UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS

JOSIANE SOUZA PIRES LIMA

ENTRE A PRESERVAÇÃO DA TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO CRIADORA: USOS DAS ORALIDADES NA LITERATURA DE MIA COUTO - UM ESTUDO SOBRE *TERRA SONÂMBULA* E *A VARANDA DO FRANGIPANI*

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2019

JOSIANE SOUZA PIRES LIMA

ENTRE A PRESERVAÇÃO DA TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO CRIADORA: USOS DAS ORALIDADES NA LITERATURA DE MIA COUTO - UM ESTUDO SOBRE *TERRA SONÂMBULA* E *A VARANDA DO FRANGIPANI*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens como pré-requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães.

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2019

L696e

Lima, Josiane Souza Pires.

Entre a preservação da tradição e a inovação criadora: usos das oralidades na literatura de Mia Couto – um estudo sobre *Terra sonâmbula* e *A* v*aranda do frangipani*. / Josiane Souza Pires Lima, 2019.

87f. il.; (algumas color.).

Orientador (a): Dr. Luiz Otávio de Magalhães.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL, Vitória da Conquista, 2019.

Inclui referência F. 85 – 87.

1. Escrita. 2. Oralidade. 3.Mia Couto. 4. Recuperação da tradição. I. Magalhães, Luiz Otávio de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL. T. III.

CDD: 372.6

***Catalogação na fonte**: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890*

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

TERMO DE APROVAÇÃO

JOSIANE SOUZA PIRES LIMA

ENTRE A PRESERVAÇÃO DA TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO CRIADORA: USOS DAS ORALIDADES NA LITERATURA DE MIA COUTO -
UM ESTUDO SOBRE *TERRA SONÂMBULA* E *A VARANDA DO FRANGIPANI*

Dissertação aprovada como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens no programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães (Orientador)

Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, UESB

_____

Profª. Drª. Rita de Cássia Mendes Pereira (Avaliador interno)

Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, UESB

_____

Profª Drª. Zoraide Portela Silva (Avaliador externo)

Programa de Pós-Graduação em Ensino, Linguagem e Sociedade, UNEB

Vitória da Conquista, 20 de dezembro de 2019

Ao meu filho Miguel e ao meu esposo Matheus, pelo amor e companheirismo.
Aos meus irmãos Joane e Leandro, pelo amor e apoio incondicional durante essa minha caminhada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e a Nossa Senhora das Graças, por terem me dado a graça de alcançar mais esse degrau em minha caminhada;

Aos meus pais, Joana e João, pelo dom da vida e que ensinaram a viver com sabedoria;

A meus irmãos, Joane e Leandro, por estarem presentes em todos os momentos de minha vida, pelo amor, carinho, compreensão e pelo apoio;

Ao meu esposo Matheus, pelo amor e carinho durante esse percurso.

Ao meu orientador, Luiz Otávio, pela confiança e seus ensinamentos;

Às professores Rita e Zoraide por aceitarem o convite em participar dessa banca.

Ao meu professor André Pedreira, por sempre me incentivar e colaborar no caminho da pesquisa;

Aos colegas do Mestrado, em especial Fran e Wilma, por deixarem mais leve essa jornada.

A todos os meus professores do Mestrado, por contribuírem para o meu crescimento profissional e intelectual;

À Capes, pelo apoio financeiro.

A todos os meus amigos e familiares, que acreditaram em meu potencial e torceram por meu sucesso.

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

Mia Couto

RESUMO

LIMA, J. S. P. *Entre a preservação da tradição e a inovação criadora: usos das oralidades na literatura de Mia Couto - Um estudo sobre Terra sonâmbula e A varanda do frangipani*. 2019, 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2019.

Esta pesquisa tem por objetivo elucidar como oralidade e escrita se viabilizam em formas de sobrevivência e continuidade das crenças e saberes moçambicanos em *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, de Mia Couto. Em *Terra Sonâmbula*, duas personagens encontram uma mala com um diário, os cadernos de Kindzu; é a partir da leitura desses cadernos que se conhece vários saberes e crenças. Em *A varanda do frangipani* um policial tem a missão de descobrir o assassinato do diretor de um asilo, tendo como fonte de investigação apenas os relatos dos velhos do asilo e uma carta deixada pela esposa do morto; nesses relatos surgem crenças, ritos e cerimônias, principalmente na relação entre os vivos e os mortos. As fontes de investigação são *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, tomando como unidades de análise fragmentos e trechos dos romances, em confronto com as teorias estudadas. Ao examinar a oralidade e a escrita como manifestações textuais centrais das narrativas de Mia Couto, fez-se relevante estudar como essas textualidades viabilizam formas de sobrevivência das crenças e saberes do universo moçambicano. A pesquisa está estruturada em três eixos fundamentais: os pressupostos teóricos da oralidade e da escrita; a apresentação dos saberes e crenças presentes nas duas narrativas; e a análise de como a oralidade e a escrita se viabilizaram em formas de sobrevivência e continuidade dessas crenças e saberes. O aporte teórico baseia-se, principalmente, em Hampaté Bâ, Manuel Rui, Leite e Padilha. A sobrevivência dos saberes e crenças moçambicanos nas duas narrativas analisadas sobreviveram através da aliança da oralidade e da escrita. A oralidade por si só não seria capaz de dar continuidade à esses saberes, nem tampouco a escrita, sendo isso possível por meio do entrelaçamento dessas duas formas de narrativas.

Palavras-chave: Escrita. Oralidade. Mia Couto. Tradições.

ABSTRACT

LIMA, J. S. P. *Between the preservation of the tradition and the creative innovation. Uses of oralities in Mia Couto's literature. A study on Terra sonâmbula and A varanda do frangipani.* 2019, 87 f. Dissertation (Master in Literature: Culture, Education and Languages) - State University of Southwest of Bahia. Vitoria da Conquista, 2019.

This research aims to elucidate how orality and writing constitute as forms of survival and continuity of Mozambican beliefs and knowledge in Mia Couto's Terra sonâmbula and A varanda do frangipani. In Terra Sonâmbula, two characters find a suitcase with a diary, Kindzu notebooks; it is from the reading of these notebooks that one knows several knowledge, rites and beliefs. In the balcony of the frangipani a police officer has the mission to discover the assassination of the director of an asylum, having as source of investigation only the reports of the old ones of the asylum and a letter left by the wife of the deceased; In these reports, beliefs, rites and ceremonies emerge, especially in the relationship between the living and the dead. The sources of investigation are Terra Sonâmbula and A varanda do frangipani, taking as units of analysis fragments and excerpts from the novels, in comparison with the theories studied. When examining orality and writing as central textual manifestations of Mia Couto's narratives, it became relevant to study how these textualities constitute forms of survival of the beliefs and knowledge of the Mozambican universe. The research is structured in three fundamental axes: the theoretical presuppositions of orality and writing; the presentation of the knowledge and beliefs present in the two narratives; and the analysis of how orality and writing were forms of survival and continuity of these beliefs and knowledge. The theoretical contribution is based mainly on Hampaté Bâ, Manuel Rui, Leite and Padilha. The survival of Mozambican knowledge and beliefs in the two narratives analyzed survived through the alliance of orality and writing. Orality alone would not be able to give continuity to these knowledges, nor would writing be possible through the intertwining of these two forms of narratives.

Keywords: Writing. Orality. Mia Couto. Traditions.

Sumário

INTRODUÇÃO 9

1 ENTRE GUERRAS E IDENTIDADES: A LITERATURA MOÇAMBICANA 13

2 UMA ESCRITA LITERÁRIA FEITA DE SALIVA E DE OUVIDOS.....25

3 MIA COUTO E A RECUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO 43

Esboço de uma cartografia dos saberes ancestrais africanos em Mia Couto

3.1 Contar histórias 44

3.2 Nascimento, maldições, contágios e purificações 46

3.3. Interditos sexuais.....51

3.4. Velhos, velhas e velhices 53

3.5. Morte, obrigações fúnebres e espíritos errantes.....55

3.6. As cerimônias fúnebres 60

3.7. Viver e morrer em sua aldeia 62

4 ENTRELAÇAMENTO DA ORALIDADE E ESCRITA NA LITERATURA DE MIA COUTO 65

4.1. *Terra sonâmbula* 65

4.2. *A varanda do frangipani* 74

CONSIDERAÇÕES FINAIS 81

REFERÊNCIAS 85

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo elucidar como a oralidade e a escrita se viabilizaram em meios de sobrevivência e continuidade das crenças e saberes moçambicanos em *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, de Mia Couto.

Ao estudar *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, em um curso de especialização, percebi o quanto a mesma era rica e diversa, que poderia suscitar várias análises e investigações. Na época procurei elucidar no texto a identidade e a memória de um povo, perpassadas pela tradição oral. Tamanha as várias possibilidades de leitura de um texto literário e do encantamento pela obra de Mia Couto continuei com o estudo de *Terra Sonâmbula*. Essa pesquisa surgiu com o objetivo de elucidar como as crenças e saberes sobreviveram nessa narrativa por meio da escrita e da oralidade. Por sugestão de meu orientador conheci *A varanda do frangipani*, também de Mia Couto, que logo foi acrescentada ao estudo, pois a mesma também apresenta escrita e oralidade como formas de sobrevivência das crenças e saberes. A pesquisa se constitui de um estudo comparado das duas narrativas.

Chamou-me a atenção, desde o início, na literatura de Mia Couto, a forma como o mesmo trabalha com as palavras. A mistura de prosa com poesia, a invenção de palavras, a guerra se transformando em uma história encantadora pela voz de um velho e um menino, a sabedoria dos velhos do Antigamente, o entrelaçar do oral e do escrito e a transmissão de saberes, culturas e crenças.

Antônio Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, nasceu em 5 de Julho de 1955 na cidade da Beira, em Moçambique. Mia Couto escreve sobre a natureza humana e sua relação com a terra. Possui uma linguagem extremamente rica de metáforas e neologismos. É um magnífico contador de histórias. Atualmente é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior e um dos autores estrangeiros mais vendidos em Portugal. Vários de seus escritos têm sido adaptados para o teatro e o cinema. Tem recebido vários prêmios nacionais e internacionais por vários dos seus livros e pelo conjunto da sua obra literária. Seu romance *Terra Sonâmbula* foi considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX.

A produção literária de Mia Couto é um importante fator da construção da identidade moçambicana. Couto é biólogo e atua profissionalmente mesclando suas escritas com as pesquisas realizadas. Essa aprendizagem vivida pelo escritor/biólogo traz para os seus escritos elementos significativos, simbologias, criatividade e sensibilidade. No encontro com diferentes pessoas, em suas visitas, encontra gente que não sabe ler livros, porém sabe ler o mundo, o universo de outros saberes, os sinais da terra, das nuvens, da natureza. “Nessas visitas que faço

à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável" (COUTO, 2011, p. 15).

Mia Couto possui uma obra literária extensa e diversificada, incluindo poesia, contos, romance e crônicas. Algumas de suas obras: Contos: *Vozes Anoitecidas* (1986); *Cada Homem é uma Raça* (2005); *Estórias Abensonhadas* (2003); *Contos do Nascer da Terra* (2002); *Na Berma de Nenhuma Estrada* (2003); *O Fio das Missangas* (2004). Romance: *Terra Sonâmbula* (2002); *A Varanda do Frangipani* (2003); *Mar Me Quer* (2000); *Vinte e Zinco* (1999); *O Último Voo do Flamingo* (2000); *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2002); *O Outro Pé da Sereia* (2006); *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008); *Jesusalém [no Brasil, o livro tem como título Antes de nascer o mundo]* (2009); *Pensageiro frequente* (2010); *A Confissão da Leoa* (2012); *Mulheres de cinzas* (primeiro volume da trilogia *As Areias do Imperador*) (2015); *A Espada e a Azagaia* (segundo volume da trilogia *As Areias do Imperador") (2016)*; *O Bebedor de Horizontes* (terceiro volume da trilogia "As Areias do Imperador") (2017). Nesse texto vamos analisar *Terra Sonâmbula* (2007) e *A varanda do frangipani* (2007).

Terra Sonâmbula possibilita várias leituras e análises, possui um grande valor estético, cultural e social. Duas personagens são viajantes da terra sonâmbula, um velho e um menino, fugitivos da guerra. No meio do caminho encontram uma mala com um diário. Desse diário vão surgir fantásticas aventuras remontando ao período de guerra. Os fragmentos que remontam à guerra estão presentes nos dois momentos da narrativa: no caminho entre o velho e o menino e nas lembranças dos cadernos de Kindzu. Apesar de todo sofrimento e das passagens da guerra, o romance é entrelaçado pelo sonho e a esperança daqueles viajantes encontrarem um caminho e um refúgio. É a partir da leitura dos cadernos que conhecemos uma terra castigada e sofrida, a destruição da família de Kindzu, sua paixão por Farida, a viagem em busca de uma vida melhor. Conhecemos também muitos saberes, ritos e crenças que são contados pelas personagens.

Em *A varanda de frangipani* um policial tem a missão de descobrir o assassinato do diretor de um asilo, tendo como fonte de investigação apenas os relatos dos velhos do asilo e uma carta deixada pela esposa do morto. Também em *A varanda do frangipani* surgem muitas crenças, ritos e cerimônias, principalmente na relação entre os vivos e os mortos. A palavra oral é de suma importância, pois é a partir dos relatos dos velhos do asilo que o policial Isidine Naíta vai buscar desvendar o mistério da morte de Vasto Excelêncio. Também o escrito aparece de forma significativa, uma vez que esses relatos vão ser transcritos para o caderno do policial.

Uma fonte de informação para a investigação é uma carta escrita por Ernestina, esposa de Vasto Excelêncio. O inspetor tinha sete dias para descobrir o assassino, porém não tinha fontes acreditáveis, nenhuma pista, nem sequer sobrara o corpo da vítima. O inspetor iria entrevistar os velhos do asilo e transcrever seus depoimentos para um caderno. Assim como em *Terra Sonâmbula* há a presença de um escrito. A escrita aparece como um meio de fixar as histórias que estavam nas memórias dos antigos. As entrevistas seriam feitas à noite, ao redor da fogueira, da mesma forma como Muidinga e Tuahir liam os escritos de Kindzu.

O corpus da pesquisa foi constituído pelos romances *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani.* Como unidades de análise foram tomados fragmentos e trechos dos romances, enunciados pelas personagens, que foram confrontados com as teorias estudadas.

Ao pensar a oralidade e a escrita como manifestações centrais das narrativas de Mia Couto, além de reconhecer essas formas como textualidade manifesta, faz-se relevante estudar como essas textualidades foram formas de sobrevivência das crenças e saberes do universo moçambicano.

Apresentamos a seguir a estrutura da dissertação: A pesquisa está estruturada em quatro seções, que abarcam três eixos fundamentais: os pressupostos teóricos da oralidade e da escrita; a apresentação dos saberes e crenças presentes nas duas narrativas; e a análise de como a oralidade e a escrita foram formas de sobrevivência e continuidade dessas crenças e saberes.

A primeira seção é intitulada “Entre guerras e identidades: a literatura moçambicana”. Nessa seção iniciamos com um breve contexto sobre as guerras moçambicanas, uma vez que essas guerras são pano de fundo das narrativas em análise e em várias obras de Mia Couto. Para essa contextualização nos apoiamos nas leituras de Cabaço (2009); Bragança (1980) e Campos (2009). Apresentamos algumas notas do percurso do romance moçambicano apontando algumas características do romance colonial e do romance pós-colonial, sendo que Mia Couto se destaca no período pós-independência. Autores bases para essas anotações foram Laranjeira (2001); Noa (2002); Abdala Junior (2007); e Leite (2012). E apresentamos uma tensão entre a oralidade e a escrita, tendo como base os textos de Benjamin (1987), que traz considerações sobre as narrativas tanto orais, quanto escritas; Zumthor (1993), que traz questões relativas à letra e a voz desde a Idade Média; Autores cruciais para compreender essa tensão foram os mestres africanos Hampaté Bâ (2010) e Manuel Rui (1985); e as estudiosas das literaturas africanas, Ana Mafalda Leite (2012) e Laura Padilha (2007).

A seção dois é intitulada “Uma escrita literária feita de saliva e de ouvidos”. Nesta seção, em diálogo com pesquisadores sobre Mia Couto, nos debruçamos sobre *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani* e apresentamos passagens das guerras e os vários saberes encontrados

nas narrativas. Apresentamos algumas singularidades e constantes presentes no mundo africano e nas narrativas de Mia Couto, como a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos.

Na seção seguinte, “Mia Couto e a recuperação da tradição”, procuramos esboçar uma espécie de cartografia dos saberes ancestrais africanos a partir de temas selecionados dentre as várias referências a aspectos da cultura oral moçambicana presentes nos romances selecionados para este estudo, com destaque para as crenças e ideias relacionadas ao nascimento, às maldições, contágios, purificações, interditos sexuais, à velhice e à morte, às obrigações fúnebres e aos espíritos errantes.

Por fim, na quarta seção, expomos a análise de como a oralidade e a escrita se viabilizaram em formas de sobrevivência e continuidade das crenças e saberes moçambicanos em *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani*. A partir de fragmentos das narrativas buscamos elucidar como o entrelaçamento da oralidade e da escrita foram cruciais para essa sobrevivência. A oralidade por si só não seria capaz de dar continuidade à esses saberes, nem tampouco a escrita, sendo isso possível por meio do entrelaçamento dessas duas formas de narrativas. O texto escrito foi minado pelo texto oral para continuar com uma identidade própria.

1 ENTRE GUERRAS E IDENTIDADES: A LITERATURA MOÇAMBICANA

> Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo.
> (*Mia Couto*)

A história de boa parte dos territórios africanos durante o século XX está envolta em guerras de diferentes conotações: guerras de ocupação, de descolonização ou guerras civis. Até as vésperas da Segunda Guerra, o continente africano era partilhado em áreas de exploração colonial controladas pelas principais nações europeias, como a Grã-Bretanha (que mantinha sob seu domínio Sudão, Gana, Nigéria, Serra Leo, Rodésia, Somália, entre várias outras colônias), a França (que controlava, entre outras, as colônias do Marrocos, Tunísia, Camarões, Togo, Argélia e Senegal), a Bélgica (que mantinha o controle do Congo e de Ruanda) e Portugal (que explorava cinco colônias no Continente, duas insulares, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, e três continentais, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique).

A exploração colonial europeia sobre a África sempre sofreu forte resistência local, mas, com o impacto da Segunda Guerra sobre os instrumentos de controle político e econômico das potências europeias, estes movimentos anticoloniais ganharam ainda mais impulso, alimentando ações diplomáticas e movimentos armados em favor da independência das colônias africanas. Nas duas décadas seguintes ao término da II Guerra, a combinação de ações diplomáticas e luta armada levou à independência de nações outrora pertencentes ao império britânico (como Gana, em 1957, Nigéria, em 1960, Somália, em 1961, Uganda, em 1962, e Zâmbia, em 1964), ao império francês (Marrocos e Tunísia, independentes em 1956, Camarões e Togo, em 1960, e Argélia, em 1962) e ao poderio belga (o Congo se tornou independente em 1960, e Ruanda em 1962).

As colônias portuguesas na África, no entanto, enfrentariam uma mais forte resistência da metrópole em aceitar a perda do controle dos territórios de ultramar. Guiné-Bissau somente alcançaria sua independência em 1974, enquanto os outros quatro territórios portugueses em África o fariam no ano seguinte.

Portugal, em meados do século XX, era controlado politicamente por uma ditadura antiliberal e anticomunista, que comandou o país por mais de quarenta anos (1933 a 1974), tendo como principal liderança a figura de António de Oliveira Salazar, que esteve à frente do

governo de 1933 até 1968. Junto com Francisco Franco, que comandou a política espanhola de 1936 até 1975, Salazar ajudou a fazer da Península Ibérica um território avesso e resistente aos ideais da democracia e do Estado do bem estar social que, no período do pós-guerra, se afirmavam em outras nações europeias.

Sob o controle de Salazar, a ditadura portuguesa sempre se opôs aos movimentos de independência de suas colônias na África e na Ásia. Em 1961, os portugueses resistiram às investidas militares da Índia, que visava anexar a colônia de Goa ao seu território. Embora derrotado militarmente, Portugal somente reconheceria a absorção de Goa ao Estado indiano após a queda da ditadura portuguesa em 1974, em consequência do movimento conhecido como "Revolução dos Cravos".

Todas as colônias portuguesas em África somente alcançariam a independência após o advento da Revolução dos Cravos. Na Ásia, Timor Leste declararia sua independência em 1975, e Macau, último território sob domínio português no final do século XX, seria anexado pela China em 1999.

Frente a resistência portuguesa na defesa de suas prerrogativas de metrópole na África, a independência das colônias assumiu um caráter de enfrentamento armado, quase sempre comandado por movimentos de inspiração marxista, por sua vez liderados por personagens que se tornariam heróis nacionais, como Amílcar Cabral (líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, PAIGC), Agostinho Neto (do Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA) e Samora Machel (da Frente de Libertação de Moçambique, Frelimo).

A luta pela independência envolveu várias personalidades intelectuais e literárias das colônias africanas. Em Angola, por exemplo, Luandino Vieira (Prêmio Camões de Literatura em 2006) e Pepetela (nome pelo qual é conhecido o escritor Artur Carlos Maurício Pestana, Prêmio Camões em 1997) ingressaram nas fileiras do MPLA contra a ditadura portuguesa, tendo Luandino amargado mais de quatro anos de prisão em diferentes cadeias do país, sendo que várias de suas obras foram escritas na prisão. Manuel Rui também atuou em favor da independência de Angola, tendo assumido, no primeiro governo pós-independência do MPLA, o cargo de Ministro da Informação, e se encarregado da letra do hino nacional do país. O primeiro presidente de Angola, líder do MPLA, Agostinho Neto, era também escritor, tendo publicado três livros de poesia antes de assumir a presidência do país.

Em Senegal, o primeiro presidente pós-independência foi um escritor de sólida reputação, tanto na África como na Europa, Leopold Senghor, figura de referência do movimento literário conhecido como "Negritude".

Em Moçambique, o maior nome da literatura até a geração de Mia Couto, o poeta e jornalista José Craveirinha, primeiro escritor africano a ser reconhecido com o Prêmio Camões de Literatura, em 1991, foi militante da Frelimo e por isto este preso de 1965 a 1969. Vinte e três anos mais jovem do que Craveirinha, Mia Couto, nascido em 1955, militou na Frelimo já em período próximo ao fim da guerra contra Portugal, tendo, para isso, abandonado sua carreira de estudante universitário de Medicina na Universidade Eduardo Mondlane,[1] em Maputo, capital de Moçambique. Para José Luís de Oliveira Cabaço, os ideais anticolonialistas foram precedidos por um movimento que ele denomina de "protonacionalismo urbano", que, já na primeira metade do século XX, agregava uma pequena elite "letrada" de negros e mestiços, nos centros urbanizados e escolarizados de Moçambique. Esta elite buscava reivindicar um lugar de liberdade política, de igualdade e de direitos:

> Pugnava-se por um espaço de liberdade, pelo acesso a novos conhecimentos, pela dignidade do "homem de cor", pela defesa de seus bens. Defendia-se o respeito pelos valores locais, a participação da administração da colónia, uma autonomia que garantisse uma agenda local e não subordinada aos imperativos da metrópole, a promoção social e económica dos africanos, a possibilidade de possuir e usufruir as próprias riquezas do território. Denunciava-se o racismo, a marginalização, a prepotência, a exploração, a injustiça de que eram vítimas os naturais do território (CABAÇO, 2009, p. 284).

A adesão à luta pela independência é apresentada por Mia Couto mais como resultante de um compromisso ético e moral com a humanidade, em favor da liberdade, do que propriamente por uma leitura da sociedade e da economia orientada pelos preceitos marxistas, inspiradores da ação política da Frelimo:

> Aquela entrega a uma causa [a Independência] me marcou muito, porque eu tinha a crença absoluta de que estava fazendo uma coisa que não era por mim, mas pelos outros, para mudar o mundo, mesmo que uma parte desse mundo tombasse em cima de mim, porque eu fazia parte de uma minoria privilegiada e eu queria derrubar o sistema que sustentava esse privilégio. Era uma coisa que, para mim, não sendo eu religioso e tendo uma formação como ateu, não tenha escapado a essa ideia cristã de me redimir com qualquer coisa que traga como pecado original, não sei. Eu me alistei porque havia também uma razão

[1] A Universidade Eduardo Mondlane é a mais antiga instituição acadêmica de Moçambique, cuja história remonta aos séculos XVIII e XIX (quando recebia as denominações *Aula de Anatomia de Lourenço Marques* e *Escola Médico-Cirúrgica de Lourenço Marques*). No período em que Mia Couto a frequentou, no começo da década de 1970, a instituição se nomeava *Estudos Gerais Universitários de Moçambique*. Eduardo Modlane foi o primeiro presidente da Frelimo, morto em 1969, por uma caixa-encomenda-bomba a ele endereçada numa ação da polícia secreta de Portugal. Após a independência de Moçambique, em 1975, um dos primeiros atos do governo da Frelimo foi homenagear seu primeiro presidente rebatizando a mais tradicional universidade do país.

> moral. Nosso lema era "somos os primeiros nos sacrifícios e os últimos nos benefícios". Isso foi verdade nos primeiros anos.[2]

> [...] todos nós [escritores moçambicanos] tivemos esse grande sonho de independência e foi uma luta que eu mesmo havia abraçado. Eu era membro da Frelimo, mesmo antes da independência. Foi uma causa interna; não havia obrigação partidária. Um poeta espanhol disse que há momentos na história em que é preciso tomar partido até se molhar. Eu acho que não era necessário "se molhar"; foram momentos felizes dos quais não preciso me arrepender. [...]. Minhas ilusões, eu mesmo as alimentei, ninguém me impôs nada.[3]

Porém, se para escritores como Leopold Senghor e Agostinho Neto, o período pós-independência foi de adesão e envolvimento com a organização dos novos Estados nacionais, para Mia Couto foi de desencanto, afastamento, crítica e denúncia.

Nos dois romances que são enfocados nesta dissertação, as referências ao pós-independência de Moçambique são construídas sob a ótica do descaminho ou da descaracterização. Em *Terra Sonâmbula*, os sonhos e as expectativas com a independência são personalizados na criança mais nova, o irmão caçula de Kindzu (o autor dos escritos que serão oralizados na voz de Muidinga), a quem o pai, num transe de entusiasmo, batizou de *Vinticinco de Junho*:[4]

> Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: a Independência do país. Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos. Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse:
> – *Esta criança há-de ser chamada de Vinticinco de Junho.*
> Vinticinco de Junho era nome demasiado. Afinal, o menino ficou sendo só Junho. Ou de maneira mais mindinha: Junhito. Minha mãe não mais teve filhos. Junhito foi o último habitante daquele ventre.
> (COUTO, 2007b, p. 15)

O entusiasmo de Taímo com a independência ecoa o próprio sentimento de Mia Couto em relação ao fim da guerra contra o colonizador, conforme o autor testemunhou por ocasião

---

[2] Entrevista de Mia Couto a Joana Oliveira, jornal *El País*. Disponível em: https://ivairs.wordpress.com/category/mocambique/.

[3] Visions d'ailleurs, visions intérieures. Entrevista de Mia Couto para Elisabeth Monteiro Rodrigues, revista *Africultures: les modes em relation*. Disponível em: http://africultures.com/visions-dailleurs-visions-interieures-944/.

[4] Referência óbvia a 25 de junho de 1975, data da independência de Moçambique.

de uma palestra apresentada 30 anos depois, em homenagem ao aniversário da libertação de Moçambique:

> Não esqueço nunca os rostos iluminados por um irrepetível encantamento, não esqueço os gritos de euforia, os tiros dos guerrilheiros anunciando o fim de todas as guerras. Havia festa, a celebração de sermos gente, termos chão e merecermos céu. Mais que um país celebrávamos um outro destino para nossas vidas. Quem tinha esperado séculos não dava conta de vinte minutos a mais (COUTO, 2005, p. 192).

Porém, em *Terra Sonâmbula*, contrariando as expectativas luminosas de autonomia e liberdade, o pós-independência é marcado por violências e traumas, e a sobrevivência de Junhito se mostra ameaçada. Para salvar Junhito, para salvar a independência, a única maneira encontrada pelo chefe da família era descaracterizá-lo, desumanizá-lo, ocultá-lo, fazê-lo desaparecer da convivência dos homens:

> *– Calem! Não quero choraminhices. Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!*
> Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. Ainda minha mãe teve ideia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai estalou uma impaciência na língua e abreviou o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho.
> (COUTO, 2007b p. 17)

Afastado da convivência com seus familiares, Junhito perde suas características humanas, perde a linguagem, toda sua capacidade de comunicação e, ao final, simplesmente desaparece:

> Junhito se foi alonjando de nossas vistas, proibidos que estávamos só de mencionar sua existência. Minha mãe, mesmo ela, parecia resignar. [...] Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganizava uns cocós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia.
> Uma manhã, a capoeira amanheceu sem ele. Nunca mais, o Junhito. Morrera, fugira, se infinitara?
> (COUTO, 2007b p. 18)

Se, em *Terra Sonâmbula*, um personagem se liga à independência em seu nascimento e batismo, em *A varanda do frangipani*, Ermelindo Mucanga, o narrador defunto, a ela se associa por sua morte. Para Mucanga, 25 de junho marca não um nascimento, mas sim a data de sua

morte. Que, ao final, raciocina o morto, teria sido a calhar, pois o poupou de vivenciar as amarguras, desilusões e violências do pós-independência:

> Deixei o mundo quando era a véspera da libertação da minha terra. Fazia a piada: meu país nascia, em roupas de bandeira, e eu descia ao chão, exilado da luz. Quem sabe foi bom, assim evitado de assistir a guerras e desgraças. (COUTO, 2007a, p. 10)

Em Moçambique, a independência afinal conquistada em 1975 não assinalou o fim da guerra e da violência. Logo após o estabelecimento de um governo próprio, sob o comando da Frelimo, organizou-se uma oposição vigorosa, reunida em torno da Resistência Nacional Moçambicana (Renamo). No contexto geopolítico da época, ainda nos anos da Guerra Fria, o governo institucional da Frelimo obteria apoio – político, econômico e de armamentos – de governos como União Soviética[5] e Cuba, enquanto que a Renamo contaria com alianças com a África do Sul (à época, ainda sob o regime do *apartheid*) e a Rodésia. A disputa pelo poder na recente nação africana descambou em uma violenta guerra civil, que perduraria até a assinatura de um acordo de paz, em 1992, e a realização de eleições multipartidárias, em 1994.

É impossível mensurar adequadamente o número de mortos e refugiados resultante deste conflito. Além dos mortos em ações militares dos grupos formalmente vinculados à Frelimo ou à Renamo, o período conheceu milhares de mortes por conflitos movidos por bandos independentes, em busca de saques e pilhagens, que passaram a atuar, sobretudo, nas áreas rurais, e outras tantas, produzidas pela fome que assolou o país em razão da desorganização da produção agrária. Mesmo após o acordo de paz, o conflito ainda produziu muitas mortes e fome, pois deixou um saldo de extensos territórios inúteis à produção econômica, impregnados por milhares de minas terrestres.[6]

A violência desta guerra civil está fortemente presente na literatura de Mia Couto, como destaca o próprio autor ao tratar do processo de criação de *Terra Sonâmbula*:

> Escrevi *Terra Sonâmbula* enquanto decorria no meu país uma guerra que semeou a morte e impossibilitava a viagem. Cercados pela violência, estávamos impedidos de sair da cidade, sob o risco da emboscada fatal. Enfrentando em muro feito de vazio eu acreditava que apenas depois da guerra eu poderia escrever um romance versando os tempos da guerra. Enganei-me. Durante meses, eu despertava entre o som das armas que ecoavam ao longe e

---

[5] Samora Machel, o principal líder da Frelimo e primeiro presidente de Moçambique, morreu num acidente aéreo, em 1986, quando viajava a bordo de um avião Tupolev, cedido pelo governo soviético.

[6] Fontes extraoficiais indicam cerca de um milhão de mortos e um milhão e meio de refugiados em decorrência da guerra civil moçambicana; o próprio Mia Couto costuma repetir estas cifras quando indagado sobre o tema em suas entrevistas.

> uma força interior me compelia a sentar na penumbra do quarto para inventar as viagens cruzadas de Tuhair, Muidinga, Kindzu, Farida e Junhito [...] A escrita surgia, assim, como um modo de inventar uma outra terra, fazendo com que a estória ludibriasse a história, à maneira da sábia enunciação de Guimarães Rosa (apud RIOS, 2007, p. 07).

Os personagens de *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani* perambulam, em cenários de desordem e violência, enquanto buscam, tateantes, vislumbrar valores que possam alicerçar uma convivência entre diferentes, uma construção de unidades em meio a brancos e negros, indígenas e assimilados, tradicionais e modernos. Se a guerra contra o invasor europeu servira para animar esperanças num tempo esperado de liberdade, a guerra civil, moçambicanos contra moçambicanos, somente trazia o medo e o veneno da inimizade e da desconfiança:

> O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos.
> (COUTO, 2007b, p. 15-16)

> Vasto tinha servido na guerra. Participara em missões que eu preferia desconhecer. Viu muita gente morrer. Quem sabe foi ali, naquelas visões, que se extinguiu a sua última réstia de bondade? Estranha sucedência: a maior parte da gente era deslocada pelo conflito armado. Com Vasto sucedia o contrário: a guerra é que se tinha deslocado para dentro dele, refugiada em seu coração. E agora, como tirar a malvada dos seus interiores?
> (COUTO, 2007a, p. 103)

> A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam as nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer: “antes da guerra, depois da guerra”. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes.
> (COUTO, 2007a p. 121)

A guerra civil desorganizava a economia agrária, provocava a fuga de milhares de pessoas das áreas rurais, onde vivia a maior parte da população. Mesmo as sedes dos distritos ficavam despovoadas ou palco de ações de autoritarismo e banditismo:

> A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, semelhavam a pele de um leproso. Os bandos disparavam contra as casas como se elas lhes trouxessem raiva.
> (COUTO, 2007b, p. 22)

Se o ideal de independência fazia inspirar a retomada de uma identidade africana, ancorada no papel tradicional dos idosos, guardiões das culturas e tradições orais, a guerra civil tornava impossível a realização de tal utopia, pois eram os velhos as principais vítimas da violência:

> É a guerra. Todas as culpas são da guerra. [...] Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos.
> (COUTO, 2007a, p. 121)

Mas nas narrativas de Mia Couto, não apenas a violência da guerra servia para afastar a realidade de Moçambique independente dos ideais e expectativas da época da luta anticolonial; também a corrupção e a cupidez dos administradores do novo governo contribuíam para o infortúnio e o desencontro entre todos, homens e mulheres, crianças, adultos e velhos. Para Ana Mafalda Leite (2012, p. 187), "em praticamente todos os contos e romances de Mia Couto se faz a crítica aos poderes, ao desvio dos bens, à corrupção, ao desrespeito pelos valores morais e éticos, representados em *A varanda do frangipani* pela sobrevivência moribunda de um asilo".[7]

Os administradores locais se entregavam a negócios escusos com os antigos donos do lugar, tal como Estevão Jonas que se aliança com o fantasma do português Romão Pinto, ou então não se vexavam em desviar alimentos, medicamentos e roupas que deveriam ser destinados a refugiados ou internados:

> Em redor dos sacos, milhares de insetos roubavam comida. Os bichos vazavam o armazém com gulas de gigante. Como era possível? Tanto alimento apodrecendo ali enquanto morriam pessoas às centenas no campo?
> – *É culpa de Estevão Jonas, meu marido. É por isso que lhe chamo administraidor!*
> Carolinda ardia em raiva. Seu marido tinha dado as expressas ordens: aqueles sacos só poderiam ser distribuídos quando ele estivesse presente. Era uma questão política para os refugiados sentirem o peso de sua importância.
> (COUTO, 2007b, p. 183).

[7] Nos termos de Ana Maria Ferreira (2007, p. 61-62): "Muita da literatura africana pós-independências, surge [...] como espaço privilegiado de expressão do posicionamento político e social de escritores que assumem uma atitude de denúncia de uma nova elite política e económica que, afastada definitivamente dos valores tradicionais, se entrega sem reservas ao gozo das mordomias que o poder e o dinheiro proporcionam. O estado da nação é apresentado através do prisma deformante da corrupção que se tornou, em muitos autores, uma obsessão temática, na denúncia do abuso do poder, do nepotismo, do arrivismo, do laxismo, do negocismo e de todas as formas de degradação política, moral e social. Estes tornam-se os temas recorrentes dos autores africanos, marcando uma modernidade que não é vista com bons olhos, por oposição a uma tradição idealizada".

Em outra passagem do romance, a população esfaimada tem acesso aos mantimentos e donativos apenas porque o navio que os levava para o administrador da vila sofre um naufrágio e as pessoas se mobilizam em pequenos barcos para saquearem seu conteúdo. A partir daí, para desespero das autoridades governamentais, a população recorre a suas tradições e seus rituais para pedir mais naufrágios, única forma de assegurar que os alimentos chegassem para o povo, não para as autoridades governamentais.

> Desde então, a situação só piorou pois, consoante o secretário do administrador, a população não se comporta civilmente na presença da fome. Muita gente insistia agora em voltar ao tal navio pois lá sobrava comida que daria para salvar filhos, mães e uma africandade de parentes.
> Era esta a razão por que se escutavam tambores consecutivos, rezas obscurantistas em todas as praias, clamando aos antepassados para outros navios se afundarem, suas cargas se espalharem e desaguarem nas mãos dos famintos. Os do governo deram ordens rigorosas. A recolha dos bens do navio devia ser organizada. Explicavam eles que apenas se pretendia que os destroços chegassem ao destino de forma ordenada e obedecendo às hierarquias, passando primeiro pelas estruturas competentes.
> (COUTO, 2007b, p. 55)

Na narrativa, a corrupção e a cobiça dos novos agentes do poder, fazem com que o novo governo, agora independente dos antigos laços coloniais, também se coloque em oposição não apenas às manifestações por segurança econômica e alimentar da população, mas também às tradições culturais, às danças e cerimônias que ajudavam a alicerçar a identidade africana/moçambicana:

> Depois vieram as estranhas orientações: foram proibidas as danças e cerimônias anexas. Logo-logo começaram murmurinhos: que eram os responsáveis que impediam a boa sorte de acontecerem mais acidentes de navegação. Os chefes, todos eles, eram acusados. Dizia-se que os dirigentes apenas desejavam aproveitar dos donativos, em primeiro e exclusivo lugar.
> (COUTO, 2007b, p. 55)

Também em *A varanda do frangipani*, a corrupção e as "imoralidades" dos homens de poder no pós-independência são igualmente denunciadas, desta vez por meio de Vasto Excelêncio, o diretor do asilo em que se situa a narrativa e que tem suas práticas reveladas pela esposa, Ernestina:

> Quando cheguei ao asilo confirmei as imoralidades de meu marido. Excelêncio negociava com os produtos a abastecer o asilo. Os velhos não tinham acesso aos alimentos básicos e definhavam sem remédio. Às vezes me

> parecia que morriam espetados em seus próprios ossos. Mas Vasto era insensível àquele sofrimento:
> – *Como é possível você não fazer nada, você que tanto fala em nome do povo...*
> – *Os velhos estão habituados a não comer*, me respondia. *Comer, agora, até lhes havia de fazer mal...*
> (COUTO, 2007a, p. 102)

Nem mesmo o acordo que selou o fim da guerra civil moçambicana, entre a Frelimo e a Renamo, em 1992, serviu para aplacar a percepção de Mia Couto que não divisava no conflito muito mais do que, por um lado, ambição, cobiça e estupidez – partilhadas igualmente entre as lideranças dos dois partidos em guerra – e, por outro lado, destruição e ruína, tanto material como culturalmente, para as populações tradicionais. Esta percepção é exemplarmente expressa num pequeno conto, publicado em 1994 (ano que marca as primeiras eleições em Moçambique após o acordo de 1992), intitulado "A guerra dos palhaços":

> Uma vez dois palhaços se puseram a discutir. As pessoas paravam, divertidas, a vê-los.
> – *É o quê?*, perguntavam.
> – *Ora, são apenas dois palhaços discutindo.*
> Quem os podia levar a sério? Ridículos, os dois cómicos ripostavam. Os argumentos eram simples disparates, o tema era uma ninharice. E passou-se um inteiro dia.
> Na manhã seguinte, os dois permaneciam, excessivos e excedendo-se. Parecia que, entre eles, se azedava a mandioca. Na via pública, no entanto, os presentes se alegravam com a mascarada. Os bobos foram agravando os insultos, em afiadas e afinadas maldades. Acreditando tratar-se de um espetáculo, os transeuntes deixavam moedinhas no passeio.
> No terceiro dia, porém, os palhaços chegavam a vias de facto. As chapadas se desajeitavam, os pontapés zumbiam mais no ar que nos corpos. A miudagem se divertia, imitando os golpes dos saltimbancos. E riam-se dos disparatados, os corpos em si mesmos se tropeçando. E os meninos queriam retribuir a gostosa bondade dos palhaços.
> – *Pai, me dê as moedinhas para eu deitar no passeio.*
> No quarto dia, os golpes e murros se agravaram. Por baixo das pinturas, o rosto dos bobos começava a sangrar. Alguns meninos se assustaram. Aquilo era verdadeiro sangue?
> – *Não é a sério, não se aflijam,* sossegaram os pais.
> Em falha de trajetória houve quem apanhasse um tabefe sem direção. Mas era coisa ligeira, só servindo para aumentar os risos. Mais e mais gente se ia juntando.
> – *O que se passa?*
> Nada. Um ligeiro desajuste de contas. Nem vale a pena separá-los. Eles se cansarão, não passa o caso de uma palhaçada.
> No quinto dia, contudo, um dos palhaços se muniu de um pau. E avançando sobre o adversário lhe desfechou um golpe que lhe arrancou a cabeleira postiça. O outro, furioso, se apetrechou de simétrica matraca e respondeu na mesma desmedida. Os varapaus assobiaram no ar, em tonturas e volteios. Um dos espectadores, inadvertidamente, foi atingido. O homem caiu, esparra-morto.

> Levantou-se certa confusão. Os ânimos se dividiram. Aos poucos, dois campos de batalha se foram criando. Vários grupos cruzavam pancadarias. Mais uns tantos ficaram caídos.
> Entrava-se na segunda semana e os bairros em redor ouviram dizer que uma tonta zaragata se instalara em redor de dois palhaços. E que a coisa escaramuçara toda a praça. Alguns foram visitar a praça para confirmar os ditos. Voltavam com contraditórias e acaloradas versões. A vizinhança se foi dividindo em opostas opiniões. Em alguns bairros se iniciaram conflitos.
> No vigésimo dia se começaram a escutar tiros. Ninguém sabia exatamente de onde provinham. Podia ser de qualquer ponto da cidade. Aterrorizados, os habitantes se armaram. Qualquer movimento lhes parecia suspeito. Os disparos se generalizaram. Corpos de gente morta começaram a se acumular nas ruas. O terror dominava toda a cidade. Em breve, começaram os massacres.
> No princípio do mês, todos os habitantes da cidade haviam morrido. Todos exceto os dois palhaços. Nessa manhã, os cómicos se sentaram cada um em seu canto e se livraram das vestes ridículas. Olharam-se, cansados. Depois, se levantaram e se abraçaram, rindo-se a bandeiras despregadas. De braço dado, recolheram as moedas nas bermas do passeio. Juntos atravessaram a cidade destruída, cuidando não pisar os cadáveres. E foram à busca de uma outra cidade.
> (*Estórias abensonhadas*, p. 111-113)

Este conto integra a coletânea *Estórias abensonhadas*, publicado originalmente, em Portugal, dois anos depois de *Terra Sonâmbula* e dois anos antes de *A varanda do frangipani*, pela Editoral Caminho. O impacto da guerra, como episódio de violência radical em meio a um período de busca de identidades (política, étnica, cultural), na literatura de Mia Couto, é expresso pelo próprio autor, no prefácio para a edição brasileira (de 2012, pela Companhia das Letras) de *Estórias abensonhadas* (p. 5):

> 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 pesando, definitivo e sem reparo.

Porém, em 2012, o autor revê seu olhar sobre o período da guerra civil e seu impacto sobre sua arte e, o que parecia apenas cinzas e destroços, se revela sementes de novos mundos:

> Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu 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 de mundo. No escuro permaneceram lunares.
> Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.
> (*Estórias abensonhadas*, p. 5)

Para Mia Couto, sua trajetória literária pode ser apreendida como um processo de reflexão e superação dos impasses políticos e identitários que se impuseram ao longo de décadas de guerras, sangue e violência. Frente às identidades orgulhosas que, na juventude, animavam seu modo de se situar no mundo, Mia Couto contrapõe o aprendizado imposto pela literatura: aprendizado de valorização das nuanças, dos hibridismos, das mestiçagens, e de desconfiança contra os porta-vozes radicais das identidades:

> A literatura pôde mostrar que esses que são chamados "os outros" – essa invenção da política de hoje, que é quase preparatória do fascismo – não são meus inimigos. A literatura lembra a importância do diálogo. Nós chegamos a essa conclusão em Moçambique depois de uma guerra civil que começou com a diabolização do outro, até o ponto em que eu não falava com determinada pessoa só porque ela era de outro partido. Dezesseis anos e um milhão de mortos depois, a gente viu que teríamos que conversar.[8]
>
> Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Como todos os passadores de fronteira, aprendi a contornar as imposições dos polícias da identidade. [...] Dou-me bem com essa dualidade, sou um impuro que descobre nessa sujidade a sua primeira fonte de aprendizagem. Para melhor sublinhar a minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa (in FERREIRA, 2007, p. 74).

Mia couto se define como um ser de fronteira e um ser humano em constante aprendizagem, que aprendeu a contornar as polícias de identidade. Na próxima seção apresentamos um pouco sobre Mia Couto e sua escrita literária feita de saliva e ouvidos.

---

[8] Entrevista de Mia Couto a Joana Oliveira, jornal *El País*. Disponível em: https://ivairs.wordpress.com/category/mocambique/.

2 UMA ESCRITA LITERÁRIA FEITA DE SALIVA E DE OUVIDOS

Mia Couto se define como um "escritor africano, branco e de língua portuguesa". A estas características, poderíamos acrescentar "do sexo masculino" e "morador das áreas urbanas de seu país" e teríamos, então, um conjunto de variáveis que ajudam a entender a dinâmica da cultura letrada nos países africanos independentes e sua relação com as tradições orais indígenas.[9] Importante ressaltar que Mia Couto se define africano e sofre com as questões que assolam seu país.

Moçambique, da mesma forma que as demais nações de colonização portuguesa que se afirmaram independentes na década de 1970, declarou o português como língua oficial logo após o rompimento dos laços com a metrópole. Porém, mesmo hoje, mais de quarenta anos após a independência política, estima-se que apenas a metade da população (50,4%) conhece e se expressa em língua portuguesa.[10] O Estado moçambicano reconhece 43 línguas praticadas no país, sendo uma a língua oficial (o português), outra a língua de sinais, e mais 41 línguas da família bantu, chamadas de "línguas nacionais" pela Constituição, que não possuem expressão escrita. Das línguas bantu, a mais disseminada é a macua, considerada como língua materna por aproximadamente um quarto da população do país.

O fato de as línguas nacionais não conhecerem expressão escrita explica porque as nascentes nações livres africanas não prescindiram da língua do colonizador e a reconheceram como língua oficial e língua do poder de Estado – no âmbito executivo, jurídico e legislativo. E também explica por que as literaturas nacionais, ainda que buscassem afirmar uma identidade cultural especificamente africana, tiveram que se manifestar na língua do outro, do "invasor" ou do "explorador". Como afirmam Ana Mafalda Leite e Ana Maria Ferreira:

> Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, que geralmente funciona como língua oficial, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos (LEITE, 2012, p. 25).

---

[9] Nos termos de Ana Mafalda Leite (2012, p. 32): "Muitos dos escritores das literaturas africanas de língua portuguesa são assimilados, uma parte significativa de ascendência europeia, grande parte também de origem urbana, sem contato direto com o campo, e nem todos dominam, salvo algumas exceções, as línguas africanas".

[10] Estes dados, assim como os demais, que serão apresentados neste capítulo, a respeito do acesso à escrita e à escolarização em Moçambique, foram obtidos dos Censos de População de 2007 e 2017, de Moçambique, organizados pelo Instituto Nacional de Estatística (http://ine.gov.mz).

> A sociedade moçambicana é diglóssica, pois nela o plurilinguismo tornou-se uma característica societal duradoura. O português foi adoptado como língua oficial e, portanto, do ensino e do poder político, cultural e económico. No entanto, a língua portuguesa é falada apenas por uma parte da população, quer como língua materna, quer como língua segunda adquirida pelo processo de escolarização, num contexto de privilégio da escrita (FERREIRA, 2007, p. 49).

Embora, em Moçambique, cerca de metade da população conheça a língua portuguesa (o que não significa que saibam ler e escrever em português, mas sim que sabem se expressar nesta língua), apenas cerca de 12% a utilizam na maior parte do tempo e somente 10% da população a têm como língua materna. Ou seja, 90% da população do país tem como língua materna uma das línguas bantu nacionais.

Dos 10% da população que têm o português como língua materna, a maioria é composta por descendentes de portugueses, majoritariamente brancos. Mesmo os negros que dominam o português, que tiveram acesso à educação formal, que se tornaram homens de Estado ou de negócios, em sua maioria, se identificam com uma língua materna nacional bantu. Isso ajuda a entender o fato de muitos escritores das literaturas africanas serem brancos, como o moçambicano Mia Couto, os angolanos Artur Pestana dos Santos (Pepetela), Luandino Vieira e José Eduardo Agualusa e o sul-africano J. M. Coetzee.

Além de brancos, homens. Os dados do censo moçambicano indicam que o acesso à leitura e escrita, necessariamente em português, é extremamente desigual entre os gêneros. Cerca de um terço da população masculina não sabe ler e escrever; já entre as mulheres este percentual chega a 64,2%. Para os adultos da geração de Mia Couto, nascidos na década de 1950, estes números são ainda mais altos. Portanto, somente o fato de ser homem amplia em quase 100% as possibilidades de acesso à leitura em relação às mulheres. Em alguns momentos, Mia Couto é confrontado com essa situação, como na entrevista concedida à jornalista Joana Oliveira, do jornal *El País*:

> **Joana Oliveira**: Por falar em privilégios, quando se fala hoje em literatura africana, temos autoras como Chimamanda Ngozi Adichie [escritora nigeriana, nascida em 1977], mas os nomes mais venerados ainda são aqueles como Mia Couto, José Eduardo Agualusa ou J. M. Coetzee. É preciso ser um homem branco para ser considerado escritor na África?
>
> **Mia Couto**: Isso vai acabar rapidamente. É uma herança histórica que a atual geração de escritores africanos vai enterrar. Eu e Agualusa somos resultados desse mundo em que nós [homens brancos] éramos os educados, os que recebíamos formação, mas isso já está mudando. [...]

> Acredito que talvez haja, sim, a percepção de que eu e Agualusa, por exemplo, tenhamos sido injustamente promovidos porque somos brancos ou porque somos homens. Se isso aconteceu, tenho que tirar partido no sentido oposto. Por exemplo, eu e minha família criamos uma Fundação para promover a literatura entre jovens moçambicanos – e quando digo moçambicanos, automaticamente estou a dizer negros – e ajudá-los a publicar seus livros e construir espaços de debate literário.
> Em relação ao sexismo, aí sim a luta é mais complicada. Estão vivos ainda preceitos e preconceitos que realmente afastam a mulher desse reconhecimento. Temos a Paulina Chiziane [escritora moçambicana, da mesma geração de Mia Couto], que, felizmente, já está lançada no mundo e é bem aceita. Mas, no início, por ser mulher e por acreditar que uma mulher possa contar histórias e que possa falar de coisas da intimidade, da sexualidade, ela sofreu muito e quase fez um auto-exílio.

Outra variável que interfere no acesso à língua portuguesa e no acesso à leitura e à escrita é o local ou área de habitação. No último censo da população moçambicana, em 2017, exatamente dois terços dos habitantes moravam nas áreas rurais (66,6%), restando um terço para as áreas urbanas. É evidente que à época de formação de Mia Couto como escritor estes números eram ainda mais distantes. E é justamente nas áreas urbanas, de onde vêm a grande maioria dos escritores das literaturas africanas, como Mia Couto, que se concentram os falantes do português e os que têm acesso à escrita. Atualmente, 80% dos habitantes das áreas urbanas falam a língua portuguesa, contra 36% dos habitantes das áreas rurais.

Isto significa que o mundo das tradições e dos gêneros das culturais orais africanas, tão marcante na literatura de Mia Couto e de vários escritores africanos brancos, não é um mundo vivido em primeira mão pelo autor, mas sim apreendido, refletido e traduzido para a linguagem escrita em línguas europeias.[11]

As redes sociais e culturais que influenciam no acesso à cultura escrita em África podem ser exploradas a partir da análise das relações com a escrita e a oralidade mantidas pelos quatro principais personagens de *Terra Sonâmbula*: Muidinga, Tuahir, Kindzu e Farida. Quatro personagens africanos indígenas, negros, habitantes das áreas rurais do país, falantes de uma língua materna bantu. Destes, três sabem ler e escrever em português: Muidinga, Kindzu e Farida.

Farida é um caso típico da importância dos imigrantes portugueses e seus descendentes para manutenção da língua do colonizador como língua oficial de um país africano. Afinal, ela

---

[11] Em Guiné, Angola e Moçambique, "a relação com as tradições orais, por parte dos escritores, é, de início, uma relação em "segunda mão", resultante, em grande parte, dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada" (LEITE, 2012, p. 32-33).

obteve o acesso à leitura e à escrita porque, depois de deixar sua aldeia, ameaçada por diferentes maldições, passou a morar em casa de portugueses, o que significou o aprendizado da escrita, a domesticação das maneiras, a correção da fala, e, ainda, a ameaça constante da violência sexual; na trajetória de Farida, a escrita surge como um artefato que, originário do colonizador, se perpetuou como instrumento de uma elite exploradora:

> Lhe tinham levado para a residência de um casal de portugueses. Romão Pinto, dono de muitas terras e Dona Virgínia, sua esposa, trataram dela durante anos. Lhe ensinaram a escrever e falar, lhe corrigiram as maneiras que trazia da terra. Virgínia, assim lhe chamavam, era generosa como já não há. Foi ela que teimou em lhe adoptar como se fosse sua filha [...]. Cresceu nessa sombra, ali lhe despontaram os seios, ali se tornou mulher. Foi nessa casa que, pela primeira vez, sentiu os olhos de um homem salivando. Romão Pinto lhe perseguia, suas mãos não paravam de lhe procurar. Às vezes, de noite, espreitava pela janela enquanto ela tomava banho. Farida estava cercada, indefesa.
> (COUTO, 2007b, p. 71-72)

Já Kindzu aprendera a ler em uma das escolas criadas no interior após a independência política. A descrição de sua aproximação com a escola revela, por um lado, que a convivência entre as tradições orais, reinantes nas áreas rurais e entre os negros, e a tradição escrita, que chega ao campo como elemento exógeno, identificada com os brancos, não foi sempre tranquila no pós-independência. Por outro lado, mesmo entre os mais ciosos da preservação e proteção das tradições culturais originais, se mostra a percepção de que saber "falar, escrever e contar" poderia ser um caminho para a ascensão social, um dos poucos "expedientes para um bom futuro" discerníveis na sociedade moçambicana pós-independência:

> Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. Suas lições continuavam mesmo depois da escola. Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papeis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo [pai de Kindzu]. Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber esses expedientes para um bom futuro.
> (COUTO, 2007b, p. 23)

Estas escolas rurais que se instalaram em Moçambique independente, porém, não resistiram às violências da guerra civil, como retrata o destino que a narrativa de Mia Couto reserva para o professor de Kindzu:

> Confuso, procurei meu antigo professor, o velho pastor Afonso. A escola tinha sido queimada, restavam ruínas de cinza. Fui a casa dele, lá na localidade. O pastor morava em madeira-e-zinco. Cheguei na ordem dos respeitos. Encontrei foi luto. O professor tinha sido assassinado. Acontecera na noite anterior. Cortaram-lhe as mãos e deixaram-lhe amarrado na grande árvore onde ele teimava continuar suas lições. As mãos dele, penduradas de um triste ramo, ficaram como derradeira lição, a aprendizagem da exclusiva lei da morte.
> (COUTO, 2007b, p. 27-28)

Já as circunstâncias que levaram Muidinga, a criança que conduz o velho Tuahir e que irá devolver à oralidade o relato escrito de Kindzu, a se apropriar das atividades de leitura e escrita somente são perceptíveis ao final da narrativa, quando a segunda identidade do "miúdo" é revelada. No início da narrativa, Muidinga está em condição de amnésia, sem conseguir se lembrar de eventos passados antes de uma terrível doença que o deixou à beira da morte da qual foi resgatado justamente por Tuahir. Ao encontrar os cadernos de Kindzu, Muidinga se surpreende, pois não se lembrava de que sabia ler e escrever, e se angustia por não localizar na memória lembranças de qualquer escola ou ambiente em que poderia ter obtido tais habilidades.

Quando finalmente se revela que Muidinga e Gaspar, o filho de Farida com o português Romão Pinto, são a mesma pessoa, é que se esclarece os caminhos que levaram aquele miúdo a aprender as letras num mundo rural de guerras e destruição. Temendo por novas ameaças que pairavam pelo fato de parir uma criança "sem a devida cor", Farida entregou o recém nascido a uma das missões religiosas que a Igreja Católica havia instalado pelo interior do país desde os tempos da colônia: "Foi à igreja e entregou a criança como se fosse uma encomenda de ninguém, um lapso da vida. Ficou lá, na Missão, nunca mais ela o viu. Com certeza, já faleceu. Ou foi levado pelos bandos, tornado um matador de gente" (*Terra sonâmbula*, p. 77). Portanto, no caso de Muidinga/Gaspar, é uma instituição herdada do período colonial – a Igreja – que oferece a possibilidade de acesso à escrita, em português, no interior do país.

Ermelindo Mucanga, o narrador defunto de *A varanda do frangipani*, também conheceu as letras por meio do ensino em uma missão católica. E, como afirma o narrador, não se tratava apenas de aprendizagem de uma língua ou de uma técnica, mas, principalmente, de confronto com outro universo de pensamento, que, mediante o uso da escrita, se afirma superior, civilizatório, doutrinador:

> Sempre estudara em missão católica. Me tinham calibrado os modos, acertadas as esperas e as expectativas. Me educaram em língua que não me era materna. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia. Depois fui aprendendo a não querer do mundo mais que o meu magro destino.

> A única esperança que recebi foi a pobreza. A única prenda que me deram foi o medo.
> (COUTO, 2007a, p. 114-115)

Enfim, Tuahir é, dentre os protagonistas de *Terra sonâmbula*, o personagem que não lê nem escreve. Não significa que esteja fora do ambiente da escrita, pois se mostra um animado ouvinte das aventuras de viagem de Kindzu, lidas em voz alta por Muidinga. Um negro, e velho, que nunca teve acesso à leitura, mas que se mostra o personagem com maior habilidade em se comunicar com diferentes pessoas ao longo da narrativa, pois é hábil em diferentes línguas bantu locais. Quando Tuahir e Muidinga encontram Siqueleto, o miúdo fica à margem das conversas entre os velhos, incapaz de compreender a língua falada pelo estranho.

O fato de ter de se expressar em língua europeia para afirmar uma especificidade africana faz com que uma das principais características destas literaturas de países africanos seja a relação estabelecida entre um fundo cultural oral/indígena e uma tecnologia de expressão escrita/exógena. Como afirma Ana Maria Ferreira (2007, p. 46):

> O carácter ágrafo das culturas da África negra teve como consequência o facto de a literatura africana só se poder ter desenvolvido através das línguas coloniais europeias, tornadas, na maior parte dos casos, em línguas oficiais depois das independências. Consequentemente, as literaturas nacionais do continente africano desenvolveram-se numa língua "estrangeira" que foi sujeita a um processo de apropriação pelas culturas locais a fim de servir as suas necessidades e se tornou, assim, africana.

Na busca pela afirmação de uma identidade específica, de uma "africanidade", tanto nos tempos da luta pela independência como no pós-independência, em contraposição à cultura do colonizador, o resgate e a revalorização das tradições orais das populações dispersas pelas milhares de aldeias do interior do território, se revelam como estratégias essenciais. Assim, inúmeros autores apontam como atributo identificador da literatura africana, notadamente das literaturas africanas pós-independências, a onipresença de temas, gêneros e ritos que compunham as diferentes culturas locais que têm, como principal elemento de coalização, seu caráter oral: "a oralidade institui-se, mesmo, como uma característica central da literatura moçambicana, sendo frequentemente apontada como um fato de questionamento e reestruturação dos modelos e cânones literários ocidentais" (FERREIRA, 2007, p. 51).

Para A. Tine, "la littérature africaine se définit comme une littérature située entre l'oralité et l'ecriture" (apud LEITE, 2012, p. 28). Na visão de alguns africanistas, "a originalidade ou a 'essencialidade' das narrativas africanas deve ser determinada pela forma como fazem eco, ou filtram, as tradições orais" (LEITE, 2012, p. 28). Por esta vertente, os

escritores das novas literaturas africanas buscavam afirmar-se como uma espécie de versão escribal/literária dos *griots*, os antigos mestres das tradições orais africanas.

> Existe, pois, uma relação "umbilical" entre as jovens literaturas africanas e a literatura oral característica da arte tradicional, onde prevalece a narrativa, veículo dos valores culturais do passado e actualizadora das velhas "verdades" que permitem analisar o presente. O escritor torna-se, assim, o *griot* dos tempos modernos que, pela escrita, desempenha o mesmo papel dos antigos contadores de estórias (FERREIRA, 2007, p. 51-52).

Seria uma literatura plena de "saliva", de "gargantas" e de "orelhas", como demonstra o capítulo terceiro de *A varanda do frangipani*, em que o inspetor Izidine Naíta, encarregado de esclarecer as circunstâncias do assassinato de Vasto Excelêncio, toma o depoimento de Navaia, um dos velhos internos do asilo, numa postura que faz pensar a do escritor letrado recolhendo o testemunho de um informante das culturas indígenas orais:

> O que vou contar agora [diz Navaia], com risco de meu próprio fim, são pedaços soltos de minha vida. Tudo para explicar o sucedido no asilo. Eu sei, estou enchendo de saliva sua escrita. Mas, no fim, o senhor vai entender isto que estou para aqui garganteando.
> (COUTO, 2007a, p. 27)

> Não escreva [diz Navaia a Izidine Naíta], deixe esse caderno no chão. [...]. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente.
> (COUTO, 2007a, p. 26)

As palavras atribuídas a Navaia por Mia Couto fazem pensar nas considerações apresentadas por Paul Zumthor a respeito da centralidade da voz nas práticas sociais e culturais das sociedades baseadas na oralidade: a voz possui materialidade; a palavra é a enunciação da memória; e uma forma arquetípica que transmite o sentimento de sociabilidade (ZUMTHOR, 2014). Ou, nos termos de Hampaté Bâ, a fala/voz é exteriorização das vibrações das forças; é um agente ativo da magia africana. A fala/voz pode criar, conservar e destruir; a fala humana coloca em movimento as forças que estão estáticas nas coisas (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169). Ainda, recorrendo a Jan Vansina, a voz não é apenas um meio de comunicação, mas um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais: "A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas" (VANSINA, 2010, p. 140).

Permitir o desaparecimento, a morte das tradições originais/indígenas/orais das populações africanas é postura associada ao crime e, em consequência, protegê-las e preservá-las se revelam ações urgentes e necessárias, como atestam vários dos diálogos travados entre Izidine Naíte e Marta Gimo, a enfermeira protetora dos velhos do asilo, ao longo de *A varanda do frangipani*:

> *– Escute, senhor inspector: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.*
> *– O que quer dizer com isso?*
> *– Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.*
> *– Faz parte do destino de qualquer um de nós.*
> *– Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.*
> *– São o quê, então?*
> *– São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.*
> *– Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.*
> *– O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...*
> *– Continuo sem entender.*
> *– Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...*
> *– Como eu?*
> *– Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.*
> (COUTO, 2007a, p. 57)
>
> *– Você nunca vai entender. O que se está a passar aqui é um golpe de Estado.*
> *– Um golpe de Estado?*
> *– Sim, é isso que o deveria preocupar, senhor polícia.*
> *– Mas aqui na fortaleza, um golpe?* Izidine se riu, estupefeito. *Francamente, Marta...*
> *– Não é só aqui na fortaleza. É no país inteiro. Sim, é um golpe contra o antigamente.*
> [...]
> *– Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão.*
> *– Eu aceito tudo, Marta. Quero saber apenas quem matou Vasto Excelêncio. Só isso.*
> (COUTO, 2007a, p. 98)

Mia Couto povoa seus romances com vários narradores e ouvintes. *Terra sonâmbula* tem seu enredo apresentado pela alternância de dois narradores, Muidinga e Kindzu, que, nos seus relatos, introduzem outros narradores, como Farida; *A varanda do frangipani*, por seu turno, é uma sequência de narrativas, apresentadas na forma de "confissões" que denominam os sucessivos capítulos: "A confissão de Navaia", "A confissão do velho português", "A confissão de Nhonhoso", "A confissão de Nãozinha" etc. Para alguns destes narradores, não se vislumbra possibilidade de existência fora da capacidade de narrar, como Farida, a mulher que se transforma em palavra ("a mulher se trocou por palavra até quase ser manhã", *TS*, p. 68) ou

Navaia, condenado a sempre contar sua história, mas sem jamais concluí-la, numa espécie de versão moçambicana e masculina de Sherazade, das *Mil e uma noites* (“quando terminar o relato eu estarei morto”, *VF*, p. 26).

Farida ainda apresenta mais uma peculiaridade: quando angustiada ou abatida somente consegue se recuperar quando encontra um ouvinte paciente e atento para suas histórias:

> Voltei [narra Kindzu] a apanhar seus braços [de Farida], lhe prendi de encontro a mim. Assim, prisioneira de mim, eu senti como seu corpo fervia. Ficamos assim um tempo. Até que ela me pediu:
> – *Por favor, me escuta...*
> Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse. Ela me pediu que lhe soltasse. Ainda tremia, mas pouco. Então, me contou a sua história.
> (COUTO, 2007b, p. 60)

Com seus personagens, Mia Couto parece lamentar o desaparecimento destes narradores e ouvintes, numa postura que remonta a de Walter Benjamin, em seu famoso ensaio sobre a figura do narrador:

> Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim, se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1987, p. 205).

No caso das literaturas africanas, utilizar a ficção literária para resgatar e propagar elementos de culturas orais envolve um evidente paradoxo no campo da linguagem, pois se trata de utilizar a língua do colonizador para, numa postura anticolonial, afirmar a identidade cultural do antigo colonizado. Frente a este paradoxo, os escritores africanos, de diferentes gerações, adotaram posturas distintas mas nem sempre excludentes. Ana Mafalda Leite explora casos como o do escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o, que rejeitava completamente o uso das línguas europeias para expressão das culturas africanas, para quem o conteúdo cultural estaria indissociavelmente ligado à linguagem, não sendo possível transferir tais conteúdos, de maneira incólume, de uma para outra língua:

> Como cultura, a linguagem é o repositório de memória coletiva da experiência na história de um povo. A cultura é quase indistinguível da linguagem que possibilita sua gênese, crescimento, estocagem, articulação e sua transmissão de uma geração para a outra [...] a linguagem transmite a cultura, e a cultura transmite, principalmente através da oratura e da literatura, todo o conjunto de valores que passamos a perceber como comunidade de seres humanos com uma forma e caráter específicos, uma história específica, uma relação específica com o mundo (Ngugi Wa Thiong'o apud LEITE, 2012, p. 24).

Manuel Rui, escritor que ocupou importantes posições de governo na Angola pós-independência, teorizou, em um ensaio publicado na Revista *África (Revista de literatura, arte e cultura)*, em 1979, a respeito do processo de transposição de elementos das culturas orais africanas para o registro escrito. Para o autor, tal transposição não pode ser feita sem a negação de elementos fundamentais da oralidade, como o contexto de enunciação ou os rituais de sociabilidade e religiosidade nos quais se inserem as narrativas orais e que conformam seu significado e relevância; vista desta maneira, a literatura é quase a morte do oral:

> Eu sou poeta, escritor, literato. Da oratura à minha escrita que só me resta o vocabular, signo a signo em busca do som, do ritmo que procuro traduzir numa ou outra língua. E mesmo que registre o texto oral para estruturas diferentes – as da escrita – a partir do momento em que o escreva e procure difundi-lo por esse registro, quase assumo a morte do que foi oral: a oratura sem griô; sem a árvore sob a qual a estória foi contada; sem a gastronomia que condiciona a estória; sem a fogueira que aquece a estória, o rito, o ritual (RUI, 1979, p. 541).

Estas mesmas reflexões estão no cerne de uma célebre comunicação apresentada por Manuel Rui na cidade de São Paulo, em 1985, intitulada "Eu e o outro – o invasor" ou "Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto". O enunciado é dirigido à figura do outro, do "invasor", o colonizador português que, afinal expulso, deixou em África sua língua e sua escrita. Manuel Rui primeiro caracteriza o ambiente cultural antecedente à chegada do invasor, quando o texto oral se integrava à autoridade dos velhos, à água, ao som, à luz, às árvores, aos gestos, às danças, aos rituais:

> Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.

Ao canhão, símbolo elementar de violência e destruição, Manuel Rui associa a escrita, por sua capacidade de destruir a cultura original africana: "Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto".

Nestas condições, como proteger o texto oral, como se manter "eu" perante o "outro"? Uma das condições para esta reafirmação do eu passa, reconhece Manuel Rui, pela apropriação da escrita, mas não no sentido de utilizar a escrita para reproduzir o oral, pois não é possível simplesmente transferir o conjunto de oralidades para a "folha branca":

> E agora o meu texto [oral] se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Para Manuel Rui, se não é possível simplesmente preservar o oral na folha branca, a relação com a escrita deve ser outra: "Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão [a escrita], desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride".[12] Trata-se de contaminar a escrita pela oralidade, de escrever "desescrevendo":

> Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como

[12] Ana Mafalda Leite salienta que, em África, na medida em que a implantação da escrita não foi resultante da evolução história normal, mas respondeu a uma necessidade imposta pelo exterior, "a tematização da revalorização da oralidade é uma forma de manifestar uma recuperação simbólica, um meio de afirmação de uma cultura, que foi subjugada pela hegemonia da escrita" (LEITE, 2012, p. 221).

> no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura.

O tempo e a história não se resumem a uma eterna repetição da oposição colonizador/colonizado e, assim, ao invés de priorizar uma inviável reconstrução de uma identidade original, trata-se de construir novas identidades, num mundo “total” e “universal”:

> Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido, para defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Laura Cavalcante Padilha, professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF), a partir deste texto de Manuel Rui, trata as modernas literaturas africanas como uma atividade híbrida, na qual estão presentes a consciência da necessidade de “resgatar a tradição da oralidade”, mas também a consciência da escrita “como um corpo marcado pela sedução e pela magia”, que abre novas possibilidades de criação e de efeito estético, que a autora, na linha de Roland Barthes, associa e metaforiza com o prazer erótico do gozo:

> O produtor textual em plena consciência de que é preciso resgatar a tradição da oralidade, fonte emanadora da própria identidade literária, como mostra Manuel Rui. Há, assim, a consciência de que é preciso gestualizar o texto, griotizá-lo, para que ele possa gritar a alteridade de sua voz, duplamente. Por outro lado, há também a consciência da escrit(ur)a, como um corpo marcado pela sedução e pela magia, corpo que deve ser percorrido para tornar possível a plenitude do gozo, pensando com Barthes. O texto nasce, assim, como um espaço erótico de possibilidades sígnicas que o escritor, cioso e ciente de seu ofício, constrói também com artesania e labor [...]. Em Angola, porém como de resto na África em geral, dada sua condição cultural de território eminentemente não letrado, este *gozo* se deslocava, e em certa medida ainda se desloca, do espaço estático do papel (= livro) para o mundo em mutação da voz. É ela a condutora do *gozo* e é por ela que o contador de estórias libera a força do seu imaginário e a do seu grupo, fazendo do processo de recepção um ato coletivo, ao contrário do homem branco-ocidental que, a partir de um certo momento da história, fez de seu processo de recepção – pela leitura –, na essência, um ato solitário, um prazer de *voyeur* (PADILHA, 2007b, p. 26).

Mia Couto, ao mesmo tempo em que afirma a importância do projeto político-literário de proteção e preservação dos “antigamentes”, deixa claro que tal projeto não pode se realizar senão nos marcos e nas práticas sociais derivadas da cultura letrada portuguesa, o que faz da

operação de preservação da cultura africana, necessariamente, uma ação de elaboração de uma nova identidade, híbrida, mestiça:

> o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar da reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só sei fazer usando panos e linhas europeias".[13]

Para o escritor, não se pode tratar a língua simplesmente como um "legado", um bem material deixado em herança, na relação entre nações e culturas. Isto porque a linguagem, e a cultura em geral, são organismos vivos, em constante atualização e transformação. Assim, uma língua europeia pode se tornar uma língua africana, quando esta cultura africana desenvolve com a língua uma relação humana, quando aprende a utilizá-la para expressar sua própria identidade:

> Quando se diz que Portugal deixou a língua portuguesa como herança, uma língua que eu amo (é a minha língua materna), precisamos ser cuidadosos. A herança diz respeito às coisas materiais: alguém pode herdar uma casa, por exemplo... Mas imagine que uma pessoa confie a outra um ser vivo, digamos, um cachorro. Este cão só pertencerá ao outro se este o aceitar: não é porque o herdou que ele será capaz de reivindicar ao cão um documento de propriedade. Deve se estabelecer uma relação: quem recebeu também deve pertencer ao cachorro. Nesse sentido, a linguagem é um ser vivo. Da mesma forma, a língua portuguesa é hoje uma língua moçambicana porque os moçambicanos a aceitaram e a desejaram: criaram com ela uma relação humana.[14]

Mas nem a literatura de Mia Couto, nem a literatura africana pós-independência, podem ser resumidas como produção cultural orientada pelo objetivo de resgate e preservação das tradições orais que compunham e compõem o cenário social e cultural das populações do continente.

Primeiro, porque, ainda que admitíssemos que toda produção literária coutiana seja orientada pela sua relação com as culturas tradicionais orais, restaria ainda o fato de que esta relação pode envolver várias formas de apropriação, re-elaboração e re-criação. Basta ressaltar o prefácio de Luandino Vieira a seu livro *No antigamente, na vida:* "Este livro [...] é a recriação, com muita liberdade pessoal, de certas formas do discurso popular" (VIEIRA, 2005).

---

[13] Auto-retratos, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de agosto de 1997, p. 59.

[14] Visions d'ailleurs, visions intérieures. Entrevista de Mia Couto para Elisabeth Monteiro Rodrigues, revista *Africultures: les modes em relation*. Disponível em: http://africultures.com/visions-dailleurs-visions-interieures-944/.

Segundo, porque, toda literatura pressupõe, desde a *Poética* de Aristóteles, um comprometimento maior com as potencialidades do que propriamente com a mera descrição do real. Como afirma Ana Mafalda Leite, "com efeito, uma das mais importantes propriedades da literatura e do texto literário é a ficcionalidade, definida como um conjunto de regras práticas que regulam as relações entre o mundo instituído pelo texto e o mundo empírico" (LEITE, 2012, p. 30-31). O próprio Mia Couto já afirmou, em entrevista, que considera a realidade, ou, o mundo, não como algo que existe, externo aos sujeitos, à espera de mero registro, mas como algo que acontece, numa operação em perpétua continuidade, na qual os homens, suas histórias e suas culturas são parte fundamental: "L'idée que j'ai du monde n'est pas ce qui est là mais ce qui advient".[15]

É neste sentido que José Pires Laranjeira, professor da Universidade de Coimbra, associa Mia Couto e Luandino Vieira a nomes como os de James Joyce e Guimarães Rosa, pois tanto resgatam como recriam neologismos e oralidades, em projetos literários que mesclam a preocupação com os legados étnicos com a imaginação literária e a afirmação de propostas multiculturalistas:

> A sua arte [de Mia Couto], na linha de James Joyce, Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, caracteriza-se por um vincado gosto em criar neologismos, recriar a oralidade numa língua literária exuberante, imaginativa, recrear-se com o humor de situações caricatas ou fantásticas e tocar-nos com a tragédia individual e social. Assim se compreende um projecto de moçambicanidade literária que é um exorcismo e uma catarse de criação, em que reconhecemos a história, o legado étnico, o multiculturalismo (LARANJEIRA, 2001, p. 204).

Da mesma forma, Ana Mafalda Leite, que tanto ressalta a importância das tradições orais na afirmação das literaturas africanas pós-coloniais, não deixa de advertir o leitor que, em autores como Mia Couto e Luandino Vieira, a preocupação com o resgate das tradições nunca está separada dos verdadeiros atributos da criação literária destes autores: "modelação da língua, instrumento privilegiado da contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas" (LEITE, 2012, p. 33).

Esta necessidade de apreender esta dupla face da composição literária de Mia Couto – de resgate e de recriação – também deve ser reafirmada quando se trata de identificar, atribuir ou enquadrar, em termos de gêneros textuais, tal composição.

Na frase de abertura de seu texto "O eu e o outro – o invasor", Manuel Rui apresenta o quadro cultural da África pré-colonial: "quando chegaste mais velhos contavam **estórias**". Em

[15] Idem.

seguida, acrescenta, "é certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste!". Portanto, neste cenário, as "estórias" contadas pelos velhos – com seus adornos de ambientes, gestos, rituais, danças – se apresentam como principal "gênero" da cultura oral indígena africana. E muitos autores estabelecem uma associação entre, no plano da cultura oral, estas estórias contadas pelos velhos com, no plano da cultura escrita, o gênero literário do conto. Por esta percepção, o conto, no âmbito da cultura literária, seria o gênero mais apropriado para resgatar e afirmar a essência oral da cultura original africana, expressa sobretudo nas "estórias": "[...] no âmbito da literatura, o conto foi, e continua a ser, muitas vezes, encarado como a 'forma' adequada, o instrumento narrativo 'africano' por excelência (LEITE, 2012, p. 26).[16]

Nesta linha, se o conto guarda relações com as estórias tradicionais africanas, o romance, por outro lado, se caracterizaria por ser um gênero essencialmente alienígena, europeu, vinculado essencialmente a uma tradição escrita/literária. Conforme Mohamadou Kane:

> o futuro do conto escrito na moderna literatura africana parece mais definido. Trata-se, afinal, da abertura de um gênero tradicional à modernidade. Daí o favor que o público africano lhe concede. Os outros gêneros são todos importados. O romance é novo, e por isso progride [na moderna literatura africana] apenas lentamente. Ele rompe brutalmente com a tradição da oralidade (apud LEITE, 2012, p. 27).

Por esta abordagem, estaria, então, justificado o fato de vários autores da literatura africana se destacarem como escritores de coleções de contos, como *Vozes anoitecidas*, *Cada*

---

[16] Sobre esta associação entre as estórias tradicionalmente contadas pelos velhos na cultura africana e o recurso ao conto como genro literário nas obras de autores como Mia Couto, vale a pena transcrever um episódio narrado pela professora Laura Cavalcante Padilha, que envolve sua própria relação familiar, particularmente, com seu pai.
"O meu pai era negro e minha mãe branca, mas culturalmente a minha mãe era negra e meu pai branco. Aliás, ele era um grande leitor e, graças a ele, comecei a ler literatura muito cedo.
[...]
Meus pais viveram muitos anos juntos, eles eram muito apegados um ao outro. Então, quando minha mãe morreu, há dez anos, meu pai ficou muito fragilizado, nunca mais casou (até podia ter casado, porque ele era bonito e estava "jovem" ainda). Um tempo depois, ele quebrou a perna e ficou mal, muito deprimido, porque era a primeira vez que acontecia alguma coisa com seu corpo e minha mãe não estava ao seu lado. Eu lhe levava livros, mas ele não queria ler (ele, que foi, até a morte, um grande leitor).
Como não conseguia fazê-lo ler, um dia peguei um livro do Mia e comecei a ler-lhe um dos contos. Meu pai passou a prestar muita atenção e a ficar 'quietinho' na cama. Li outro conto e lhe perguntei: 'Está cansado, pai?' Sua resposta foi: 'Não, minha filha, quero que você continue. Mas quero fazer uma pergunta...' Respondi-lhe: 'Fala, paizão' (era assim que eu o chamava). Ele, então, indagou: 'Esse preto-velho... você conhece esse preto-velho?' Pensei comigo: 'Mia Couto, preto- velho?!' Chegou, então, a minha vez de perguntar: 'Por que o senhor acha que ele é preto e velho?' Ele: 'Ah, porque eu sei! Porque, ué, porque é assim que preto-velho conta. Eu conheci muito preto-velho, Laurinha, lá na ilha, e esse é o jeito de preto-velho contar.' Eu, na hora, não quis dizer: 'Pai, o autor é novo, branco, bonito...'.
Lembro essa cena, agora, para dizer que meu pai, filho de uma quase escrava, percebeu o que talvez muita gente, mesmo em Moçambique, não perceba: que Mia Couto é africano e tem a sabedoria mais-velha da contação de estórias" (PADILHA, 2007a).

homem é uma raça, *Estórias abensonhadas*, *Contos do nascer da terra* e *O fio das missangas*, todas de Mia Couto. E estaria, também, autorizada a interpretação de romances como *Terra sonâmbula* e de *A varanda do frangipani* como romances construídos a partir de sobrepostos.

Outro "gênero" da tradição oral, o provérbio, também é costumeiramente identificado nas teias de contos construídas por Mia Couto, como demonstra o estudo de Eduardo de Araújo Teixeira, "O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto" (TEIXEIRA, 2015). Explorar os provérbios é frequentemente apontado como apropriação de "saberes populares", estratégia de dar "voz" aos "não cultos", às pessoas do campo, aos conselheiros das culturas orais. Mas, demonstra o autor, tanto em Rosa como em Mia Couto, o provérbio é também matéria prima a ser burilada, re-inventada, em nome de novos posicionamentos sobre o mundo, sobre o homem e sobre o homem no mundo:

> [a adesão de Guimarães Rosa e Mia Couto ao provérbio] não prescindiu de uma reestruturação na forma e no sentido, para no final, colaborar com o propósito de ambos os autores: exceder sua significação convencional, visando o efeito mais expressivo na linguagem literária. Por essa razão escreve Mia Couto, em *Mar me quer*: "– A senhora conhece o ditado, não conhece? Mais vale uma mão no pássaro" [...]. Por essa razão escreve Guimarães Rosa, em *Sagarana:* "– Melhor um pássaro voando do que dois na mão!... Eis a versão do provérbio, para uso dos fortes, dos capazes de ideal..." (TEIXEIRA, 2015, p. 58).

Mia Couto se destaca na inventividade de sua escrita, num cruzamento do português culto com os registros linguísticos utilizados pela população moçambicana, num processo de renovação da língua portuguesa e do universo cultural de africanos e não africanos. A escrita de Mia Couto é caracterizada por uma criatividade linguística, representando em sua ficção a cultura do povo moçambicano e a incorporação da linguagem cotidiana. O escritor se apresenta como um contador de histórias, através de uma língua reinventada; consegue conservar a simplicidade dos diálogos das suas personagens por meio da reinvenção da dimensão literária da oralidade.

Assim, podemos identificar duas faces das narrativas de Mia Couto: de um lado, a perspectiva etnográfica, de registro dos fundamentos essenciais da cultura africana oral/indígena; de outro, os artifícios de manipulação destes registros para impor novos olhares sobre a vida humana. Por um lado, resgatar a tradição; de outro, trair a tradição, transformando-a em instrumento de percepção de um mundo que precisa ser outro. Uma oralidade registrada e, ao mesmo tempo, uma oralidade fingida, utilizadas pelo autor para se afirmar como escritor africano e questionar todas as identidades étnicas e nacionais, pois, como já afirmou no título

de um de seus livros, “cada homem é uma raça”. Mia Couto já se definiu como um homem de fronteira e caracterizou sua língua, portuguesa, como território de afirmação de sua mestiçagem. Assim também a oralidade presente em seus textos: oscilante entre diferentes universos culturais, híbrida, mestiça, registrando os antigamentes ao mesmo tempo que tentando construir instrumentos para se pensar nos futuramentes...

Mas, em última análise, resgatada ou fingida, a oralidade, o contar histórias, é sempre motivo de encantamento. É pela palavra partilhada que o homem supera seus impasses e se encontra com os outros homens e com a natureza, como na narrativa da primeira noite em que Muidinga lê, para ele próprio e para Tuahir, os cadernos de Kindzu; a voz do narrador, junto às labaredas da fogueira, tem o dom de não apenas enfeitiçar os homens, mas de mobilizar os caminhos, as estradas e até mesmo a lua para um instante de puro prazer social, ético e estético:

> No enquanto, lá fora, tudo vai ficado noite. Reina um negro silvestre, cego. Muidinga olha o escuro e estremece. É um desses negros que nem os corvos comem. Parece todas as sombras desceram à terra. O medo passeia seus chifres no peito do menino que se deita, enroscado como um congolote. O machimbombo se rende à quietude, tudo é silêncio taciturno.
> Mais tarde, se começa a escutar um pranto, num fio quase inaudível. É Muidinga que chora. O velho se levanta e zanga:
> – *Para de chorar!*
> [...]
> Mais sereno, o velho passa um braço sobre os ombros trementes do rapaz e lhe pergunta:
> – *Tens medo da noite?*
> Muidinga acena afirmativamente.
> – *Então vai acender uma fogueira lá fora.*
> O miúdo se levanta e escolhe entre os papeis, receando rasgar uma folha escrita. [...]. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho.
> – *Que estás a fazer, rapaz?*
> – *Estou a ler.*
> – *É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer.*
> O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura.
> A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda vai se enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos [...].
> (COUTO, 2007b, p. 12-13)

Mas a cena que, à primeira vista, é uma homenagem ao encantamento proporcionado pelas práticas tradicionais de contação de histórias, está impregnada de elementos de inovação

e re-criação; afinal, aqui é a criança letrada que narra sua história para um velho/ouvinte; é a letra escrita, vocalizada por uma criança, que se mostra capaz de convocar a lua e iluminar as trilhas e caminhos que antes estavam mergulhados na completa escuridão.

Por meio desses escritos vamos conhecer as histórias de várias personagens que povoaram os cadernos de Kindzu. Na próxima seção apresentamos Mia Couto e a recuperação da tradição.

3 MIA COUTO E A RECUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO

> Se não nos apressarmos em reunir seus testemunhos e ensinamentos, todo o patrimônio cultural e espiritual de um povo cairá no esquecimento juntamente com eles, e uma geração jovem sem raízes ficará abandonada à própria sorte (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 175).

Hampaté Bâ, no texto *A tradição viva* (2010), apresenta vários esclarecimentos para situar o leitor sobre o alcance da tradição oral africana: é uma tradição que não se limita a histórias, lendas e fatos mitológicos; ela abrange um leque largamente abrangente de "conhecimentos de toda a espécie" e, também sucessivas camadas de tempo e de gerações. Desta forma, na tradição oral, por seu acúmulo de temas e de tempos e pela indissociação entre o espiritual e o material, a palavra assume um caráter sagrado:

> Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167).

Em outro texto, o autor se preocupa em destacar os componentes de diversidade e de identidade na/nas tradição/tradições oral/orais africana(s). se, por um lado, é impossível falar de uma única tradição oral africana, por outro, é necessário apreender, nestas diferentes tradições, determinadas concepções comuns, o que termina por permitir o uso da expressão "tradição oral" ou "tradição africana" tanto no plural como no singular:

> Quando se fala da "tradição africana", nunca se deve generalizar. Não há *uma* África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito religioso pela mãe, etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes, de aldeia para aldeia (HAMPATÉ-BÂ, 2013, p. 12).

> [A tradição oral] é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor nos permite remontar à Unidade primordial (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

Como discutido no capítulo anterior, nas literaturas africanas pós-coloniais é frequentemente detectada "uma relação dialógica entre os textos orais tradicionais e os textos escritos", e, neste sentido, a afirmação de um projeto literário passa, muitas vezes, por um retorno às vozes de um passado que teria sido, nos tempos coloniais, "silenciado, desvalorizado e afastado das referências da elite urbana letrada que produz literatura" (FERREIRA, p. 50-51).

Qualificar escritores como Mia Couto e Luandino Vieira como grandes "contadores de histórias", como continuadores das tradições seculares dos griots, poderia ser considerado como uma avaliação reducionista e simplista da produção de tais autores, porém, no cenário especifico da cultura africana, termina por soar como valorização e recuperação de um inesgotável material temático e oral que permitem conferir legitimidade literária às obras destes escritores.

Esboço de uma cartografia dos saberes ancestrais africanos em Mia Couto

3.1. Contar histórias

Cultura ou tradição oral pressupõe, evidentemente, sujeitos sociais especializados em, pela voz, transmitir um repertório de narrativas que condensam saberes e experiências acumulados ao longo das gerações. Estes sujeitos especializados podem ser acompanhados por outros personagens encarregados de conferir atributos de alegria e participação ao desfilar da voz e da memória, como músicos ou dançarinos.

Transmissão oral também pressupõe a proximidade física, simultânea, entre narradores e ouvintes, o que, por sua vez, pressupõe um repertório de práticas culturais fundamentadas na reunião de indivíduos; reunião que pode seguir critérios familiares, clânicos, aldeãos, de gênero, geracional etc. Todo narrador reclama ouvintes:

> Nesse entretempo, ele [Taímo, pai de Kindzu] nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho (COUTO, 2007b, p. 15).

De toda a forma, nas culturas orais, a voz é sempre o centro da atenção. Neste sentido, resgatar a ancestralidade de uma tradição oral implica, de imediato, resgatar a importância das vozes que contam histórias.

Assim, vários romances ou coletâneas de Mia Couto se configuram, antes de tudo como agrupamento de vozes que contam histórias. O enredo de Terra Sonâmbula é construído por meio de dois narradores que conduzem histórias que, ao fim, se encaixam: por um lado Kindzu, que usa seus cadernos como veículo de preservação e transmissão das histórias que recolheu ao longo de suas andanças; de outro Muidinga, que oraliza, nas noites e ao pé da fogueira, as histórias escritas por Kindzu.

Na relação entre escrita e oralidade, estabelecida entre Kindzu e Muidinga, não cabe falar em oposição ou contraposição, mas de diferentes e antitéticas relações de domínio e submissão. Por um lado, a escrita parece se submeter à lógica da oralidade, pois ela serve não para alimentar uma atividade especificamente escritural e "muda", mas sim para produzir mais vozes que alimentam a tradição oral. Por outro, o narrador oral se submete ao narrador que escreve, ao aceitar servir de instrumento para propagar as experiências recolhidas por Kindzu. Frente ao texto escrito, a postura de Muidinga remete ao leitor dos séculos da Antiguidade retratado por Jesper Svenbro:

> [...] o escritor conta com a chegada de um leitor disposto a colocar a sua voz a serviço do escrito com a finalidade de distribuir seu conteúdo aos passantes, aos "ouvintes" do texto. Ele conta com um leitor que seguirá a coerção da letra. Ler é, pois, colocar sua própria voz à disposição do escrito (em última instância, do escritor). É ceder a voz pelo instante da leitura, voz que o escrito logo torna sua, o que significa que a voz não pertence ao leitor durante a leitura. Este último a cedeu. Sua voz submete-se ao escrito, une-se a ele. Ser lido é consequentemente exercer um poder sobre o corpo do leitor, até mesmo a grande distância no espaço e no tempo. O escritor que consegue fazer-se ler atua no aparelho vocal do outro, do qual se serve, mesmo após sua morte, como de um *instrumentum vocale*, isto é, como de alguém ou de alguma coisa a seu serviço, até mesmo de um escravo (SVENBRO, 1998, p. 49).

Contar histórias é a estratégia mais frequente em *Terra sonâmbula* e em *A varanda do frangipani*. Além dos narradores protagonistas, Kindzu/Muidinga e Ermelindo Mucanga, vão sendo sucessivamente apresentados uma sucessão de outros narradores orais, como Taímo, Farida, Navaia, Xidimingo, Nhonhoso...

Ana Mafalda Leite identificou, em muitas das narrativas de *Terra sonâmbula*, o ecoar de histórias e tradições das populações aldeãs do sul da África:

> Grande parte das estórias relatadas em Terra Sonambula fundamenta-se em crenças dos Tsonga do sul de Moçambique e na sua mundividência. Por exemplo, a história da viagem de Kindzu, que constitui a segunda narrativa, faz uso dos tabus de viagem, nomeadamente com a inclusão da ave "mampfana".

> [...]
> Ainda uma outra história narrada na primeira narrativa, a das Idosas Profanadoras, faz parte de um rito de caça ao "nuno", inseto do céu, tal como as gêmeas, os raios e os anões. Esse rito não pode ser presenciado pelos homens. Os anões (*psimhunuanhana*) que aparecem na viagem de Kindzu, caídos do céu, ou os animais que falam, retomam também crenças dos Tongas (LEITE, 2012, p. 171-172).

E, mais adiante, conclui Mafalda Leite:

> Pode-se, então, adiantar que uma parte significativa do material temático fabuloso de Terra sonâmbula se fundamenta nas tradições dos povos do sul de Moçambique, estruturando-se, também, o romance, enquanto gênero, na intertextualização do gênero oral de entretenimento ritual diário, o conto ou variantes similares (LEITE, 2012, p. 172).

É com base nesta abordagem proposta por Ana Mafalda Leite, somada ao projeto explicitamente afirmado por diferentes autores pós-coloniais de estabelecer uma continuidade entre a tradição oral ancestral e a moderna literatura africana, que arriscamos, a partir das estórias apresentadas por Mia Couto em *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*, um breve esboço de catalogação dos saberes ancestrais concentrados nas histórias que, tecidas, compõem estes dois romances.

3.2. Nascimento, maldições, contágios e purificações

> Me chamo Farida, começou a mulher o seu relato. Falava com voz baixa, em rouquidão que vinha da timidez [...]. Durante sua longa fala me calei como uma sombra para lhe dar coragem. A mulher se trocou por palavra até quase de manhã.
> Farida era filha do Céu, estava condenada a não poder nunca olhar o arco-íris. Não lhe apresentaram à lua como fazem com todos os nascidos da sua terra. Cumpria um castigo ditado pelos milênios: era filha-gémea, tinha nascido de uma morte. Na crença da sua gente, nascimento de gémeos é sinal de grande desgraça. No dia seguinte a ela ter nascido, foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavrar o chão. Caso uma enxada, nesse tempo, ferisse a terra, as chuvas deixariam de cair para sempre.
> Dias depois, sua irmã morreu. Deixaram-na morrer com fome. Fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição.
> [...]
> A mãe de Farida nunca mais teve filhos. Dizem que ela não foi capaz de apagar a sua impureza após o nascimento.
> (COUTO, 2007b, p. 68)

Farida, embora mulher, rouca e tímida, se revela grande narradora, é o que constata Kindzu. Afinal, ao longo de toda uma madrugada, ela consegue preencher o silêncio, deixando

de ser especificamente mulher e se transformando em toda voz: “a mulher se trocou por palavra até quase de manhã”.

Contar a própria história envolve alguns protocolos. Em primeiro lugar, a enunciação do nome (“Me chamo Farida”); em segundo lugar, as circunstâncias de seu nascimento, num relato que, ao mesmo tempo, trate das circunstâncias específicas do evento e também dos costumes de sua gente quanto aos ritos de nascimento.

Assim, entre o povo de Farida, o nascimento envolvia um rito de apresentação da criança à família, ao grupo e ao céu, sendo assegurado ao recém-nascido a sua exibição à lua. Mas de tal rito estavam excluídas as crianças nas quais se identificam sinais de impurezas, maldições ou desgraças.

Por esta tradição, crianças gêmeas eram denunciantes de desgraças (“na crença da sua gente, nascimento de gémeos é sinal de grande desgraça”). As desgraças são, por sua vez, denunciantes de impureza e castigo, que atingem tanto os indivíduos diretamente envolvidos no evento como todo o grupo humano, a terra, o céu e as águas.

Desta maneira, os sinais de impureza e castigo reclamam cuidados de purificação que visam em primeiro lugar, a criança e a mãe. Por isso, uma das gêmeas é deixada a morrer, de fome (“fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição”). Além de condenada à morte, a uma criança cujo nascimento denuncia impureza se interdita também os ritos fúnebres: “A tradição ordena: ninguém chore em luto, o lamento não pode senão chamar mais desgraça” (COUTO, 2007b, p. 68-69). Quanto à mãe, toda a aldeia se mobiliza para assegurar sua purificação e a neutralização das desgraças preditas pelo parto infeliz: “Fizeram as cerimónias: não resultou. Queimaram a palhota, juntaram todas as suas coisas numa grande fogueira. A mãe ficou ali, sofrendo culpas por ter subido ao Céu, único lugar onde se pode encontrar meninos gémeos” (COUTO, 2007b, p. 68).

E quando restam dúvidas sobre a eficácia dos ritos de purificação, o grupo adota outra ação de autoproteção, com a marginalização e expulsão dos agentes da maldição e da desgraça:

> Depois das cerimónias, mandaram que a mãe saísse da aldeia. Junto com a filha foram morar num mato próximo, de verdes desleixados. Ali viveram sem nunca receber visitas: vinham os da família mas ficavam longe, escondidos. Receavam o contágio. Gritavam dali suas mensagens (COUTO, 2007b, p. 69).

É necessário adotar providências para que a impureza dos desgraçados não contamine a terra, o que atrairia novas desgraças vindas do céu e das águas das chuvas. Por isso é interdito, enquanto não afastado todo o risco do contágio, qualquer trabalho da terra; a terra não pode

ficar exposta à impureza detectada entre os vivos, sob pena de se tornar alvo da maldição das águas que se juntam no céu: “Caso uma enxada, nesse tempo, ferisse a terra, as chuvas deixariam de cair para sempre” (COUTO, 2007b, p. 68).

Mas, por vezes, mesmo tendo a aldeia adotado todos os cuidados e ritos de purificação, mediante a morte, purificação, marginalização e expulsão dos agentes das impurezas e maldições, ainda assim os céus castigavam a terra, negando-lhe a água das chuvas:

> O lugarzinho, no enquanto, foi sendo alvo de desgraças. A terra caiu em desordem, sopraram ventos que arderam no sol, secaram fontes e lagos. As nuvens, medrosas, fugiram. A fome e a morte instalaram residência. Tudo aquilo acontecia, dizem, por causa da mãe não se ter purificado. De noite, ouviam as cerimónias. Pedia-se aos antepassados o favor de alguma chuvinha. O escuro se enchia de tambores, moendo a tristeza como um pilão.
> (COUTO, 2007b, p. 70)

Nestes casos, somente se encontrava uma explicação: a maldição anterior ainda não fora devidamente afastada e expiada e exigia novas ações de purificação, nas quais a presença de uma mãe de gémeos, de uma mulher que visitara o Céu, se constituía em elemento fundamental:

> Como as chuvas demorassem, vieram buscar a mãe. No quintal dela entraram mulheres meio-nuas, essas que costumavam limpar os poços. Precisavam de uma mãe de gémeos para as cerimónias mágicas. Mandaram que ela mostrasse o túmulo de sua filha. [...]. Dançaram, xiculunguelando. Depois, meteram a velha num buraco e foram-no enchendo de água. Ela pedia: *me deixem, tenho frio*.
> Mas as mulheres não abrandavam. A mãe de Farida visitara o Céu e se ela estivesse molhada, certamente as nuvens também se encharcariam. As chuvas viriam, por fim.
> [...]
> Farida se aproximou, quis ajudá-la [à mãe] a sair. Mas ela recusou: devia ficar ali, matopar-se, pagar sua dívida com o mundo.
> [...]
> De madrugada, quando despertou, já a mãe ali não estava. Tinham-na levado, gelada demais para se manter impura. O sangue de sua mãe, vertido em seu nascimento, já não sujava a aldeia. Nesse mesmo dia, tombaram grossas chuvas. As sementes e a esperança se tinham finalmente reconciliado.
> (COUTO, 2007b, p. 70-71)

Mas não apenas são os gémeos que denunciam um nascimento envolto em impureza e desgraça: os filhos albinos e mulatos também eram indicativos de desgraças futuras para indivíduos e para as aldeias.

Em várias comunidades rurais, não apenas na África, os albinos são alvo de tradições que os tornam alvo de discriminação e isolamento. Inúteis nos trabalhos nos campo, por sua notória incapacidade de resistir à exposição ao sol, com problemas de visão que os tornavam

igualmente incapacitados para trabalhos no interior como o artesanato e o trabalho com couros e a metalurgia e, ainda, com forte de tendência de exibirem feridas no rosto, principalmente nos lábios, em decorrência de mínima exposição solar, os albinos são, nas histórias recolhidas por Mia Couto, vítimas de maldições trazidas por suas mães, tal como os gémeos.

Na história de Farida, isto se torna evidente nos conselhos apresentados por sua tia, Euzinha, que recomenda à jovem que oculte a condição de mulato de seu filho ainda não nascido, fruto de um estupro cometido por seu patrão, o branco português Romão Pinto, sob o véu do albinismo:

> Nos meses que ali permaneceu uma terrível certeza lhe foi chegando: ela se barrigava, um filho nela se aninhava. Esse menino viria a nascer sem a devida cor: seria um mulato. Tia Euzinha lhe tinha avisado: *não confesses a verdadeira raça dele, antes vale dizeres que ele é albino*. Nascera assim porque, durante o ventre dela, fora atravessado por um relâmpago. Era essa a crença que explicava os albinos.
> (COUTO, 2007b, p. 77)

A sequência da narrativa deixa claro os novos interditos que recairão sobre Farida, acrescendo-se aos que já sofria por ser filha-gémea:

> *Mas tia*, reclamou Farida, *se eu apresentar o menino como albino vou criar mais um motivo para ser afastada*. Euzinha bem sabia o preço dessa mentira. Ninguém mais poderia beber pelo seu copo, nenhuma mulher se deteria no caminho para lhe trocar bons dias. Nascida gêmea primeiro, agora mãe de um albino: ela era a pior das leprosas, condenada para sempre à solidão.
> – *Mais vale tu sofreres que a criança*, teimou Euzinha.
> (COUTO, 2007b, p.77)

Nascido em tais condições, de uma mãe duplamente amaldiçoada, ao filho de Farida estava interditado o acesso às cerimónias que o integrariam ao grupo social e às forças da natureza. Por isso, foi parido sem cuidados nem alegrias e, depois, simplesmente entregue a uma instituição absolutamente estranha às tradições orais africanas: a Igreja cristã dos portugueses:

> Esse menino nasceu sem que ela nascesse mãe. Em nenhum momento Farida notou alguma vontade de lhe dar cuidados. Foi à Igreja e entregou a criança como se fosse uma encomenda de ninguém, um lapso da vida. Ficou lá, na Missão, nunca mais ela o viu.
> (COUTO, 2007b, p. 77)

“Esse menino viria a nascer sem a devida cor”: a preocupação de Farida denota um outro motivo de discriminação e marginalização que pode transtornar os ritos de recepção e integração do recém-nascido. Como o albino, o mulato também era indivíduo sem a devida cor (como de resto, também os indianos, como retrata a trajetória do personagem Surendra Valá), mas a associação aí se concluía: o albino era fruto do relâmpago que atravessara o ventre da mãe; o mulato filho de uma relação sexual ilegítima, entre indivíduos de grupos sociais e raciais antagônicos. Nos casos de albinismo, a maldição e a necessidade de purificação recaíam sobre a mãe; nos de filhos mulatos, a maldição e a discriminação acompanhariam a criança por toda sua vida.

É por sua condição de mulato que Vasto Excelêncio, embora revolucionário convicto, dedicado ao fortalecimento do Estado nacional pós-independência, culto, com formação na Europa, não consegue galgar degraus mais elevados na burocracia do poder do que a condução de um asilo de velhos situado nos confins do território nacional:

> É que eu conheci Vasto, um homem cheio de angústia, num momento em que eu própria me estreitava, amarga e pouca. Vasto se sentia traído. Os melhores anos de sua vida ele os dera à revolução. O que restava dessa utopia? No início se descontaram aparências que nos dividiam. Com o tempo lhe passaram a atirar à cara a cor da pele. O ele ser mulato esteve na origem daquele exílio a que o obrigavam [no asilo]. Desiludido, ele não se aceitava. Tinha complexo da sua origem, da sua raça. Nessa altura eu não sabia que, bem vistas as contas, todos nós somos mulatos. Só que, em alguns, isso é mais visível por fora. Vasto Excelêncio, porém, foi ensinado a dar-se mal com sua própria pele. Falava muito sobre a raça dos outros. Castigava de preferência o pobre Domingos [português, branco]. Para que ficasse patente que não privilegiava os brancos. Exercer maldades passou a ser a única maneira de ele se sentir existente.
> (COUTO, 2007a, p. 125)

Se no caso do nascimento de gémeos ou de albinos, era a mãe identificada como origem da impureza da qual decorria a desgraça a ser expiada, a tradição também identifica casos de parto infeliz em que a maldição recaía sobre a criança, como o caso de Navaia Caetano, cujo nascimento e alimentação provocaram a morte da mãe. Neste caso, a criança, amaldiçoada, é expulsa do grupo para expiar a culpa pela morte de um familiar:

> – *Ninguém lhe dê de mamar!*
> Minha mãe sacudiu uma invisível mosca e se aproximou de mim, deitando-me em seu colo.
> – *Não posso deixar o meu filho sofrer de fome*, disse ela.

> E puxou o seio para fora da capulana. Os presentes taparam o rosto. Todos recusaram assistir, mesmo meu tio. Foi pena. Assim, ninguém testemunhou como ela morreu.
> Foi então que me expulsaram, me excomungando para este asilo. Eu trazia maldição, estava contaminado com um mupfukwa, o espírito dos que morreram por minha culpa.
> (COUTO, 2007a, p. 31)

3.3. Interditos sexuais

Embora amaldiçoado pela morte da mãe, a trajetória infeliz da vivência de Navaia Caetano tem uma explicação que antecede ao seu próprio nascimento. Navaia, na verdade, terminará por pagar pelas impurezas que macularam sua geração a partir dos comportamentos de seu pai e de sua mãe.

Havia alguma maldição naquela família, que provocava suspeitas e desconfianças entre as pessoas da casa e da aldeia:

> A gente da aldeia suspeitava de castigo, uma desobediência às leis dos antigos. Qual a razão desse castigo? Ninguém falava, mas a origem do mal todos conheciam: meu pai visitava muito o corpo de minha mãe. Ele não tinha paciências para esperar durante o tempo que minha mãe aleitava. É ordem da tradição: o corpo da mulher fica intocável nos primeiros leites. Meu velho desobedecia.
> (COUTO, 2007a, p. 28)

Relações sexuais ilícitas são causa constante de impurezas e desgraças que, nas tradições relatadas por Mia Couto, reclamam atos purificação e expiação. Não se trata apenas de relações ilícitas por conta das filiações dos amantes a diferentes grupos de identidade étnica-racial ou social, como as que geram os mulatos. E nem se trata de identificar ilicitude porque verificada em relações extra-matrimoniais. As ilicitudes nas relações sexuais que conduzem à desgraça dizem respeito a um rígido calendário que controla o acesso e o interdito ao prazer sexual.

O período pós-parto, do aleitamento, como o comprova a história de Navaia Caetano, é um dos interditos ao corpo da mulher. Desrespeitar esta regra é motivo de impureza que pode afetar toda uma família e, mesmo, toda uma aldeia.

Outro período de interdito é o de menstruação e, neste caso, a história exemplar é a da morte do fazendeiro português Romão Pinto, figura autoritária e dominadora, após se satisfazer no corpo da mulata Salima, esposa do negro muçulmano Abdul Remane.

> Nessa tarde, Romão se serviu, lambuzeiro, no banco da cozinha, ela sentada sobre suas pernas querendo lhe prestar melhor que sempre. Porém, o português não teve tempo de terminar-se: um ruído na porta o alarmou. Retirou-se às pressas, calças nos joelhos, tropeçando nos degraus das traseiras. Sossegou quando se viu no atalho, desatando a rir da sua própria figura. Aproveitou as calças estarem já em baixo para urinar, dizem que purifica as vias, depois das consumações. Desnecessitou-se ali, apontando uma árvore, feito um cão. Deleitou-se, de princípio. [...] Mas, depois, correndo já as águas há tempos incontáveis, ele se começou a preocupar. Queria parar, não conseguia. Litros e litros lhe escapavam, num caudal que jamais ninguém ajuntara.
> [...]
> As águas escoavam, parecia ter-se aberto o alçapão das nuvens. Ele implorou, solicitando a Deus. Até que, no auge do desespero, o derrame se estancou. Romão Pinto, exausto, contemplou as esforçadas partes. Foi então que a alma se lhe espetou no visto: as cuecas estavam manchadas de vermelho, quase pingavam.
> – *A puta estava com os sangues, raios a partam!*
> [...]
> Ele nem queira escutar. Vinha à mente era a voz da crença, condenando aquele que ama uma mulher em estado de impureza. Também o português punha crédito em tais africanas maldições: nele os sangues haveriam de escorrer, transbordantes.
> (COUTO, 2007b, p. 144-145)

Além das interdições sexuais relacionadas aos tempos e às características do corpo da mulher, os romances de Mia Couto ainda identificam outras, nas quais o mote do óbice se localiza não na percepção masculina do corpo feminino, mas sim na identificação que esta constrói entre a fecundidade da mulher e a da terra. Assim, por exemplo, são terminantemente proibidos os enlaces amorosos em áreas recém conquistadas para os trabalhos agrícolas, como ilustra o décimo caderno de Kindzu, "No campo da morte", que trata das andanças do autor dos escritos e de Carolinda, a irmã gémea falsamente falecida de Farida:

> Nos fez sinal para regressarmos ao campo. Ao chegarmos junto da grande árvore do djambalau nos chamou atenção um zunzunar, coral de vozearias. Os deslocados se juntavam à volta de uma fogueira. Havia ali grande confusão. Euzinha [tia de Farida e de Carolinda] se foi inteirar da situação. Instantes depois ela voltou com uma versão do milando:
> – Há grande problema. É que esta manhã, quando as crianças acenderam o fogo, as panelas começaram logo a rachar.
> Não entendi. Tia Euzinha, agitada, entornava o rapé mais fora que dentro das narinas. Puxei Quintino para o lado, preferi trocar esclarecimento com ele.
> – *E então, mano? O que se passa?*
> – *Se as panelas começaram a rachar é porque alguém andou namorando esta noite.*
> Quintino me explicou: num lugar novo, como aquele, ninguém pode fazer namoros, nos primeiros tempos. Para os que chegavam, aquele campo era recente, cheio de interdições. Violar essa espera iria trazer grande desgraça.

> Agora, os velhos do centro queriam saber quem foram os autores da desobediência. Desconfiavam-nos.
> (COUTO, 2007b, p. 185)

Portanto, tanto como o corpo da mulher, também a terra era "cheia de interdições", e desobedecê-las, ou "violar as esperas", podia acarretar desgraças que atingiriam a ambos.

Por fim, há ainda outro tempo de interdição ao corpo da mulher: é o tempo do luto, tempo de cuidado total com o morto e com os antepassados. Desrespeitar as violações implicava ofender os espíritos ancestrais, o que significava ameaça de ruína para homens e mulheres e ameaça de infertilidade para a terra. Tal regra é mais bem documentada em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, romance inteiramente ambientado nas cerimónias fúnebres dedicadas ao velho Dito Mariano:

> Fico alojado[17] no mesmo quarto de Abstinêncio e Admirança. O Tio Abstinêncio pretendia regressar naquela mesma noite para a sua cabana. Há anos que ele não deitava pé fora. Mas convenceram-no a pernoitar por ali. Ficasse apenas por um sono. Instalaram juntos Abstinêncio e Admirança, por razão de higiene. Os dois são muito parentes, podem partilhar lençóis. Além do mais, eles se conhecem há tanto que se irmandaram, incapazes de tentação. É assim que dizem: o boi sem cauda pode passar pelo capim em chamas. Não há, pois, risco de subirem as hormonas a nenhum dos meus tios. Seria fatal se, neste tempo de luto, houvesse namoros na casa. Durante as cerimónias se requer a total abstinência. Caso contrário, o lugar ficaria para sempre poluído.
> (*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 55)

3.4. Velhos, velhas e velhices

Um dos temas recorrentes ao longo das narrativas que compõem os romances e coletâneas de Mia Couto é do lugar dos velhos na sociedade africana contemporânea em contraposição ao que supostamente ocupavam nos tempos pré-coloniais.

Se a tradição oral pressupõe a narrativa de estórias, os velhos se constituíam em narradores elementares em tal tradição. Como principia o texto de Manuel Rui, dirigido ao "outro": "quando chegaste mais velhos contavam estórias".

Como afirma Marta Gimo, em sua tentativa de conciliar o mundo dos antigamentes com a razão moderna simbolizada em Izidine Naíta,

---

[17] O romance é narrado por Mariano, jovem que passou a residir na capital para continuar seus estudos e que retorna para o campo para acompanhar os ritos fúnebres em homenagem a seu avô, Dito Mariano.

> Estes velhos que aqui [no asilo] apodrecem, antes do conflito [da guerra] eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos.
> (COUTO, 2007a, p. 121)

Se não há dúvidas quanto a este lugar honorífico reservado aos velhos na tradição oral africano, o mesmo não ocorre quando se verifica uma inflexão de gênero e passamos a falar de "velhas".

Como já sugerido, muitas das crenças assinaladas no repertório coutiano das tradições africanas se assentam na convicção, atribuída às comunidades aldeãs africanas, de que os ritmos e fases do corpo feminino carregam impurezas que necessitam de purificação e expiação. E, da mesma forma que a tradição facilmente identifica o "velho" com o "narrador", ela também o faz entre os termos "velha" e "feiticeira", como salienta a fala de Nãozinha, em sua "confissão", única das mulheres internas do asilo a dispor de voz na narrativa:[18]

> Me acusaram de feitiçaria. Na tradição, lá nas nossas aldeias, uma velha sempre arrisca a ser olhada como feiticeira. Fui também acusada, injustamente. Me culparam de mortes que sucediam em nossa família. Fui expulsa. Sofri. Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas.
> (COUTO, 2007a, p. 78)

Outra questão que se revela complexa é a do lugar que os velhos podem vir a ocupar na nova sociedade pós-colonial. Em *A varanda do frangipani*, estes velhos e velhas se encontram em isolamento e extinção. Como definiu a fala de Marta Gimo dirigida a Izidine Naíta, eles são "guardiões de um mundo", de "um mundo que está sendo morto", uma morte que ocorre "dentro de nós", no âmago da cultura africana (COUTO, 2007a, p. 57-58).

O final de *Terra sonâmbula* parece apontar para uma resiliência irresistível da cultura oral, já que o velho é acomodado em uma canoa pela criança e "começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do mundo inteiro" (COUTO, 2007b, p. 189).

Já o final de *A varanda do frangipani* aponta para uma condição mais incerta dos velhos. Salufo Tuco, um dos criados de Vasto Excelêncio sonhava em retirar os velhos do

---

[18] Há mais duas mulheres que narram suas histórias em *A varanda do frangipani*, mas não são internas do asilo como o são Navaia, Xidimingo e Nhonhoso. Trata-se de Marta Gimo, enfermeira do asilo, e Ernestina, víuva do diretor Vasto Excelêncio. O romance conta, ainda, com dois narradores homens relevantes: o defunto Ermelindo Mucanga e o protagonista, que, na verdade, jamais narra sua própria história, Izidine Naíta.

isolamento e reintegrá-los às suas comunidades. Como indica a confissão de Ernestina, viúva de Vasto Excelêncio:

> Salufo executava os trabalhos domésticos em nossa casa. Eu gostava do seu convívio. Em seu corpo de gigante se escondia uma alma gentil. Salufo confidenciava muito comigo. Em suas palavras havia uma permanente queixa: se lamentava da condição dos asilados. E dizia que, nas aldeias do campo, os idosos tinham uma condição bem mais feliz. A família os protegia, eles eram ouvidos e respeitados. Os anciãos tinham a última palavra sobre os assuntos mais sérios. Salufo lembrava antiguidades e seu rosto se meninava. Depois, no desfecho, se fechava em melancolia.
> (COUTO, 2007a, p. 105)

Para retirar os velhos do isolamento, Salufo usou de suas habilidades militares e conseguiu neutralizar as minas terrestres que impediam o contato entre o asilo e as comunidades do continente. O resultado do esforço de Salufo Tuco foi, porém, desastroso; a comunidade que ele encontrou já não admitia a volta dos velhos:

> Passaram-se dois meses, porém, Salufo Tuco voltou. Vinha triste, esfarrapado. Chegou e se instalou sem falar com ninguém. [...] Só no fim do dia se sentou e falou. Estava profundamente magoado. O mundo, lá fora, tinha mudado. Já ninguém respeitava os velhos. Dentro e fora dos asilos era a mesma coisa. Nos outros lares de velhos a situação era ainda pior que em São Nicolau. De fora vinham familiares e soldados roubar comida. Os velhos que, antes, ansiavam por companhia já não queriam receber visitantes.
> (COUTO, 2007a, p. 107)

Assim, para proteger os velhos, Salufo Tuco volta a plantar minas nos terrenos em volta do asilo, interditando as possibilidades de comunicação entre os velhos e o mundo. E a própria narrativa de Mia Couto se encarrega de explicitar o significado do gesto de Salufo: “Salufo Tuco queria fechar caminhos ao futuro” (COUTO, 2007a, p. 109).

3.5. Morte, obrigações fúnebres e espíritos errantes

A varanda do frangipani se inicia com um relato de um morto reclamante:

> Sou o morto. Se eu tivesse cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas eu faleci junto com meu nome faz quase duas décadas. Durante anos fui um vivo de patente, gente de autorizada raça. Se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento. Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos. A pessoa deve

> sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discrição de ocupar pouca terra. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade. Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os punhos fechados, chamando maldição sobre os viventes. E ainda mais: não me viraram o rosto a encarar os montes Nkuluvumba. Nós, os Mucangas, temos obrigações com os antigamentes. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma.
> (COUTO, 2007a, p. 9)

Ermelindo Mucanga lamenta que sua morte não esteve à altura de suas virtudes demonstradas em vida ("se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento"). E, para bem atestar os fundamentos de sua reclamação, ele repassa os procedimentos adotados quando de sua morte, colocando-os em contraposição com os ritos e cerimónias que considera dignos de uma boa morte. Mucanga não teve quem dobrasse seus joelhos, o que significa que, na terra, ocupou um espaço equivalente à sua estatura ("minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade"). O morto também não contou com alguém próximo que cuidasse para que fosse enterrado com as mãos livres e abertas, o que fez com que se tornasse um espírito desassossegado, daqueles que perturbam os viventes. Ele ainda reclama de outra indignidade: dentre os vivos que cuidaram de seu funeral, não houve ninguém que se ocupasse em assegurar que desceria à terra com o rosto voltado na direção dos montes Nkuluvumba, local onde, dizem os mais velhos da aldeia dos Mucangas, "a primeira mulher saltou a lua". O morto sintetiza em poucas palavras o sentimento de indignidade e impropriedade de sua morte: "me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram". Assim, afirma indiretamente o narrador, respeitar cerimónia e tradição é preocupação essencial entre os indivíduos imersos nas culturas indígenas africanas.

Mas Ermelindo Mucanga ainda considera estas primeiras palavras insuficientes para assinalar sua indignação com o tratamento que foi reservado a seu corpo morto e, então, continua a lamentar:

> Não foi só o devido funeral que me faltou. Os desleixos foram mais longe: como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais. Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido. E ainda pior: coisa que brilha é chamatriz da maldição. Com tais inutensílios, me arrisco a ser um desses defuntos estragadores do mundo.
> (COUTO, 2007a, p. 9-10)

Mais uma vez, ao reclamar dos procedimentos que foram adotados com seu cadáver, Ermelindo Mucanga nos esclarece sobre as condutas corretas a serem observadas ao se homenagear um morto. Diz ele: “como eu não tivesse outros bens...”, ou seja, diz a boa tradição cerimonial que um morto deve ser enterrado junto com seus bens, tradição esta que os responsáveis pelo enterro de Mucanga se preocuparam em cumprir; porém eles não se atentaram a outra regra para o bom tratamento do cadáver, a de que o morto nunca deve descer à cova acompanhado por objetos de metais, mesmo nos casos em que os metais simbolizassem a vida e a profissão do morto, como no caso do carpinteiro Ermelindo. As consequências desta inépcia no tratamento ao morto Mucanga são logo anunciadas: assim, corria-se o risco de fazer do morto um espírito maléfico, um “desses defuntos estragadores do mundo”.

Trata-se, já, da explicitação de uma segunda causa que pode levar ao aparecimento de maus espíritos, acrescentando-se os casos de mortos enterrados junto com seus metais aos já anunciados de mortos enterradas com os punhos fechados.

Na sequência, Ermelindo Mucanga esclarece as circunstâncias de sua existência que explicam o fato de haver alcançado a morte tendo ficado seu corpo a mercê de indivíduos que, por inabilidade, inapetência ou crueldade, não souberam honrar de forma digna a sua morte: “Todas estas atropelias sucederam porque morri fora de meu lugar. Trabalhava longe da minha vila natal. Carpinteirava em obras de restauro na fortaleza dos portugueses, em São Nicolau” (COUTO, 2007a, p. 10).

Todas as impropriedades, de cerimónia e tradição, verificadas em sua morte, Mucanga relaciona ao fato de haver falecido distante de sua aldeia. De forma invertida, mais uma vez, ele enuncia uma regra básica para se assegurar uma morte digna: morrer em sua terra, em sua aldeia, junto dos familiares e dos antepassados. O sentido desta regra básica é evidente, pois, estando junto dos seus, em sua aldeia, o defunto sempre poderá contar com a diligência e a dedicação dos próximos para assegurar uma boa morte e uma boa transição ao mundo dos espíritos.

Por fim, concluindo suas lamentações, Ermelindo Mucanga se encarrega de explicitar, de forma absolutamente didática, as consequências – para o morto e para os vivos – de sua morte descuidada de cerimónia e de tradição:

> Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desencontrado da sua morte. Não ascenderei nunca ao estado de xicuembo, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos. Sou desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical. Faço parte daqueles que não são lembrados.

(COUTO, 2007a, p. 10)

De acordo com a crença expressa por Ermelindo Mucanga, a correta ou incorreta observância às normas tradicionais do cuidado com os mortos sela o destino pós-morte dos indivíduos: para os bem cerimoniados, a transição para os xicuembos, espíritos honrados e benfazejos; para os desprovidos de cerimónia e tradição, os mortos desencontrados, a transição para os espíritos desencontrados, os xipocos.

Assim, os quatro parágrafos iniciais de *A varanda do frangipani* podem ser lidos como uma espécie de condensação enciclopédica das ideias tradicionais presentes nas culturas orais africanas a respeito da morte, dos cuidados para com os mortos e da conversão dos mortos em espíritos tranquilizadores ou desassossegados.

"Em África, os mortos não morrem nunca. Excepto aqueles que morrem mal", diz Marianinho, narrador de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (p. 30). Para Jorge Otinta,

> A circulação da força vital, representada pela morte, caracteriza toda a África como princípio vital, segundo o qual, a morte não é ruptura, é uma mudança de vida, uma travessia, digamos assim, para um outro ciclo de vida e, é por isso, que os mortos entram na categoria dos ancestrais, dos protetores, dos guardiões dos vivos, enfim, são venerados como espíritos superiores (OTINTA, 2008, p. 111).

Em *Terra sonâmbula*, assim como em *A varanda do frangipani*, há também a presença de um morto reclamante. É Taímo, pai de Kindzu.

Diante das violências da guerra, que provocara a morte de seu professor, que levou ao desaparecimento de seu irmão e à ruína de sua família, após a morte do pai, Kindzu decidira-se a abandonar sua aldeia, sua terra. Sonhava tornar-se um naparama, um guerreiro dos tempos imemoriais, a combater com lanças, zagaias e arcos. Mas os naparamas, embora abençoados pelos feiticeiros, eram homens sem território, sem aldeia e sem família. A primeira ideia de transformar-se em naparama apareceu a Kindzu logo após a morte do pastor Afonso e o incêndio da escola em que aprendera a ler e escrever:

> Nesse desespero me veio, claro, um desejo: me juntar aos naparamas. Sim, eu queria ser um desses guerreiros de justiça. Já me via, tronco despido, colares, fitas e feitiços me enfeitando. Sacudi a ideia, tocado pelo medo. Eu me dividia entre a escolha de um destino de briga e a procura de um cantinho calmo onde residisse a paz.
> (COUTO, 2007b, p. 28)

A decisão de Kindzu em deixar sua aldeia, embora efetivada, sempre encontrou resistência da parte do espírito de seu pai, já morto. Afinal, deixando sua terra, Kindzu deixava para trás os mortos de sua família, deixava para trás suas obrigações para com os antepassados.

Em dada passagem, o espírito de Taímo aparece e dialoga com Kindzu. Neste diálogo, o pai revela ter sido o responsável, para impor castigo, por todos os dissabores vividos por Kindzu em sua viagem e, na sequência, emenda os motivos de seu procedimento:

> Tudo aquilo era castigo encomendado por ele, meu legítimo pai. Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora, sofria castigos dos deuses, nossos antepassados. Lamentava-se da cansativa morte:
> – *Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimônias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a arvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora sofres as consequências. Sou eu quem ando a ratazanar teu juízo.*
> – *Mas, pai, durante todos os dias eu te levava comida...*
> – *Nas primeiras noites, sim. Depois, nunca mais eu vi nada de comer. Só a panela vazia, mais nada.*
> – *Alguém comia...*
> – *Ninguém toca em prato de defunto.*
> (COUTO, 2007b, p. 43)

A reclamação de Taímo complementa as conclusões de Ermelindo Mucanga a respeito das condições para uma morte digna, tradicional e cerimoniosa. Se era essencial, para o bom falecer, morrer em casa, em sua aldeia, junto aos parentes e antepassados, era também necessário que os membros da família permanecessem no território em que foram enterrados seus mortos. Ao afastar-se de sua aldeia, Kindzu rompia com suas obrigações por seus mortos e este é o motivo principal da queixa de Taímo.

Taímo enfatiza algumas das crenças já indicadas no lamento de Ermelindo Mucanga: em primeiro lugar, que não que não há boa morte sem cerimônias e sem tradição ("Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimónias"); e, em segundo lugar, que a ausência das devidas cerimônias transformava o morto em um defunto desencadeador de desgraças e maldições ("Partistes sem me rezares. Agora, sofres as consequências"). Mas uma nova informação é apresentada: dentre as formas de bem honrar e cerimoniar os mortos estava a oferenda de comidas e bebidas ("Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas").

Mas além destas duas passagens em destaque, tanto *Terra sonâmbula* como *A varanda do frangipani* apresentam uma profusão de referencias sobre os cuidados e as cerimônias devidas aos mortos, das quais algumas serão objeto de reflexão a seguir.

3.6. As cerimônias fúnebres

No primeiro capítulo de *A varanda do frangipani*, o morto Ermelindo Mucanga tem um sonho.[19] Em Mia Couto, os mortos sonham e, no caso de Mucanga, ele sonha com um perfeito funeral, antítese daquele que lhe foi oferecido pelos homens de São Nicolau, antigo forte e agora asilo de velhos:

> Sonhei que me enterravam devidamente, como mandam nossas crenças. Eu falecia sentado, queixo na varanda dos joelhos. Descia à terra nessa posição, meu corpo assentava sobre areia que haviam retirado de um morro de muchém. Areia viva, povoada de andanças. Depois me deitavam terra com suavidade de quem veste um filho. Não usavam pás. Apenas serviço de mãos. Paravam quando a areia me chegava aos olhos. Então espetavam à minha volta paus de acácias. Tudo em aptidão de ser flor. E para convocar a chuva me cobriam de terra molhada. Assim eu aprendia: um vivo pisa o chão, um morto é pisado pelo chão.
> (COUTO, 2007a, p. 15)

O sonho do morto prossegue:

> E sonhei ainda mais: após a minha morte, todas as mulheres do mundo dormiam ao relento. Não era apenas a viúva que estava interdita a abrigar-se, como é hábito da nossa crença. Não. Era como se todas as mulheres tivessem, em mim, perdido o esposo. Todas estavam sujas por minha morte. O luto se estendia por todas as aldeias como um cacimbo espesso.
> (COUTO, 2007a, p. 15)

Dormir ao relento é, nos romances de Mia Couto, um procedimento básico do ritual fúnebre. Ermelindo Mucanga se encarrega, mais uma vez, de fornecer uma explicação didática ao rito: a morte traz em si impureza e risco de contágio e, por isso, os familiares, em especial as viúvas, deveriam, durante todo o período do luto, dormir ao relento, de forma a favorecer a dissipação das impurezas. Este é o motivo pelo qual a enfermeira do asilo, Marta Gimo, sempre dormia ao relento, nua. Desde que perdera, no parto, o filho gerado com Vasto Excelêncio, ela se considerava tomada por uma poluição irreparável, por um sentimento de luto permanente, que a impedia de dormir sob qualquer teto:

---

[19] "O sonho do morto" é o título deste primeiro capítulo de *A varanda do frangipani* (p. 9-17).

> Entende agora a verdadeira razão por que eu durmo sem tecto? É que, na minha terra, as mulheres em luto só se podem deitar ao relento. Até que da morte sejam purificadas. Mas, em mim, a mancha da morte não tem água em que se possa lavar.
> (COUTO, 2007a, p. 131)

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho, mesmo antes de chegar à casa de seus familiares, já identificava os procedimentos adotados para cerimoniar a morte do avô Dito Mariano:

> Mesmo ao longe já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus.
> (*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, p. 28-29)

Por fim, dois outros procedimentos cerimoniais em honra aos mortos, já referidos no lamento de Ermelindo Mucanga, são ratificados em outras passagens dos romances de Mia Couto. Em *Terra sonâmbula*, quando Muidinga está à beira da morte, após ingerir uma mandioca venenosa, Tuahir, mesmo pesaroso diante do estado do menino, não se descuida em seguir alguns dos ritos reclamados para uma morte digna:

> – Dobra as pernas, depressa. Não podes morrer de pernas esticadas.
> E o velho ajudou o miúdo a dobrar as pernas. Ficou à espera que a morte viesse. Passou-se o tempo sem que o moço se tornasse em pessoa concluída. E se passou ao inverso do esperado. No dia seguinte, já Muidinga despertava, fortalecido.
> (COUTO, 2007b, p. 52)

E, em *A varanda do frangipani*, a confissão de Nãozinha, ao tratar da morte do pai, referenda o procedimento indicado por Mucanga: o morto deve ser enterrado junto com seus pertences mais íntimos:

> Você sabe, a morte é como uma nudez: depois de se ver quer-se tocar. De meu pai não ficou nenhuma imagem, nenhuma sobra de sua presença. Seguindo os antigos mandos, todos os pertences, incluindo fotografias, eram enterrados com o defunto.
> (COUTO, 2007a, p. 80)

Assim, os romances vão se constituindo em uma espécie de enciclopédia tribal,[20] organizando e preservando um repertório de ritos e procedimentos que dão vida à cultura oral/tradicional das populações africanas.

3.7. Viver e morrer em sua aldeia

Moçambicano, filho de portugueses, Mia Couto, em uma entrevista concedida, em uma de suas passagens pelo Brasil, a estudantes do ensino médio de uma escola de São Paulo, tratou de sua relação com Portugal a partir das concepções africanas sobre lugar, comunidade e terra dos antepassados:

> Eu sou descendente, sou filho de portugueses e tenho uma relação com Portugal muito curiosa, porque eu não conhecia Portugal até eu ser adulto. Só fui a Portugal quando eu comecei a publicar meus primeiros livros. E era uma coisa muito estranha, porque a concepção africana de lugar é que o lugar é nosso quando os nossos mortos estão enterrados no lugar. E eu não tenho mortos em Moçambique, infelizmente. Então os meus mortos estão enterrados em algum lugar no norte de Portugal. E eu fui ver esse lugar. Eu queria ver justamente porque queria ter essa relação quase religiosa com o lugar.[21]

Em *A varanda do frangipani*, há um único personagem branco, um dos velhos do asilo. Trata-se de Domingos Mourão, português que, no entanto, tornou-se africano/moçambicano, tendo adotado um novo nome, Xidimingo. A maneira pela qual a personagem se apresenta ao inspetor Izidine Naíta, narrando seu processo de "desaportuguesamento" e de enraizamento na cultura moçambicana, faz pensar nos próprios enunciados de autoidentificação de Mia Couto:

> Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore.
> Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam. Converso-lhe, lengalengo-lhe? Vou chegando perto, como o besouro que dá duas voltas antes de entrar no buraco. Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda

[20] Utilizamos o termo "enciclopédia tribal" em referência a Eric Havelock que, ao tratar dos poemas orais da Grécia arcaica, em sua finalidade de armazenar as informações socialmente relevantes para aquela comunidade, utiliza a expressão "enciclopédia homérica" (cf. HAVELOCK, 1996, p. 79).

[21] "Onze perguntas para Mia Couto, uma entrevista inspiradora". Disponível em: https://www.esquerda.net/artigo/onze-perguntas-para-mia-couto-uma-entrevista-inspiradora.

> suja, da cor desta terra. Não é só o falar que já é outro. É o pensar, inspector. Até o velho Nhonhoso se entristece do modo como eu me desaportuguesei.
> (COUTO, 2007a, p. 46)

Para acentuar sua "africanização", o português começa sua intervenção contando uma história, à maneira dos velhos da cultura oral moçambicana.

A história narrada por Xidimingo é exemplar para a confirmação da percepção africana de que o bem morrer depende da proximidade do morto com sua terra e com seus ancestrais. Pois Xidimingo, mesmo tendo mudado sua língua, enchendo-a de "sujidades", mesmo tendo mudado seu pensar, ainda carece de um elemento para bem se acomodar em Moçambique: ele não tem parentes, não tem mortos, não tem aldeia no país. Portanto, nunca terá uma boa morte africana.

Esta impossibilidade de Xidimingo em alcançar uma boa morte é expressa, em dois momentos, por outro velho do asilo, Nhonhoso. No primeiro destes momentos, Xidimingo relata ao inspetor um de seus diálogos com Nhonhoso:

> *– Você, Xidimingo, pertence a Moçambique, este país lhe pertence. Isso nem é duvidável. Mas não lhe traz um arrepio ser enterrado aqui?*
> *– Aqui, onde?*, perguntei.
> *– Num cemitério daqui, de Moçambique?*
> Eu encolhi os ombros. Nem cemitério eu não teria, ali no asilo. Mas Nhonhoso insistiu:
> *– É que os seus espíritos não pertencem a este lugar. Enterrado aqui, você será um morto sem sossego.*
> (COUTO, 2007a, p. 46-47)

Num segundo momento, é Nhonhoso quem está diante de Izidine Naíta e, então, narra suas preocupações com o pós-morte do velho português que se tornou africano:

> Voltei atrás e me sentei ao lado do português. Senti, naquele instante, tanta pena dele. O homenzito iria morrer aqui, longe dos antepassados. Seria enterrado em terra alheia. Ele, sim, estava condenado à mais terrível das solidões: ficar longe dos seus mortos sem que, deste lado da vida, houvesse familiar que lhe deitasse cuidados. Nossos deuses estão aqui perto. O Deus dele está longe, para além das vistas e das visitas.
> (COUTO, 2007a, p. 66)

Sem dúvida, a personagem Xidimingo serve para Mia Couto reforçar um componente importante das crenças africanas a respeito da morte. Mas há algo mais nesta personagem ambígua. A história narrada por Xidimingo, sobre as tábuas apodrecidas que renascem em

novas terras, trata-se de uma tradição recolhida por Mia Couto, ou uma tradição inventada, fingida, para dar conta da expressão dos dilemas ou das experiências de identidade do autor?

Esta possibilidade de abordagem se mostra ainda mais acentuada, na medida em que percebemos que estão em cena um português que se construiu africano e um negro que, por ser da cidade, do poder, da escrita, é visto como um branco perante os velhos do asilo:

> Para eles [os velhos negros do asilo] o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vi dizer. Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que vêem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça.
> (COUTO, 2007a, p. 52)

A escrita aparece durante os diálogos das personagens associada a algo que vem de fora, associado à cor branca e suscita desconfiança. Na próxima seção buscamos elucidar como a escrita aliada à oralidade viabilizaram a perpetuação das tradições moçambicanas.

4 ENTRELAÇAMENTO DA ORALIDADE E ESCRITA NA LITERATURA DE MIA COUTO

4.1. *Terra sonâmbula*

A narrativa se inicia com a apresentação da estrada, a destruição deixada pela guerra, as poeiras resultantes dos incêndios. A apresentação do velho e do menino sujos, tristes e empoeirados, como a estrada; encontram um ônibus incendiado, onde decidem firmar parada; retiram os cadáveres do ônibus e enterram-nos. Mais adiante encontram um corpo, este morto a tiro, com a roupa ainda ensanguentada. Junto ao morto encontrava-se uma mala, fechada, intacta. Dessa mala que vai surgir uma parte da narrativa escrita por Mia Couto. Após enterrarem o morto pegam a mala e vão abrir para desvendar o que se encontra nela: "No interior da mala estão roupas, uma caixa com comidas. Por cima de tudo estão espalhados cadernos escolares, gatafunhados com letras incertas. O velho carrega a caixa com mantimento. Muidinga inspeciona os papeis" (COUTO, 2007b, p. 12).

Esses papeis, o diário de Kindzu, vão nortear toda a narrativa. Os escritos vão ser apresentados como um alento para aqueles viajantes daquela terra sonâmbula. Desde o início da narrativa os cadernos são apresentados como algo envolto de mistério e sensibilidade. Muidinga vê os papeis com entusiasmo, chamando Tuahir para vê-los: "– Veja Tuahir. São cartas" (COUTO, 2007b, p. 12), porém o velho Tuahir não demonstra grande apreço pelos escritos: "– Quero saber é das comidas [...] – Tira só essa papelada. Serve para acendermos a fogueira" (COUTO, 2007b, p. 12). Entretanto, Muidinga continua encantado com aqueles escritos. Guarda-os, não pretende sacrificá-los pra acender o fogo. Após acender a fogueira, o jovem começa a ler os cadernos, na satisfação de uma conquista:

> O miúdo se levanta e escolhe entre os papeis, receando rasgar uma folha escrita. Acaba por arrancar a capa de um dos cadernos. Para fazer fogo usa esse papel. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai se habituando, ganhando despacho (COUTO, 2007b, p. 13).

O encantamento pelas letras, pela escrita e o gosto pela leitura são representados por Muidinga logo no início da narrativa. O velho Tuahir, que não sabia ler, pede ao menino que lesse em voz alta para ele adormecer. Começa a leitura em volta da fogueira: "A lua parece ter

sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos" (COUTO, 2007b, p. 13). Até a estrada, que no início da narrativa se apresentava morta, empoeirada, com o encanto da leitura e da voz de Muidinga muda seu aspecto, se torna agora pratinhada, para escutar as histórias que vão surgir através da leitura dos cadernos. A história nasce dos cadernos e a voz de Muidinga é muito importante no desenrolar da história.

Logo no início da narrativa a escrita vai sendo apontada envolta de um encantamento pelo menino Muidinga. O velho Tuahir ainda não tinha se rendido ao encantamento da escrita, ainda mostrava-se indiferente, pensando nos cadernos apenas com a utilidade de acender o fogo.

O primeiro caderno de Kindzu é intitulado "O tempo em que o mundo tinha a nossa idade":

> Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz (COUTO, 2007b, p. 15).

Assim se inicia o primeiro caderno de Kindzu, em que vão ser apresentados fragmentos das guerras que assolou a cidade de Moçambique. Kindzu se apresenta, conta a história de seu pai, o sumiço de seu irmão Junhito. Ao contar sobre sua família, principalmente sobre seu pai Taímo, a tradição da oralidade se faz presente nas histórias que eram contadas aos mais novos, as previsões dos sonhos: "Nesse entretempo, ele nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho" (COUTO, 2007b, p. 15). Das folhas escritas surgem uma narrativa, sendo que um tema central dessa narrativa é a contação de histórias, de forma oral. Kindzu relata como seu pai lhes contava histórias todos os dias.

Taímo anuncia a Independência do país e coloca o nome de seu filho Vintecinco de junho, Junhito; a guerra chegou, tiroteios e sangue se aproximavam do lugarejo; Taímo tem uma visão em sonho, que um dos seus iriam morrer, resolve colocar Junhito para viver num galinheiro; algum tempo depois Junhito desaparece; passados dias de angústia, depois do sumiço de Junhito, Taímo morre; a guerra aumentava e a vila estava ficando vazia, os habitantes fugiram, as casas se esvaziavam. "De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos" (COUTO, 2007b, p. 17).

Nesse primeiro caderno Kindzu fala sobre um comerciante que ficara na vila, Surendra Valá, um indiano de raça e profissão; e o professor Afonso, ambos conhecedores da escrita, por isso, a sua família não perdoava aquela convivência:

> Problema não era ele nem a raça dele. Problema era eu. Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos. Primeiro, era a escola. Ou antes: minha amizade com meu mestre, o pastor Afonso. Suas lições continuavam mesmo depois da escola. Com ele aprendia outros saberes, feitiçarias dos brancos, como chamava meu pai. Com ele ganhara esta paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços que falava o velho Taímo. Mas esse era um mal até desejado. Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber esses expedientes para um bom futuro (COUTO, 2007b, p. 24-25).

Apesar de algumas vezes a leitura e a escrita aparecerem na narrativa como algo "perigoso", em suma, a narrativa é constituída pelo encantamento e entrelaçamento do oral e do escrito. O segundo capítulo de *Terra Sonâmbula* é intitulado "As letras do sonho", o próprio título já indica como os escritos vão ser importantes para Muidinga e Tuahir durante a viagem: "Os cadernos de Kindzu tinham se tornado o único acontecer naquele abrigo [...] O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas" (COUTO, 2007b, p. 34). Ler era uma forma de fugir daquele sofrimento: "Ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão" (COUTO, 2007b, p. 35). A redescoberta da escrita por Muidinga também está envolta de encantamento:

> Então ele com um pequeno pau rabisca na poeira do chão: "azul". Fica a olhar o desenho, com a cabeça inclinada sobre o ombro. Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se-ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento? Mais uma vez contempla a palavra escrita na estrada. Ao lado, volta a escrevinhar. Lhe vem uma outra palavra, sem cuidar na escolha: "luz". Dá um passo atrás e examina a obra. Então, pensa: "a cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra 'luz', fosse o seu feminino às avessas". (COUTO, 2007b, p. 37).

Muidinga começa a rabiscar o chão e se encanta quando ele redescobre sua escrita; chegou a averiguar suas mãos com medo. Naquele momento lhe vem as memórias da sua escola. Muidinga tem uns pequenos lapsos na memória, relembra gritos, barulhos da sua meninice.

Todos os dias Muidinga e Tuahir saíam do machibombo a caminhar pela estrada, em busca de um lugar seguro e de comida. Muidinga se preocupara se eles se perdessem do machibonbo; Tuahir não se importa, pois não perderiam nada se não voltassem para o

machibombo incendiado. Porém, Muidinga receia ficar longe dos cadernos de Kindzu, aqueles escritos eram o alento para aqueles caminhantes:

> Era verdade: que valores arrecadava o autocarro agora que as reservas de comida se esgotavam? Porém, para Muidinga, não regressar seria enorme desgosto. Ele se admira: o que o prendia àqueles destroços na estrada? Então, lhe veio a resposta clara: eram os cadernos de Kindzu, as estórias que ele vinha lendo cada noite. E sente saudade das linhas, tantas quantos os passos que agora desfia pelos atalhos (COUTO, 2007b, p. 51).

E foi na leitura desses cadernos que conhecemos as diversas crenças e tradições. No terceiro caderno de Kindzu "Matimati, a terra da água", Kindzu vai até um navio encalhado e encontra Farida. Esta começa a estremecer, sentir calafrios, tomba no chão sacudindo-se violenta; Kindzu tenta lhe ajudar segurando-lhe o corpo; Farida lhe pede: "- Por favor, me escuta... Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava demorasse o tempo que demorasse. Ela me pediu que lhe soltasse. Ainda tremia, mas pouco. Então, me contou a sua história" (COUTO, 2007b, p. 62). No quarto caderno de Kindzu conhecemos a história de Farida, o porquê foi parar naquele navio, sua vida sofrida, a angústia pela "perda" de seu filho, as crenças que estavam envoltas de sua vida, como já apresentado na seção anterior.

Percebemos aqui como o "contar" era importante para Farida, ela precisa contar sua história para aliviar suas angústias; foi por meio desse contar que tomamos conhecimento das crenças; esse conhecimento também só foi possível porque a história de Farida foi registrada no caderno de Kindzu, assim, as crenças relacionadas à sua vida foi conhecida por Muidinga e Tuahir e pelos leitores de *Terra Sonâmbula*. A tradição da oralidade foi continuada por meio da escrita.

O quarto capítulo, "A lição de Siqueleto", apresenta a escrita como a sobrevivência e continuidade de um povo e uma cultura. Muidinga e Tuahir saem a caminhar, até que perdem o chão, desabam e caem em uma armadilha; os dois ficam ali presos, adormecem, até que na manhã seguinte surge alguém, é o velho Siqueleto. Siqueleto lança lhes uma rede, os puxa e leva-os até sua casa, pretende semeá-los. "- Ele diz que nos vai semear. – Semear? – Não sabe o que é semear? É isso que nos vai fazer, ele quer companhia, quer que nasça mais gente. – O velho é doido, vai é matar a gente" (COUTO, 2007b, p. 62).

Quando Muidinga e Tuahir estão presos na rede de Siqueleto, Muidinga pega um pau e começa a rabiscar o chão. Siqueleto pergunta que desenhos são aqueles: Muidinga diz que é o nome de Siqueleto, que se encanta com a palavra escrita: "O velho desdentado se levanta e roda

em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se, limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali por tempos, gatinhoso, sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos. Depois, com voz descolorida trauteia uma canção" (COUTO, 2007b, p. 69). Siqueleto solta Muidinga e Tuahir das redes e os conduzem para um lugar distante. Em frente a uma grande árvore, Siqueleto ordena que Muidinga escreva o nome dele:

> Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz: — Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore (COUTO, 2007b, p. 69).

Nessa citação acima, percebemos a importância do escrito como memória e continuidade de uma história. Tuahir e Muidinga só sobreviveram porque Siqueleto se "encantou" com o escrito. A nação de Siqueleto vai continuar e sobreviveu porque seu nome estava gravado no sangue da árvore, agora ele seria uma semente e nasceriam novos frutos. A escrita se configura com um caráter mágico e permite o renascimento:

> Sublinhe-se que um dos muitos sentidos possíveis da "Lição" do Velho, em que ser árvore significa resistir e lutar contra a morte, para além da implícita releitura da parábola bíblica do Semeador, se redescobre no caráter mágico atribuído à escrita no universo da oralidade. A inscrição do nome dá a vida, permite a iniciação e o renascimento (LEITE, 2012, p. 177-178).

Nas andanças de Kindzu, a tradição da oralidade também vai se fazendo presente. No intuito de procurar Gaspar, o filho de Farida, Kindzu vai ao encontro de várias pessoas, em sua maioria pessoas mais velhas, para ouvirem suas histórias. Para Leite (2012), em *Terra Sonâmbula* há a tentativa de conciliação dos sistemas oral e escrito, por meio dos dois principais narradores: Muidinga, que lê os cadernos em voz alta e Kindzu, que conta a sua história, escrevendo-a nos cadernos:

> A tradição, representada pelo mundo dos mais velhos, é assumida pelos mais novos através da leitura e da escrita, recriando-a estes através da vocalização da letra. A representação do ato de narrar expande-se, em espelho, em cada uma das narrativas. Cada um dos narradores dá voz a outros narradores secundários; todos querem contar estórias, Taímo, Tuahir, Farida, Quintino, Virgínia, Euzinha, o pastor, Nhamataca, Siqueleto (LEITE, 2012, p. 181).

Mia Couto busca refletir a permanência e transformação das culturas orais com a prática literária. Há uma busca de recuperação do narrador da tradição oral que recebe um legado e deve transmiti-lo. Em *Terra Sonâmbula*, Muidinga recebe os cadernos de Kindzu, um legado por escrito, mas retransmite esse legado oralmente, todas as noites, em volta da fogueira, ao velho Tuahir; essas narrativas são carregadas de valores éticos e morais, experiências e sabedoria:

> Se Kindzu aprende ouvindo as histórias dos outros narradores de sua viagem, Muidinga aprende repetindo as lições de Kindzu, e Tuahir aprende escutando Muidinga. A escola da sociedade tradicional consiste na aliança entre o ato recreativo recitativo de uma palavra legada, e a educação pela palavra repetida. Em *Terra Sonâmbula*, essa viagem se faz por meio da palavra vocalizada, realiza-se como iniciação da escrita na oralidade (LEITE, 2012, p. 182).

No oitavo caderno de Kindzu, "Lembranças de Quintino", tomamos conhecimento das crenças relacionadas às relações amorosas e às cerimônias fúnebres. "- Vou te contar minha estória, estrangeiro. – Kindzu, emendei. – Kindzu, aceitou ele. E começou a narrar. Sua estória deve ser lembrada" (COUTO, 2007b, p. 143). Quintino começa a contar a sua história e da morte de seu patrão Romão Pinto:

> Aconteceu quando Quintino decidiu visitar a velha casa onde trabalhara como empregado doméstico. Ia ver se ainda sobravam os valiosos bens dos patrões [...] Entrou na antiga casa, violando portas e janelas. Enquanto entrava lhe vieram culpas de quem está abusar de uma campa falecida. Porque ali mesmo, no chão da cave, tinha sido enterrado Romão Pinto, chefe de família, dono da casa e seu patrão [...] De que maneira ele morrera? Sobre isso nunca houve acerto. Uns dizem morreu por castigo dos sangues que apanhou da amante, namoro que teve em tempo de menstruação (COUTO, 2007b, p. 143).

E continua a narração das histórias. A falta de cerimônia no enterro de Romão Pinto:

> Quintino sorriu, mais cheio de susto que vontade. Ele sabia: os recém-falecidos recusam sair deste mundo se não lhes dedicam as devidas cerimónias. Ele bem que tinha dito à senhora: era bom despedir do patrão, organizar as cerimónias [...] Quem tratara de seus assuntos, no dia-a-dia de sua morte? E mais ainda: por que razão voltara? Quintino suspeitava saber: os recém-mortos têm suas devidas iniciações, devemos deixa-los em sossego. Eles estão em seus primeiros passos na eternidade. Esses defuntos estão ainda a aprender a serem mortos (COUTO, 2007b, p. 145).

Kindzu conhece a história de Romão Pinto e chega até Virgínia, no intuito de obter informação sobre Gaspar. Ao avistar Virgínia, Kindzu pega seu caderno e começa logo a

escrever, para que o desenho da velha não lhe fugisse da memória: “Apresento a velha Virgínia. Como se ainda a estivesse vendo, no atual hoje. Acrescento o que dela me disseram em pinceladas de retrato [...] Na margem dessa estrada eu me sento, retiro meu caderno e escrevo ali mesmo como se receasse que seu desenho me fugisse” (COUTO, 2007b, p. 158). O próprio Kindzu fala e escreve sobre o processo da escrita, o desejo de registrar os acontecimentos.

Assim como nas tradições orais uma história deve conter o retrato fiel do acontecimento, reproduzir os sons, os ritmos e os sentimentos, Kindzu tenta descrever Virgínia de maneira bastante verídica:

> Dona Virgínia Pinto. Ali estava ela, varandeando no exercício de sua última meninez. Em nenhuma data os carros por ali poeiram. As cidades agora são muito longe, a guerra rasgou os cantos da terra. A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é sua língua materna e o makwa, sua maternal linguagem. Ela, bidiomática. Os meninos negros lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos no muro. Ela nem zanga (COUTO, 2007b, p. 158).

No decorrer da viagem entre os dois caminhantes, a leitura, principalmente a leitura em voz alta, pois Muidinga lê os cadernos para ele e o velho Tuahir, vai aparecendo como alento. A oralidade e a escrita além de formas da sobrevivência e continuidade da tradição, se configuram como uma forma de sobrevivência daqueles dois caminhantes, o único alento e alegria era a leitura dos escritos de Kindzu, mergulhar nas diversas histórias:

> — Sabe, miúdo, o que vamos fazer? Você me vai ler mais desses escritos. — Mas ler agora, com esse escuro? — Acendes o fogo lá fora. — Mas, com a chuva, a lenha toda se molhou. — Então vamos acender o fogo dentro do machimbombo. Juntamos coisa de arder lá mesmo. — Podemos, tio? Não há problema? — Problema é deixar este escuro entrar na cabeça da gente. Não podemos dançar nem rir. Então vamos para dentro desses cadernos. Lá podemos cantar, divertir (COUTO, 2007b, p. 126).

No décimo caderno de Kindzu, “No campo da morte”, Kindzu encontra com seu pai em sonho e Taímo lhe pergunta sobre os cadernos: “— O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê? — Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando. — E alguém vai ler isso? — Talvez. — É bom assim: ensinar alguém a sonhar” (COUTO, 2007b, p. 182). Os escritos de Kindzu são apresentados conforme sonhos. A escrita era um alento para Kindzu se “distrair” daquele sofrimento que estava passando e mais adiante se tornou alento também para o velho Tuahir e o menino Muidinga.

No décimo primeiro capítulo, “Ondas escrevendo estórias”, momento em que o velho Tuahir já está cansado e debilitado e acaba adoecendo, a leitura surge como acalento daqueles frágeis “viajantes”; o velho já debilitado e agonizante diante de tanto sofrimento e o menino frágil, na redescoberta da vida, construindo sua identidade através das memórias. Os “viajantes” chegam ao mar, Tuahir pede a Muidinga para colocá-lo numa canoa e quando a maré subisse seria mais fácil empurrá-la para o mar. Nesse momento, Muidinga lembra dos cadernos: “— Espere, tio. Vou-lhe ler. — Quanto falta para acabar esses cadernos? — Falta pouco: este é o último. — Então não me lê. Guarda para você, quando estiver sozinho. — Não, tio. Eu posso ler agora. — Então, espera. Não leia já. Mais tarde quando estiver a água a subir” (COUTO, 2007b, p. 195).

Está chegando o fim daquela caminhada, pelo menos para o velho Tuahir, é uma despedida, o mar está sossegado, as gaivotas rodopiam, piando aflitas. Tuahir lembra dos cadernos:

> — Muidinga, me diga uma coisa. Tudo aquilo que você leu nesses cadernos, tudo aquilo está escrito? — Não entendo. — Estou perguntar se você não aumentou algumas verdades ali naqueles cadernos. — Mas, tio, é capaz pensar uma coisa dessas? — Deixe. Agora me comece a ler (COUTO, 2007b, p. 195).

Muidinga, novamente empresta sua voz para ler os escritos de Kindzu. Segundo Svenbro (1998), o escrito é incompleto sem a voz, ou seja, o escrito necessita de uma voz para se realizar plenamente. O escritor necessita de um leitor para colocar sua voz à disposição com a finalidade de distribuir o conteúdo aos ouvintes do texto. “Ler é, pois, colocar sua própria voz à disposição do escrito (em última instância, do escritor). É ceder a voz pelo instante de uma leitura. Voz que o escrito logo torna sua, o que significa que a voz não pertence ao leitor durante a leitura” (SVENBRO, 1998, p. 49).

Esse “poder” exercido sobre o corpo do leitor, esse papel de “escravo” é vivido por Muidinga. A partir do momento que Muidinga empresta sua voz para ler os cadernos de Kindzu se abre uma nova história. Agora é Kindzu o protagonista da narrativa, é quem fala e conduz toda a história, é quem ouve, conta e reconta as diversas histórias vividas pelas personagens. “O escritor que consegue fazer-se ler atua no aparelho vocal do outro, do qual se serve, mesmo após sua morte, como de um *instrumentum vocale,* isto é, como de alguém ou de alguma coisa a seu serviço, até mesmo de um escravo” (SVENBRO, 1998, p. 49).

O velho Tuahir sempre pedia ao menino Muidinga para ler os cadernos em voz alta, mesmo se ele adormecesse, continuasse a leitura que ele continuaria ouvindo a história. O velho

pede que o miúdo dê voz aos cadernos: “Dividissem aquele encanto como sempre repartiram a comida. Ainda bem você sabe ler, comenta o velho. Não fossem as leituras eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos (COUTO, 2007, p. 139). Tuahir começa a varrer o machibombo enquanto Muidinga começa a ler os cadernos todo sorridente. “E eles se rebolam, em folgações mútuas, alegres tresloucuras. Até que exausto, Muidinga se deita no banco do machimbombo. Fazendo de almofada, se amontoam os cadernos de Kindzu. Antes de adormecer o miúdo passa a mão por aquelas folhas, em cúmplice afago” (COUTO, 2007, p. 156).

A narrativa está chegando ao fim, Tuahir vai seguir sua viagem num mar cheio de infinitas fantasias:

> As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo (COUTO, 2007b, p. 195-196).

Nessa despedida entre Muidinga e Tuahir, os cadernos de Kindzu continuam a história; no último caderno de Kindzu, “As páginas da terra”, este pretende voltar a Matimati, voltaria triste, sem Gaspar, o filho de Farida. Kindzu descobre que Farida morreu em um incêndio no farol, estava agoniado:

> Agora era como se esses fantasmas trabalhassem em minha cabeça para me transmitirem seus segredos, revelações de um outro mundo. Vou relatar o último sonho a ver se me livro do peso de terríveis lembranças. Não quero que tais pensamentos me regressem. Preciso dormir, totalmente dormir, me emigrar deste corpo cheio de esperas e sofrências. Preciso descansar de suspeitas, esfriar meu desejo de vingança (COUTO, 2007b, p. 199).

No fim da narrativa Kindzu ainda reforça a importância do escrito. Kindzu fala da importância dele escrever aqueles acontecimentos, para que alguém leia e compreenda como foi sua viagem naquela terra sonâmbula: “Ainda bem que escrevi, passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas, estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim. Este é o último caderno. Depois, arrumo tudo na mala que me deu Surendra” (COUTO, 2007b, p. 200).

A história de Kindzu se entrelaça na de Muidinga e Tuahir. Os últimos relatos de Kindzu são a visão de um menino com seus cadernos nas mãos. A narrativa não termina, era como se

voltasse ao início, num ciclo interminável. Seus escritos agora serão contados e conhecidos, se transformarão em páginas da terra:

> Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra (COUTO, 2007b, p. 204).

Muidinga e Tuahir só conseguiram sobreviver naquele ambiente triste e destruído por causa dos cadernos de Kindzu, foi a escrita, as histórias fixadas num papel que conduziram esses viajantes a buscarem um caminho a seguir; e nesse caminho encontraram outros sobreviventes. Também foi a escrita que deu continuidade à nação de Siqueleto, a partir do momento que seu nome foi cravado na árvore. Não menos importante, a oralidade também foi crucial para a sobrevivência, pois foi nesse diálogo, nessa troca de histórias que os personagens foram sobrevivendo e conhecendo suas histórias. Também para Kindzu a escrita foi uma forma de sobrevivência, pois, deixar escrito no papel suas angústias e sofrimento eram uma forma de alívio e continuar a sua viagem. Os saberes e crenças foram conhecidos por Muidinga e Tuahir porque estavam registradas no diário. Há em *Terra Sonâmbula* uma devolução da escrita à oralidade, como demonstra Leite (2012, p. 72):

> Em *Terra Sonâmbula*, o ato de contar passa pela leitura, pela devolução à oralidade da escrita, pela devolução do silêncio à voz. Essa ironia dos tempos novos é, no entanto, readaptada à função didática da oratura, pelo modo como ela responde, simulando, os tempos antigos. Os cadernos trazem a história escrita da voz de Kindzu [...] agora recuperada, de novo em fala, por Muidinga, que conta as viagens de Kindzu por mar e, com esses relatos, o velho reaprende a sonhar, e a criança a imaginar. A noite enche-se de vozes, e a solidão e o silêncio desparecem para dar lugar aos sons das palavras regeneradoras.

Também em *A varanda do frangipani* escrita e oralidade se entrelaçam e vão ser formas de sobrevivência para as diversas personagens. Vamos adentrar nessa *Varanda* e elucidar esse entrelaçamento.

4.2. *A varanda do frangipani*

Em *A varanda do frangipani* a narrativa se inicia com um morto contando sua história, que não teve uma morte digna. Ermelindo trabalhava como carpinteiro, em obras de restauro na fortaleza dos portugueses, em São Nicolau. Morreu na véspera da independência de Moçambique. Como não foi enterrado com as devidas cerimônias, Ermelindo se tornou um xipoco, alma que vagueia sem paradeiro. Seu contento ainda foi ter sido enterrado ao lado de uma árvore: a frangipaneira. Daí que surge o título da narrativa. Os acontecimentos vão se desenrolar na varanda dessa árvore. Até que chegou um dia em que foram cavar a cova de Ermelindo. Queriam o tornar em um herói nacional, pois ele tinha morrido em combate contra os colonizadores. Porém, Emelindo não queria se transformar em herói. Consultando o seu pangolin, decidiram que Ermelindo deveria remorrer. Procurasse um que estivesse próximo da morte. Então, por indicação do pangolin, Ermelindo vai se incorporar no corpo de um agente de polícia, que foi investigar a morte do diretor do asilo, Vasto Excelêncio.

Ermelindo está no corpo de Izidine Naíta, inspetor da polícia, que foi enviado em missão pela nação. "Meu hospedeiro anda esgravatando verdades sobre quem matou Vasto Excelêncio, um mulato que foi responsável pelo asilo de velhos de São Nicolau. Izidine iria percorrer labirintos e embaraços. Com ele eu emigrava no penumbroso território de vultos, enganos e mentiras" (COUTO, 2007a, p. 19). No helicóptero, junto com Izidine está Marta Gimo, uma enfermeira que trabalhou no asilo até a data do crime. "O inspector tinha sete dias para descobrir o assassino. Não tinha fontes acreditáveis, nenhuma pista. Nem sequer sobrara o corpo da vítima. Restavam-lhe testemunhas cuja memória e lucidez já há muito haviam falecido" (COUTO, 2007a, p. 22). O policial tinha um plano para essa missão:

> Izidine tinha um plano: entrevistaria, em cada noite, um dos velhos sobreviventes. De dia procederia a investigações no terreno. Depois de jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um. Na manhã seguinte, anotaria tudo o que escutara na anterior noite. Assim surgiu um pequeno livro de notas, este caderno com a letra do inspector fixando as falas dos mais velhos e que eu agora levo comigo para o fundo da minha sepultura. O livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas (COUTO, 2007a, p. 23).

Assim como em *Terra Sonâmbula*, há a presença de um escrito. A escrita aparece como um meio de fixar as histórias que estavam nas memórias dos antigos. As entrevistas seriam

feitas à noite, ao redor da fogueira, da mesma forma como Muidinga e Tuahir liam os escritos de Kindzu. A oralidade e a escrita já se encontram entrelaçadas logo no início da narrativa. Começam os relatos de cada velho do asilo, sobre a misteriosa morte de Vasto Excelêncio. O primeiro a ser entrevistado é Navaia Caetano, uma criança-velha.

No terceiro capítulo, "A confissão de Navaia", este vai pedir ao policial que não escrevesse nada de seu relato, mas que apenas ouvisse com bastante atenção:

> Lhe explico, com permissão de sua paciência. Chegue-se mais à luz, não receie o fumo. Nem tenha medo de queimar: não há outra maneira de me escutar. Minha voz se está enfraquecendo, mais débil ficando à medida que eu desfiar estas confidências. Enquanto ouvir estes relatos você se guarde quieto. O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como água no vidro. Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se esvapora. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente (COUTO, 2007a, p. 26).

Navaia pede que Izidine não escreva seu relato, mas que escute com bastante atenção, que lá no asilo se vive muito oralmente. Aparece aqui explícito o "confronto" da oralidade e da escrita; os velhos são os guardiões de uma tradição e Izidine se configura como um de fora, que trouxe uma nova cultura, a escrita, que é vista com desconfiança pelos velhos. Navaia começa a contar a sua história, que ele era uma criança velha. São várias crenças que aparecem durante toda a narrativa. "O que vou contar agora, com risco de meu próprio fim, são pedaços soltos de minha vida. Tudo para explicar o sucedido no asilo. Eu sei, estou enchendo de saliva sua escrita. Mas, no fim, o senhor vai entender isto que estou para aqui garganteando" (COUTO, 2007a, p. 27). Antes de começar a relatar sobre o acontecimento da morte de Vasto Excelêncio, Navaia faz todo um rodeio sobre sua vida e as maldições que ele carrega, metáforas que envolvem aspectos da cultura, cerimônias com sacrifício de animais, dentre outras fantasias e crenças. Os velhos do asilo, com suas narrativas orais, representam os valores culturais de uma comunidade e essas narrativas se configuram como uma engrenagem na transmissão de valores:

> As narrativas de tradição oral são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade. Na sociedade africana, em particular, a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer *educacionais*, quer *sociais*, quer *político-religiosos*, quer *económicos*, quer *culturais*, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores (ROSÁRIO, 1989, p. 40).

No quinto capítulo, “A confissão do velho português”, Domingos Mourão, o Xidimingo, começa o seu relato para o inspector Izidine sobre a morte de Excelêncio. Seu relato também é envolto de muitas histórias e fantasias. Xidimingo fala ao inspector que ele nunca saberá a verdade sobre a morte de Excelêncio, pois o inspector era um de fora:

> Me leve a sério, inspector: o senhor nunca há de descobrir a verdade desse morto. Primeiro, esses meus amigos, pretos, nunca lhe vão contar realidades. Para eles, o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que veem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça (COUTO, 2007a, p. 52).

No texto *A tradição viva*, Hamapté Bâ traz algumas informações sobre como tratar os de fora e usa até uma expressão “por na palha”. Um fato importante da tradição oral é a autenticidade da transmissão. Os tradicionalistas obrigam-se a respeitar a verdade; a mentira é mais que um defeito moral, é uma interdição ritual que impossibilitaria a função dos tradicionalistas. A tradição africana abomina a mentira. “Se o tradicionalista ou ‘conhecedor’ é tão respeitado na África é porque ele se respeita a si próprio. Disciplinado interiormente, uma vez que jamais deve mentir, é um homem ‘bem equilibrado’, mestre das forças que nele habitam” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 178). A palavra não é usada imprudentemente, pois a fala é a exteriorização das forças interiores.

A veracidade da fala de um tradicionalista-*doma* não é sequer questionada. Antes de falar, o *Doma* sempre se refere à alma de seus antepassados; rende homenagens ao ancestral; cita sempre o mestre; há sempre uma referência à cadeia da qual o *Doma* é apenas um elo. A cadeia de transmissão possui uma importância primordial. Quando um tradicionalista fala, ainda há um controle por parte dos anciãos para velar a autenticidade do que é transmitido e correção em caso de algum erro ou equívoco.

Porém, na tradição africana existem coisas que não explicam, mas se experimentam e se vivem. Se um pesquisador não aceitar viver a iniciação e suas regras deverá deter-se nos limites do assunto. Era assim que os tradicionalistas se livravam de situações embaraçosas, colocando os pesquisadores “na palha”:

> A fórmula “pôr na palha”, que consiste em enganar uma pessoa com alguma história improvisada quando não se pode dizer a verdade, foi inventada a partir do momento em que o poder colonial passou a enviar seus agentes ou representantes com o propósito de fazer pesquisas etnológicas sem aceitar

> viver sob as condições exigidas. Muitos etnólogos foram vítimas inconscientes desta tática... Quantos não pensavam ter compreendido completamente determinada realidade quando, sem vivê-la, não poderiam verdadeiramente tê-la conhecido (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 183).

O policial Izidine Naíta era um de fora, não vivia a tradição dos velhos do asilo; aqueles velhos não iriam lhe contar toda a verdade do que se passava ali. No nono capítulo "A confissão de Nãozinha", esta também fala sobre contar as histórias apenas em fingimento. Ninguém podia a obrigar a desenterrar o seu passado:

> Sou Nãozinha, a feiticeira. Minhas lembranças são custosas de chamar. Não me peça para desenterrar passados. A serpente engole a própria saliva? Tenho que falar, por sua obrigação? Está certo. Mas fica a saber, senhor. Ninguém obedece senão em fingimento. Não destine ordem em minha alma. Senão quem vai falar é só o meu corpo (COUTO, 2007a, p. 77).

No décimo terceiro capítulo, "A confissão de Marta", esta também vai falar sobre as falsidades dos velhos: "Vou lhes dizer: estas histórias que você está a registrar no seu caderno estão cheias de falsidades. Estes velhos mentem. E mais irão mentir se você continuar a mostrar interesse neles. Há muito que ninguém lhes dá importância" (COUTO, 2007a, p. 123).

Cada relato de um velho era um fio que conduziria o policial a chegar ao mistério da morte de Excelêncio. No décimo primeiro capítulo temos "A carta de Ernestina", esposa de Excelêncio. Essa carta vai ser uma importante fonte de informação. A carta é um relato das memórias de Ernestina sobre os acontecimentos que se passaram no asilo:

> Sou Ernestina, mulher de Vasto Excelêncio. Rectifico: viúva de Vasto. Redijo estas linhas na véspera de me levarem para a cidade, enquanto andam por aí entretidos a vasculhar pela fortaleza. Nunca encontrarão o corpo de meu marido. No fim das buscas, levar-me-ão com eles. Irei em condição desqualificada, tida como alma incapaz. Não me pedirão testemunho. Nem sequer sentimento. Prefiro esse alheamento. Que ninguém me preste atenção e me tomem por tonta. Escrevo esta carta, nem eu sei para quê, nem para quem. Mas quero escrever, quero vencer esta muralha que me cerca. Durante anos vivi rodeada de velhos, gente que só espera pelo breve e certeiro final. A morte não é o fim sem finalidade? (COUTO, 2007a, p. 101).

Nesta carta, Ernestina vai relatar várias atrocidades cometidas por Vasto Excelêncio nos campos de batalha, a forma como ele se comportava, como tratava os velhos do asilo, a falta de alimentos básicos e remédios para os velhos, a morte de Salufo, dentre outras atrocidades; relata também a sua necessidade de escrever esses acontecimentos. A escrita aparece aqui como uma forma de aliviar as angústias:

> Pronto. Já escuto as vozes dos que me vêm buscar. Vou fechar este escrito, fechando-me eu nele. Esta é a minha última carta. Antes, já tinha deitado minha voz no silêncio. Agora, calo as mãos. Palavras valem a pena se nos esperam encantamentos. Nem que seja para nos doer como foi meu amor por Vasto. Mas eu, agora, estou incapaz de sentimento. Me impenetrei em mim, ando em aprendizagem de Fortaleza. No final de tanta linha já sei a quem deixar esta carta. A Marta Gimo. Foi ela a última pessoa a me escutar. Seja em seus olhos que me despeço da última palavra. Agora, vou sonhar-me (COUTO, 2007a, p. 112).

No décimo quarto capítulo: "A Revelação", a feiticeira Nãozinha narra os sucessivos mistérios da morte da Vasto Excelêncio: a razão do crime era negócio de armas; Excelêncio escondia armas no asilo, só Salufo tinha conhecimento desse fato, até que os velhos descobriram e resolveram desaparecer com as armas, pois eram sementes de uma nova guerra; até que um dia um helicóptero veio buscar o armamento, mas não encontrou: "Começou o enorme milando. Desconfiaram de Vasto. Levaram-no para dentro de casa. Passados nem momentos, se ouviram os tiros. Tinham morto Excelêncio. Trouxeram o corpo dele e atiraram-no para as rochas junto à praia" (COUTO, 2007a, p. 137). Terminada a revelação, o policial se adianta a escrever todos esses relatos:

> Nãozinha terminou as falas, caindo por terra, exausta. Izidine Naíta saiu da cerimónia, foi ao quarto e escreveu durante toda a noite. Redigia como Deus: direito mas sem pauta. Os que lhe lessem iriam ter o serviço de desentortar palavras. Na vida só a morte é exacta. O resto balança nas duas margens da dúvida. Como o pobre Izidine: na mão direita, a caneta; na esquerda, a pistola. O polícia estava todo desalinhavado. Cabeceou sobre a mesa, a testa almofadada pelos papéis. Adormeceu (COUTO, 2007a, p. 138).

A escrita aparece muitas vezes na narrativa como uma forma de alívio, necessidade de passar para o papel, deixar gravado para que outras pessoas tenham acesso àqueles relatos. Segundo Otinta (2008, p. 114), no contexto histórico e cultural de um país como Moçambique, fundamentada basicamente na cultura oral, a escrita será "um instrumento, através do qual esta oralidade ganha força e vida, no convívio familiar e social em que os ensinamentos de aspectos fundamentais da história, da cultura, da moral e de outros elementos e valores sociais são transmitidos e absorvidos".

A narrativa vai chegando ao fim, no último capítulo, "O último sonho", Ermelindo Mucanga resolve deixar o corpo do policial e voltar à sua cova. Após salvar o policial Izidine da morte, com a ajuda de Marta e os velhos, Ermelindo regressa para o lado do frangipani: "aos poucos, vou perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão. Na luminosa varanda

deixo o meu último sonho, a árvore do frangipani. Vou ficando do som das pedras. Me deito mis antigo que a terra. Daqui em diante, vou dormir mais quieto que a morte" (COUTO, 2007a, p. 144).

O fim da narrativa se deu no mesmo local onde se teve início: "na varanda do frangipani", com os sonhos do morto; "O sonho do morto" e "O último sonho", primeiro e último capítulos da narrativa, respectivamente. Assim, sonhando com Ermelindo Mucanga, conhecemos várias crenças e tradições da cultura oral de Moçambique. Percebemos como a oralidade foi de suma importância para a sobrevivência daqueles velhos e do asilo e como a escrita, como uma nova forma de narrativa se configurou como uma alternativa para dar continuidade à essa sobrevivência. Nesse ciclo narrativo, elucidamos como a escrita e a oralidade se encontraram entrelaçadas, em que nenhuma sozinha seria capaz de sobreviver e dar continuidade às tradições. Percebemos como a escrita de Mia Couto, enredada nesse entrelaçar se configura como uma forma de reflexão e resgate de um povo e determinadas culturas. A escrita de Mia Couto não é um entrelaçar simples, mas há todo um refinamento na linguagem, uma escrita estética, como aponta Rios (2007, p. 88):

> A verdade é que Mia Couto consegue se apropriar do conto oral e dar um tratamento da mais alta literatura ao seu material. Afinal, as ideias não são suficientes sementes para o plantio do objeto de arte. Transformar o causo ou o canto em escrita estática exige uma reorganização, uma seleção da matéria-prima, um arranjo que substitua o complexo semiótico – o tom, o gesto, a expressão do olhar – em que se apóia a oralidade e que é interdito ao texto gráfico.

Encontramos isso perfeitamente nas duas narrativas em análise: os gestos e as expressões do velho Tuahir, do menino Muidinga, de Kindzu e das personagens de seus cadernos, bem como as expressões dos velhos do asilo, do policial, de Marta e do morto Ermelindo Mucanga se deslumbravam nas narrativas e nos levou, como leitores, a mergulhar nesse mundo de sentimentos e sensibilidade.

Por fim, compreendemos que para se chegar à compreensão do sentido da escrita da literatura moçambicana é preciso passar pela oralidade, pois, a tradição oral pesa nas atividades culturais e artísticas do povo de Moçambique. Para se compreender o comportamento social das comunidades do povo moçambicano é preciso voltar-se para o estudo da oralidade e seus valores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terra Sonâmbula e *A varanada do frangipani* são entrelaçados por várias histórias, apontando vários temas instigantes, como a cultura moçambicana, as relações de afeto entre um velho e um menino, a identidade, a memória, o sonho, a contação de histórias, os valores familiares, a sabedoria dos mais velhos, saberes, crenças, ritos, cerimônias, dentre vários outros temas. Essa "leitura" dos romances apresentou uma análise do entrelaçamento do oral e do escrito presente nos mesmos como forma de sobrevivência dos valores e crenças moçambicanos.

Diante do estudo dessas narrativas a guerra se fez presente de forma implícita e explícita. As personagens sempre se referiam a esta guerra ou guerras, como houve muita destruição no país, não somente destruições físicas, mas também a destruição de um mundo de saberes e crenças; a guerra destruiu toda uma nação. E em meio a essas guerras a escrita surgia como uma fuga e um alento, uma forma de resistir e lutar. Percebemos essa forma de resistência da escrita tanto no próprio processo literário de Mia Couto, que escreveu *Terra Sonâmbula* durante a guerra civil, quanto nas próprias personagens das narrativas que viam na escrita uma forma de resistência, a exemplo do velho Siqueleto, que viu a escrita como a continuidade de sua nação; ou a exemplo de Kindzu, que necessitava escrever para que outras pessoas tivessem acesso àqueles relatos, ou ainda na *Varanda do frangipani*, quando o policial Izidine desvendou o mistério da morte de Excelêncio logo se debruçou sobre o seu caderno para deixar gravado aquele relato.

A guerra, a independência, o sonho de uma nação melhor e uma vida mais digna perpassaram as duas narrativas, entrelaçadas pela oralidade e escrita. As personagens das narrativas de Mia Couto refletem a nação moçambicana, as lutas que foram travadas durante muito tempo, um processo de colonização que não foi pacífico, o desejo e a luta pela independência, o sonho e a esperança de dias melhores. Após a Independência, em 1975, o país se encontrava destruído, desestabilizado e o sonho durou pouco tempo; o país volta a viver um conflito. Em *Terra Sonâmbula*, Vintecinco de junho, o Junhito, é obrigado a viver em um galinheiro e acaba se abichando e desaparecendo, a ideia de independência virou metaforicamente um animal e desapareceu. Foi o desaparecimento de Junhito que levou Kindzu a sair e procurar uma nova vida, foi a morte da independência que gerou novos conflitos, mas também sonhos e aspirações.

Esses conflitos, sonhos e aspirações foram representados na literatura não somente por Mia Couto, mas também por outros escritores das literaturas africanas de língua portuguesa,

como Ungulani Ba Ka Khosa, Suleimane Cassamo, Paulina Chiziane, Lilia Momplé, dentre outros, que viam na escrita uma forma de busca de uma identidade, um meio de relatar as histórias do tempo colonial, o confronto dos valores tradicionais, o avivar das crenças e dos valores. Essas literaturas se desenvolveram de forma crítica e criativa, principalmente após o acesso às independências políticas dos cinco países africanos (Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), em 1975. A literatura se destaca no preenchimento de lacunas de uma parte da história que foi silenciada.

Benjamim já destacava o papel importante da oralidade nas narrativas: uma narrativa escrita de qualidade seria aquela que pouco se distinguisse da narrativa oral, e apesar desse autor ter escrito que a arte de narrar está se atrofiando, podemos dizer que as narrativas de Mia Couto estão resgatando essa arte de narrar. Nas duas narrativas em análise percebemos tanto a forma oral de narrar do próprio Mia Couto, quanto ele traz essa temática para dentro de suas personagens. As personagens de Mia Couto são autênticos narradores, sejam do texto oral ou do texto escrito, ou de ambos. As narrativas africanas são construídas por narradores que possuem a função de cultivar as tradições. As formas de narrar estão sendo reinventadas, trazendo para os leitores o prazer da contação de histórias para dentro do texto escrito.

Esse papel importante do oral foi melhor compreendido por meio do texto a *Tradição Viva*, de Hampaté Bâ e do texto de Manuel Rui. A palavra possui um caráter sagrado, não é apenas um meio de comunicação, mas um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais. A relevância da tradição oral africana vai além da coleta de dados históricos, transmissão de lendas, cantos e provérbios. A tradição oral africana envolve uma visão peculiar do mundo, explica o homem, seu papel e seu lugar no mundo, possui a capacidade de repensar o homem em suas múltiplas identidades.

A escrita na maioria dos países africanos não se deu de forma natural, mas por meio de uma imposição; os colonizadores chegaram e impuseram sua língua e sua cultura. Então, a alternativa encontrada foi se apropriar desse "canhão" e minar o texto escrito com o texto oral. Nos textos africanos a oralidade possui força, essa tradição é adaptada e permanece no texto, como uma forma de desconstruir a colonização.

Na literatura escrita os gêneros orais são reinventados, e nas obras de Mia Couto há uma busca pela legitimação da oralidade. Apesar da cultura letrada ter sido imposta de forma opressora, hoje ela é um meio de disseminação das culturas africanas. É na aliança entre a escrita e a oralidade que há uma expressão e veiculação de ideias.

Terra Sonâmbula e *A varanda do frangipani* são constituídos pela sobrevivência das tradições e crenças por meio da oralidade e da escrita. Na sessão dois apresentamos várias

crenças e tradições, e como as personagens reagiram e conviveram com eles. As personagens conheciam as crenças e tradições, mas nem sempre cumpriam. Em *Terra Sonâmbula*, no capítulo de Farida vimos que sua irmã gêmea não foi morta como mandava a tradição; Kindzu e Jotinha tiveram relações sexuais em um lugar novo, chamando a maldição. Em *A varanda do frangipani*, Navaia Caetano era uma criança-velha, que foi amaldiçoado logo na nascença, pois seu pai visitava muito o corpo de sua mãe. As próprias personagens vão expondo explicações das crenças, o motivo das maldições, alguma forma para se livrar do sofrimento.

As cerimônias fúnebres mereceram destaque nas duas narrativas, o devido cuidado que deve ser dado aos mortos, a morte é vista não apenas como um fenômeno físico, mas místico e espiritual. Em *Terra Sonâmbula*, os fragmentos referentes ao velho Taímo tem como tema central a morte, a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. *A varanda do frangipani* já se inicia com um morto reclamando dos desmerecimentos de sua morte; os velhos do asilo tinham uma preocupação de onde e como seriam enterrados. Percebemos que essa visão mística do mundo em relação à morte não está presente apenas no universo moçambicano; na cultura ocidental também há cerimônias e rituais que devem ser realizados, a vida não termina com a morte física, há a crença na ressurreição.

As narrativas de Mia Couto representam uma luta contra a morte das crenças e saberes, uma luta para manter vivas as histórias do passado, a morte aparece como uma continuidade da existência, uma reflexão sobre a condição humana. A literatura representa as várias mortes presentes na humanidade e Mia Couto ficcionaliza essas mortes, tanto físicas, quanto simbólicas, que estão presentes por toda a parte. As personagens de Mia Couto ecoam uma voz de reflexo para o mundo: para que não haja tantas "mortes" é preciso respeito e conhecimento das tradições, da cultura, da sabedoria dos antepassados; os vivos e os mortos devem seguir entrelaçados nesse mundo real e fictício.

E a escrita e a oralidade foram formas de perpetuar essa sabedoria do mundo moçambicano, como elucidamos na seção três. Em *Terra Sonâmbula*, a viagem pela sobrevivência de Muidinga e Tuahir só foi possível porque estiveram envolvidos pelos escritos de Kindzu; foram aquelas histórias escritas, ecoadas pela voz de Muidinga que deram força e esperança para as duas personagens seguirem em busca de algum caminho. Nas várias histórias que despontavam dos cadernos também houve sobrevivência por meio dessas duas formas de narrativas: Farida precisava contar sua história para aliviar seu sofrimento; A nação de Siqueleto iria sobreviver porque seu nome foi escrito no sangue da árvore, o escrito seria uma forma de renascimento; Kindzu relatava todo o seu percurso no caderno, a escrita era uma forma de Kindzu aliviar suas angústias e uma forma de memória de sua trajetória.

Em *A varanda do frangipani*, escrita e oralidade também caminharam juntas, na busca de sobrevivência das tradições. O policial Izidine Naíta escrevia todos os relatos dos velhos em seu caderno, uma forma de fixar os acontecimentos para depois desvendá-los. Esses escritos se tornaram memória de muitas crenças e tradições há muito esquecidas, que figuravam apenas naquela última geração de idosos. Apesar dos velhos terem desconfiança do policial e nem sempre lhes contar a verdade, todos narravam uma longa história. A tradição do ato de narrar é muito frequente na narrativa, abrindo um mundo místico povoado de crenças e saberes.

As tradições, ritos, crenças, esse "antigamente" presente nas narrativas de Mia Couto são reflexos dos vários "antigamentes" presente em nossa comunidade, em nossa escola, na universidade, no bairro, onde muitas vezes a tecnologia ocupou os lugares, onde o afeto e a família já não estão presentes. É uma voz que ecoa para que esse antigamente não seja morto, que os guardiões da tradição ainda sejam preservados, que a guerra e a ganância não deixem morrer as almas humanas. É uma reflexão para que o novo seja aliado ao velho, para juntos construírem uma sociedade mais digna e humana; essa terra que nunca dorme, seja sempre sonhada; essa varanda, envolta pela árvore, preserve a sabedoria e o desejo de vida em harmonia.

Espera-se que essa pesquisa possa contribuir para o debate sobre as literaturas africanas e para o estudo da oralidade e da escrita. Estas são formas de narrativas distintas, cada uma com suas peculiaridades, mas ambas com valor estético. As tradições e crenças de um povo também precisam ser resgatados e valorizados e a literatura cumpre esse papel. A obra ficcional de Mia Couto é vasta e riquíssima de vários temas a serem explorados e ainda há muitas "histórias" para serem conhecidas e analisadas.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRAGANÇA, A. de. O marxismo de Samora. *Três Continentes* [Lisboa], nº 3, setembro de 1980. Disponível em: <http://www.mozambiquehistory.net/people/aquino/writing/mozambique/19800900_marxism_of_samora.pdf> Acesso em maio 2018.

CABAÇO, J. L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CAMPOS, J. S. *As representações da guerra civil e a construção da nação moçambicana nos romances de Mia Couto (1992 2000).* 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CHAVES, R. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7 out., 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49794/53898>. Acesso em 12 jan. 2018.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. Moçambique – *30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor?* Texto pronunciado por Mia Couto em Conferência realizada em Deza Traverse Suíça, por ocasião dos 30 anos de Independência de Moçambique. Junho 2005.

_____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das letras, 2007a.

_____. *Terra Sonâmbula*: São Paulo: Companhia das letras, 2007b.

_____. *E se Obama fosse africano? e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

FERREIRA, A. M. T. S. *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*. Tese (Doutoramento em Literatura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.

FONSECA, M. N. S.; MOREIRA, T. T. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: *Cadernos CESPUC de Pesquisa* - Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007, v. 16, p. 13-72. Disponível em: <

http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767/11446>. Acesso em jun. 2017.

GILMONT, J.-F. Reformas protestantes e leitura. In: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental, 2*. São Paulo: Ática, 1999. p. 47-76.

GOMES, M. T. Entre o sonho e a morte: desvelamentos, revelações e contaminações na narrativa ficcional de Mia Couto. *Literatura e Sociedade*. 2016. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i21p100-117>. Acesso em abr. 2018.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In.: KI-ZERBO, Joseph (Editor). *História Geral da África*, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

_____. *Amkoullel, O menino fula.* São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas, 2013.

HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.

LARANJEIRA, P. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filología Románica*, n. II, Anexos, p. 185-205. 2001. Disponível em: < https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0101220185A/10937> Acesso em: jan. 2018.

LEITE, A. M.. *Oralidades e escritas pós-coloniais*: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUerj, 2012.

MACHADO, V. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira. In: FLORENTINA SOUZA, M.; NAZARÉ, L. (Org.) *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 77-112.

MOÇAMBIQUE. Portal do Governo. Disponível em: http://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-Mocambique. Acesso em maio 2018.

MORAES, A. M. R. de. *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto*. Campinas, 2007. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

NOA, F. *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção Literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

_____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, (3), p. 58-69. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49007> Acesso em dez. 2018.

OTINTA, J. de N. N. *Mia Couto: memória e identidade em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo, 2008. Dissertação de Mestrado – Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

PADILHA, L. Entrevista: Laura Cavalcante Padilha: uma fiandeira da voz e da letra. *Revista Crioula*, n. 2, novembro de 2007a.

_____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói, EdUFF, 2007b.

RIOS, P. *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto.* Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

RODRIGUES, Kamila K. K. *Na demanda da ideia de nação: as viagens pós-coloniais em Mário de Andrade e Mia Couto.* Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade de Coimbra. Coimbra, 2014.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de expressão oral: transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Luanda: Angolê, 1989.

RUI, M. Entre mim e o nômade – a flor. *África. Revista de literatura, arte e cultura*, v. I, n. 5, jul-set. 1979.

_____. Eu e o outro – O Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In MEDINA, Cremilda. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1985.

SVENBRO, J. A Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. História da leitura no mundo ocidental, 1. São Paulo: Ática, 1998. p. 41-69.

TEIXEIRA, E. de A. O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. *Navegações*, v. 8, n. 1, p. 57-63, 2015.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In.: KI-ZERBO, J. (Ed.). *História geral da África*, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212..

VIEIRA, Luandino. *No antigamente, na vida*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.