. Nós deixamos assim, nem procurando neles outro convencimento. Porque, afinal, ainda hoje eles continuam atravessando a correnteza do rio para buscar em nós a fonte do fogo.

Anexo b – A infinita fiandeira

A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs.

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados. Tudo sem nem finalidade. Todo bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatias funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraícoerias funções.

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranhica não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

– Não faço teias por instinto.

– Então, faz porquê?

– Faço por arte.

Benzia-se a mãe, rezava o pai. Mas nem com preces. A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e recantos deixava a sua marca, o engenho da sua seda. os pais, após concertação, a mandaram chamar. A mãe:

– Minha filha, quando é que acentas as patas na parede?

E o pai:

– Já eu me vejo em palpos de mim...

Em choro múltiplo, a mãe limpou as lágrimas dos muitos olhos enquanto disse:

– Estamos recebendo queixas do aranha.

– O que é que dizem, mãe?

– Dizem que isso só pode ser doença apanhada de outras criaturas.

Até que se decidiram: a jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro.

– Vai ver que custa menos que engolir mosca – disse a mãe.

E aconteceu. Contudo, ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada. Os dois deram-se os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa?

A aranha levou o namorado a visitar sua coleção de teias, ele que escolhesse uma, ficaria prova de seu amor.

A família desiludida consultou o Deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, já transfigurada., se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

– Faço arte.

– Arte?

E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais-velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses pouco rentáveis produtos – chamados de obras de arte – tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos. Aranhas, ao que parece.

Anexo c – Nas águas do tempo

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado.

— Mas vocês vão aonde?

Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.

— Voltamos antes de um agorinha, respondia.

Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era. Porque a rede ficava amolecendo o assento. Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem. A maneira como me apertava era a de um cego desbengalado. No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim. Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo. O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver.

Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor. A canoa solavanqueava, ensonada. Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.

— Sempre em favor da água, nunca esqueça!

Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.

Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava.

Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfahudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimboções, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos.

De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

— Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo? Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

— Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?

Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra.

Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam. Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira:

— Ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte...

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que,

ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar.

Certa vez, no lago proibido, eu e vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encaniçam, aflautinados. Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô. Acontece que, dessa vez, me apeteceu espreitar os pântanos. Queria subir à margem, colocar pé em terra não firme.

— Nunca! Nunca faça isso!

O ar dele era de maiores gravidades. Eu jamais assistira a um semblante tão bravo em meu velho. Desculpei-me: que estava descendo do barco mas era só um pedacito de tempo. Mas ele ripostou:

— Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.

Eu tinha um pé meio-fora do barco, procurando o fundo lodoso da margem. Decidi me equilibrar, busquei chão para assentar o pé. Sucedeu-me então que não encontrei nenhum fundo, minha perna descia engolida pelo abismo. O velho acorreu-me e me puxou. Mas a força que me sugava era maior que o nosso esforço. Com a agitação, o barco virou e fomos dar com as costas posteriores na água. Ficámos assim, lutando dentro do lago, agarrados às abas da canoa. De repente, meu avô retirou o seu pano do barco e começou a agitá-lo sobre a cabeça.

— Cumprimenta também, você!

Olhei a margem e não vi ninguém. Mas obedeci ao avô, acenando sem convicções. Então, deu-se o espantável: subitamente, deixámos de ser puxados para o fundo. O remoinho que nos abismava se desfez em imediata calmaria. Voltámos ao barco e respirámos os alívios gerais. Em silêncio, dividimos o trabalho do regresso. Ao amarrar o barco, o velho me pediu:

— Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém, ouviu?

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.

— Me entende?

Menti que sim. Na tarde seguinte, o avô me levou uma vez mais ao lago. Chegados à beira do poente ele ficou a espreitar. Mas o tempo passou em desabitual demora. O avô se inquietava, erguido na proa do barco, palma da mão apurando as vistas. Do outro lado, havia menos que ninguém. Desta vez, também o avô não via mais que a enevoadá solidão dos pântanos. De súbito, ele interrompeu o nada:

— Fique aqui!

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alonjarse com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso. Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundido. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões.

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem.