

Raquel Aparecida Cesar da Silva

RELAÇÕES ENTRE SEXO, NATUREZA E HISTÓRIA NA  
FICÇÃO DE MIA COUTO

PASSO FUNDO  
2013

Raquel Aparecida Cesar da Silva

RELAÇÕES ENTRE SEXO, NATUREZA E HISTÓRIA NA  
FICÇÃO DE MIA COUTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo  
2013

Raquel Aparecida Cesar da Silva

**RELAÇÕES ENTRE SEXO, NATUREZA E HISTÓRIA NA FICÇÃO DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Profª Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa – UPF

---

Regina da Costa da Silveira – UNIRITTER

---

Paulo Ricardo Becker – UPF

Ao irmão que, a certa altura, o destino julgou ter se tornado tão próximo a mim que achou por bem enterrar para sempre em meu peito.

Agradeço aos professores do PPGL da Universidade de Passo Fundo,  
aqui representados pela Profª Dr. Fabiane Verardi Burlamaque,  
coordenadora do curso e amiga próxima e muito querida, pelos seis  
anos ininterruptos de generoso acolhimento, primeiro na graduação e  
posteriormente no mestrado;

Aos amigos que fiz durante meus anos de estudo, por terem  
depositado tão imediata e incondicional crença em minhas  
capacidades a ponto de me fazerem também crente, mesmo contra  
toda e qualquer evidência;

À família, inesgotável fonte de inspiração e coragem, por sempre  
confiar e perseverar, mesmo quando seria absolutamente  
compreensível e perdoável duvidar e desistir;

À Profª Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa, orientadora e amiga,  
por ter enxergado em mim algo pelo qual valia a pena lutar, e por ter  
se obstinado nessa luta com incansável dedicação e lealdade, “é para  
você, é para você que escrevo”.

“Façamos o que fizemos, reconstruímos sempre o monumento à  
nossa maneira. Mas já é muito não utilizar senão pedras autênticas.”

Marguerite Yourcenar

(do Caderno de Notas das *Memórias de Adriano*)

## RESUMO

Publicados, respectivamente, nos anos de 1992 e 2012, os romances *Terra sonâmbula* e *A confissão da leoa*, de Mia Couto, constituem-se na primeira e na mais recente incursão do autor moçambicano pelas narrativas longas. Embora se encontrem distanciadas em época e contexto cultural, ambas as obras carregam a marca autoral do escritor e podem ser analisadas sob a mesma perspectiva teórica. Este trabalho, portanto, investiga as relações entre sexo e história nos espaços ficcionais criados pelo autor, constituindo-se em pesquisa de natureza bibliográfica. Os pressupostos que o fundamentam são as ideias da ensaísta pós-feminista Camille Paglia sobre a identificação do indivíduo com a natureza, bem como sobre sua submissão a ela, e a teoria de Mikhail Bakhtin acerca do cronotopo romanesco. O pensamento da pesquisadora Linda Hutcheon, expoente do estudo sobre o conceito de pós-modernismo e os trabalhos de estudiosos das questões de identidade cultural, como Homi Bhabha e Edward Said, complementam as bases teóricas sobre as quais a pesquisa se apoia.

Palavras-chave: Sexo. Natureza. Mulher. História.

## ABSTRACT

Published respectively in the years of 1992 and 2012, the novels *Terra sonâmbula* and *A confissão da leoa*, by Mia Couto, constitute the first and the most recent incursion of the Mozambican author through long prose narratives. Although they are distanced by time and cultural context, both works bear the authorial mark of the writer and can be analyzed under the same theoretical perspective. This paper therefore investigates the relations between gender and history in the fictional spaces created by the author, constituting in a bibliographical research. The assumptions that underlie the work are the ideas of post-feminist essayist Camille Paglia on the individual's identification with nature, as well as their submission to it, and the theory of Mikhail Bakhtin about the novelistic chronotope. The thought of the researcher Linda Hutcheon, exponent of the study of the postmodernism concept and the work of scholars of the issues of cultural identity, as Homi Bhabha and Edward Said, complement the theoretical basis on which the research is based.

Keywords: Sex. Nature. Woman. History.



## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| MIA COUTO E A HÍBRIDA ESCRITA AFRICANA.....                     | 10 |
| 1 DE BAKHTIN A HUTCHEON: UM PERCURSO ATÉ O PÓS-MODERNISMO ..... | 17 |
| 1.1    Cronotopo: o espaço vivo do romance.....                 | 21 |
| 1.2    A história e o sexo: o movimento de retorno.....         | 34 |
| 2 MIA COUTO: DA SONÂMBULA TERRA AO RUGIDO DA LEOA .....         | 48 |
| 2.1    Uma terra a perseguir os homens.....                     | 57 |
| 2.2    Natureza predatória e vingativa .....                    | 69 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                      | 77 |
| REFERÊNCIAS .....   | 80 |

## MIA COUTO E A HÍBRIDA ESCRITA AFRICANA

A literatura feita na África ocupa uma posição ainda incerta no panorama cultural do Ocidente, tanto pela condição incipiente de sua produção quanto pelo pensamento, profundamente arraigado, de que haveria uma essencialidade africana a ser preservada contra toda e qualquer forma de intercâmbio, inclusive o intercâmbio de ideias. Porém, a verdade é que tal essencialidade, se de fato existiu, há muito que se tornou uma ilusão projetada sobre o continente de fora para dentro. Desde o momento em que as nações do Ocidente passaram a se debruçar sobre as obscuras e misteriosas culturas orientais em busca de sabedoria e beleza e que os países africanos começaram a utilizar a língua dos colonizadores europeus para pensar e escrever sobre a sua própria condição histórica, a hipotética pureza cultural deixou de existir, em ambos os lados.

Segundo o pesquisador indiano Homi Bhabha (1994), o tempo que vivemos hoje é um tempo deslocado de seu centro, um “entre-lugar”<sup>1</sup>, que não pode ser analisado em termos de fixidez de territórios e ideologias. E tanto Bhabha quanto a ensaísta estadunidense Camille Paglia (1990), relativamente ao que entendem como sendo a imagem do Oriente em representações artísticas e manifestações culturais, ressaltam a presença de um olho – o primeiro fala do colonizador; a segunda refere-se ao Ocidente como um todo – que procura fixar a imagem do outro para que um indivíduo, um povo ou uma cultura possa perceber os pontos exatos dos quais dele se diferencia. Esse olho representa a necessidade de discernimento e percepção de um signo estrangeiro, a um só tempo estranho e fascinante, ainda que a motivação, original ou principal, de tal necessidade seja menos a compreensão e assimilação de uma cultura do que a pura e simples dominação de seu povo. O problema reside no fato de que os países africanos, de uma maneira geral, seguem sendo esse outro que, sem ser compreendido, é, no entanto, recriado por um olho que não sabe como discernir individualidades legítimas e reconhecer que mistura não é sinônimo de perda.

---

<sup>1</sup> Do original: in-between.

É nesse panorama que emerge a figura do jornalista, biólogo e escritor Mia Couto. Nascido na cidade de Beira, em Moçambique, filho de um jornalista e poeta português, Antônio Emílio Leite Couto cresceu em um ambiente onde a escrita e as histórias faziam parte da vida cotidiana. Já adulto, o escritor adotaria o nome pelo qual era chamado em seus dias de menino e o transformaria tanto em assinatura artística quanto em objeto de enganos e brincadeiras acerca da grafia feminina da palavra “mia”, que faz referência à paixão infantil do autor pelos gatos. Em 1972 ingressou na faculdade de medicina da Universidade de Eduardo Mondlane, situada na capital do país, Maputo, mas jamais concluiu o curso, abandonado-o dois anos depois em favor de uma atividade híbrida de jornalista e militante político, a qual se dedicaria até meados dos anos 80, quando então regressaria a Universidade para formar-se em Biologia.

Essa primeira dicotomia entre uma vivência literária de berço e uma opção profissional pelas ciências biológicas seria apenas uma entre tantas contradições que viriam a marcar a vida de um homem branco, de ascendência europeia e que teve acesso a privilégios sonogados a imensa maioria do povo moçambicano de então. Nascido em 1955, apenas vinte anos antes da assinatura da declaração de independência de Moçambique, Mia Couto foi membro da chamada Frente de libertação de Moçambique – FRELIMO, organização fundada em 1962, que pretendia implantar no país um modelo econômico e social baseado no marxismo –, até que o objetivo da guerrilha empreendida por seus membros fosse alcançado e Portugal se retirasse oficialmente do país. Ele acabou por afastar-se da FRELIMO apenas quando, uma vez transformada em partido político, a organização tomou o poder e permitiu que Moçambique mergulhasse numa brutal guerra civil que perduraria até meados de 1992.

Imediatamente após a saída dos portugueses do país, os dirigentes da FRELIMO passaram a apoiar o movimento que buscava a independência da maioria negra na Rodésia, hoje conhecida como Zimbábue, e também as ideias da African National Congress (ANC), organização de resistência igualmente vertida em partido político após a queda do Apartheid na África do Sul. Nesse sentido, Moçambique sofreu em primeiro lugar de uma desvantagem geográfica, pois se encontrava situada entre dois dos países mais conflituosos do continente africano de então. A maior consequência desse apoio por parte do novo governo moçambicano à luta armada dos países vizinhos foi a aplicação de sanções políticas e o fechamento das fronteiras para os refugiados da fome e da guerra, que já cresciam de maneira indiscriminada.

A ideologia que animava tão intensamente a FRELIMO, porém, não a impediu de ignorar o que ainda havia para ser feito depois da conquista da independência e que consistia basicamente em reerguer uma população perdida, enfraquecida em seu orgulho e carente de recursos físicos e identidade. O povo, ao sentir-se abandonado pelos novos governantes, rapidamente fez da violência a única esperança de sobrevivência e a única lei a ser respeitada dentro das fronteiras do país. Moçambique sobreviveu durante cerca de 16 anos contando apenas com o escasso auxílio de comunidades internacionais, com algum destaque para a antiga URSS, que pretendia amealhar uma parcela das riquezas naturais africanas para a guerra fria que travava então contra os Estados Unidos, e enviava sistematicamente comida e armas ao país. Em 1992 foi finalmente assinado o tratado de paz<sup>2</sup>, que não apenas pôs fim às sanções impostas pelos vizinhos como permitiu a participação efetiva e organizada da ONU no processo de reconstrução de Moçambique.

A história de Mia Couto é absolutamente indissociável da história recente de seu país de nascimento. Não existe maneira de aludir a seus trabalhos literários sem, de certa maneira, traçar um paralelo entre sua vida e sua obra. Os cerca de vinte livros publicados pelo autor e traduzidos para idiomas como o francês, o alemão e o inglês trazem a marca dessa trajetória político-ideológica com a qual esteve tão intimamente envolvido desde muito jovem. Entretanto, tais relações entre literatura e a história, que podem ser encontradas não apenas nas obras de Mia Couto, mas também na de seus pares não significam, de maneira alguma, que os autores africanos construam, ou desejem construir, uma barreira que os separe das influências externas para proteger a assim chamada “tradição” do continente. Em texto publicado em 2005, o próprio autor questiona a verdadeira origem das tradições africanas que muitos intelectuais consideram legítimas, e as quais tentam proteger a todo custo:

Os mais ferozes defensores do nacionalismo cultural africano estão desenhando casas ao avesso mas ainda no quadro da arquitetura do Outro, daquilo que chamamos o Ocidente. De pouco vale uma atitude fetichista virada para os costumes, o folclore e as tradições. A dominação colonial inventou grande parte do passado e da tradição africana. Alguns intelectuais africanos, ironicamente, para negarem a Europa acabaram abraçando conceitos coloniais europeus. (COUTO, 2005, p. 62)

---

<sup>2</sup> Em 4 de Outubro de 1992 foi assinado, em Roma, o acordo geral de paz, que encerrou sanções e boicotes políticos e abriu as fronteiras da economia mundial para Moçambique.

Para o escritor, existe uma evidente diferença entre a realidade vivida pelos africanos e a construção de arquétipos e estereótipos com os quais o imaginário ocidental alimentou parte de sua arte. Muitos dos mitos e lendas que compõem a tão cantada riqueza cultural da África talvez existam mais no discurso oficial do invasor do que dentro do território moçambicano ou em meio a sua gente. Ainda assim, os romances de Mia Couto são repletos de ritos a que as personagens se submetem sem questionar, como se obedecessem a um chamado vindo de algo ou de alguém sempre pronto a punir aqueles que cedem à tentação de se desviar dos obscuros preceitos ditados por essa África ancestral. Porém, tal contradição pode ser explicada pelo lugar que as obras de dois escritores brasileiros ocupam em seu trabalho e em sua vida: Guimarães Rosa e Jorge Amado. Mia Couto escreve sobre a enorme influência dos romances do autor baiano para artistas que, como ele, debatiam-se em meio a contradição que consistia em tentar denunciar a violência do invasor usando a própria língua trazida por ele:

Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, por metade, é outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais a jeito de ser nosso. (COUTO, 2011, p. 66)

O português falado no Brasil, amaneirado, adaptado às curvas de uma terra em tudo diferente da de Portugal parecia poder, finalmente, libertar os escritores moçambicanos do mal estar que a mistura da história do país com o idioma luso neles provocava. Mas a maior contribuição para seu próprio pensamento autoral, Mia Couto encontraria na escrita de Guimarães Rosa, na maneira como o escritor mineiro criava em seus livros não somente uma nova maneira de utilizar a língua – ainda mais distante de Portugal que a de Jorge Amado –, mas também uma nova terra, repleta de novos mitos. Para Mia Couto, a sacralização de tradições é a maneira que muitos africanos encontram de rejeitar a vida aferrando-se a uma ideia de país e de continente que apenas podem ser considerados vivos enquanto apoiam-se em um tempo morto. E era justamente o inverso dessa moeda que o autor moçambicano

encontrava na literatura de Guimarães Rosa: “O que a escrita de Rosa sugeria era uma espécie de inversão deste processo de recusa. Tratava-se não de erguer uma nação mistificada, mas da construção do mito como nação” (COUTO, 2011, p. 112).

O mito erguido por Guimarães Rosa, para Mia Couto, é evidenciado pelo sertão fantástico por ele criado para dar abrigo a suas personagens. Segundo o autor, a palavra “sertão” foi levada pelo colonizador português para as terras de África, com a qual tentaram batizar a savana. Porém, ela não sobreviveu em solo africano, “não criou raízes”, simplesmente porque não penetrou no coração do povo, e o sertão – palavra e lugar –, tanto para o escritor brasileiro quanto para o moçambicano, mora dentro das pessoas. Em um país que, segundo Mia Couto, vive ainda o momento de criar para si um espaço próprio, descolado do colonizador e das ilusões de legitimidade acerca da tradição, um espaço no qual a população possa encenar a própria ficção, “enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro”, o sertão mítico de Guimarães Rosa ainda está por ser encontrado (COUTO, 2011, p. 110). E é o que o autor moçambicano, de certa maneira, procura com sua literatura, sobretudo através da maneira como faz da floresta, da savana e das praias – a terra nua sobre a qual suas personagens sofrem e buscam a redenção – seus mais recorrentes espaços ficcionais. Na literatura do biólogo Mia Couto, que, na infância julgava-se tão próximo aos animais a ponto de acreditar-se um gato, a natureza africana é o “mito como nação”.

Nesse sentido, as ideias de Camille Paglia encontradas na obra *Personas sexuais* nos podem fornecer um caminho para uma aproximação de fato com o pensamento autoral de Mia Couto. Nessa obra, publicada em 1990, a pesquisadora articula temas como história da arte, teoria e crítica literária e posicionamento ideológico em torno do sexo e da pulsão sexual que move homens e mulheres, e identifica em uma série de obras literárias a relação entre presente e passado, entre ancestralidade e modernidade por meio do contato com a natureza. Para Paglia, o que nos liga à natureza é o sexo, o sexo como parte da fisiologia humana, que distingue gêneros, mas também o sexo como um ato que vai além da simples expressão da sexualidade. O sexo, em Mia Couto, é um ponto de intersecção entre passado e presente, é um movimento de convergência de personagens, vozes e ações para um espaço-tempo único de interação cronotópica, dentro do qual se pode entrever a marca autoral do escritor africano. O cronotopo, conceito de Mikhail Bakhtin, que consiste na verificação das relações entre o

tempo e o espaço em uma obra literária, juntamente com o pensamento de Paglia, se constituirá, portanto, na base teórica sobre a qual a análise será fundamentada.

O conceito bakhtiniano, aqui dirigido ao estudo de Mia Couto, ressalta o espaço-tempo vivo e dotado de consciência no qual o autor moçambicano situa suas histórias, bem como a equivalência de vozes e de manifestações culturais que compõem e estratificam suas narrativas. As ideias do teórico russo sobre um espaço ficcional que se desloca e relaciona a multiplicidade de presenças explícitas e/ou implícitas dentro e fora da obra encontram paralelos com a percepção da ensaísta estadunidense sobre o ponto exato no qual homem e natureza se tocam. Da mesma maneira que Paglia, em seus estudos, confere grande importância à história que se dá a conhecer por meio dos textos literários, Linda Hutcheon, na obra *Poética do pós-modernismo*, publicada em 1991, demonstra que o histórico-ficcional é indissociável da busca por uma possível definição de um conceito de pós-modernismo, tanto em termos de manifestação artística quanto de organização sociocultural. Nesse estudo, a estudiosa canadense concilia vertentes teóricas com análises textuais na busca por discernir uma imagem mais precisa do tempo, marcado pelo prefixo pós, que vivemos atualmente.

Para Hutcheon, o conceito de pós-modernismo, sobre o qual restam ainda mais dúvidas que esclarecimentos, aproxima-se de uma definição mais precisa por meio da compreensão de que todo tempo é um tempo em processo, e que as relações entre presente e passado conduzem todos os atos humanos, inclusive a criação artística. Aliadas e dirigidas, neste trabalho, ao estudo das literaturas africanas de expressão portuguesa, as obras de Hutcheon e de Paglia conduzem a possibilidades de análise ainda inexploradas. Por fim, os trabalhos de estudiosos das identidades culturais, como o já mencionado Homi Bhabha e Edward Said auxiliarão no processo de desvendamento de uma cultura que nos é, ainda, profundamente desconhecida, por meio do exame da arte produzida em seu meio. Para Said (1979), o Oriente é uma invenção cultural do Ocidente e, mais especificamente, uma invenção europeia. O próprio termo “orientalismo”, com o qual batizou seu mais importante estudo, diz respeito mais a um pensamento reelaborado esteticamente acerca da representação do “outro” para uma comunidade fechada do que a uma aproximação legítima entre lugares, culturas e pessoas. Já para Bhabha (1994), memória histórico-cultural e consciência mítica seriam algumas das maneiras pelas quais o sujeito pós-colonizado, submetido por muito tempo ao olhar de fora, poderia finalmente conquistar emancipação e autonomia.

O *corpus* de análise será composto pelos romances *Terra sonâmbula* e *A confissão da leoa* lançados respectivamente em 1992 e 2012. Trata-se da primeira e da mais recente publicação de narrativas longas de Mia Couto, separadas por vinte anos e que, reunidas em um único trabalho, podem fornecer uma ideia bastante precisa dos temas mais caros ao autor, de sua linguagem e de suas mais recorrentes representações ficcionais. Ambos os romances destacam, desde os títulos, a influência da natureza – representada via de regra pelo espaço físico ou por personagens a ele intimamente ligadas – sobre todos os demais elementos romanescos e trazem histórias que permitem a percepção do encarceramento do herói coutiano a seu lugar de origem. Assim, com este estudo, pretende-se unir, de uma ponta a outra, a obra romanesca de Mia Couto e estudá-la à luz de pressupostos que possam auxiliar no desvelamento de temas e representações ficcionais recorrentes em seu universo narrativo.

A justificativa para a observação da literatura de Mia Couto pelo viés exposto repousa não apenas na necessidade, ainda premente, de se enriquecer a fortuna crítica do autor moçambicano, como também de fortalecer o estudo acadêmico das literaturas africanas de expressão portuguesa no Brasil – ampliando-lhes as possibilidades teóricas –, em busca de uma contribuição efetiva para o estabelecimento de um futuro cânone literário luso-africano. Os esforços despendidos durante o processo de resenha dos pressupostos teóricos e análise do *corpus* elencado serão no sentido de conjugar obra literária e contexto social e distinguir Moçambique dos demais países de África que têm no português a ferramenta oficial de reelaboração cultural através da literatura.

O primeiro capítulo será composto pela revisão da bibliografia teórica, com a exposição e resenha dos pressupostos bakhtinianos, que serão secundados, ainda, por textos de pesquisadores que se dedicam a elucidá-los e traduzi-los para a modernidade, bem como a aplicá-los em análises de obras contemporâneas. Na segunda parte desse capítulo, o pensamento de Camille Paglia, que norteia todo o trabalho, será articulado com as ideias de Hutcheon sobre pós-modernismo e identidade cultural e artística, juntamente com o olhar de Bhabha e Said. No segundo capítulo, por sua vez, será feita a análise e, posteriormente, a comparação dos elementos constitutivos das obras escolhidas, ressaltando o que as aproxima e distancia dentro do universo autoral de Mia Couto.



## 1 DE BAKHTIN A HUTCHEON: UM PERCURSO ATÉ O PÓS-MODERNISMO

A teoria deixada pelo autor russo Mikhail Bakhtin ainda permanece repleta de nuances que escapam a uma sistematização, a uma definição objetiva de categorias de análise linguística ou literária para as quais, não obstante, é amplamente utilizada. Beth Brait, na introdução a *Bakhtin: Conceitos-chave*, livro, por ela organizado, no qual uma série de pesquisadores buscam apresentar de maneira simplificada alguns dos principais conceitos bakhtinianos, alude à impossibilidade de realizar seu projeto original de publicar um dicionário, uma espécie de manual prático e objetivo dos termos cunhados e/ou mais utilizados pelo teórico em seus trabalhos:

Com o passar do tempo, entretanto, a ideia [da criação] de um glossário tradicional, constituído por verbetes, foi descartada. Isso porque, por um lado, o mapa começava a alcançar a dimensão do espaço mapeado: uma infinidade de termos, apontando uns para os outros, atraindo-se sem aceitar a condição de identidade exclusiva. [...] A simplificação por meio de textos curtos, precisos, impondo aos termos o “estado de dicionário” acabou descaracterizada pela própria natureza de um pensamento aberto, afastado das amarras dos manuais, como é o bakhtiniano. (BRAIT, 2005, p. 9)

Esse desconforto mencionado por Brait em relação ao projeto de categorizar e dividir o que, a rigor, parece indivisível, é similar ao desconforto sentido por quem quer que procure se valer das ideias de Bakhtin para a análise do que é produzido hoje em termos de criação estética. Porém, trata-se de um desconforto, senão falso, certamente passageiro, porque depressa se verifica, pelo próprio formato da organização teórica do legado bakhtiniano, que as características que dificultam hoje a sistematização de suas ideias são as mesmas que lhes permitiram sobreviver até aqui. O fato de os termos de Bakhtin não aceitarem a “condição de identidade exclusiva”, ou de serem profundamente autorreferentes, não podendo prescindir de ligação entre si, levanta questões acerca de como a teoria pode se assemelhar ao objeto teorizado. O dialogismo, ainda e sempre um dos conceitos mais lembrados, estudados e articulados por todos aqueles que se propõem a observar um texto pela perspectiva

bakhtiniana é também, e sobretudo, a principal característica do próprio trabalho do teórico russo.

Em um texto publicado originalmente em 1981, Linda Hutcheon, lançando mão de uma série de exemplos literários, comprova a recorrente presença do que Bakhtin chamou de carnavalização na literatura moderna; ou, antes, procura evidenciar a maneira como a literatura atual se apropria de uma espécie particular de pensamento acerca do que pode ser entendido como transgressor às normas estabelecidas, elemento identificado e analisado pelo teórico na literatura renascentista de François Rabelais. Porém, mais importante do que as obras com as quais Hutcheon trabalha em seu breve ensaio, e o que nelas vislumbra de carnavalizado, é a maneira como a ensaísta atribui o que chama de processo de “revalorização do trabalho” bakhtiniano ao que permanece mais sugerido do que propriamente evidenciado no legado do teórico (HUTCHEON, 2010, p. 257).

Da maneira como chegaram até nós, os conceitos de Bakhtin parecem capazes de dar conta de toda e qualquer discussão acerca de objetos que, seja qual for o viés por meio do qual sejam observados, revelarão suas potencialidades dialógicas. Segundo Brait, “o que caracteriza o percurso reflexivo de Bakhtin é o fato de ele procurar diferentes respostas para as mesmas perguntas [...], e que essas perguntas estão circunscritas à relação entre *o eu e o outro*” (BRAIT, 2001, p. 70). Partindo dessa afirmação de Brait, é possível concluir que a teoria bakhtiniana fomenta discussões que podem ir e forçosamente irão muito além do que se encontra registrado em seus escritos; e que a ideia do elemento dialógico é não somente preponderante como inevitável.

O fato de um dos poucos pontos de unanimidade entre os estudiosos do legado teórico de Bakhtin dizer respeito a uma aproximação de seu pensamento com vertentes filosóficas é mais do que um simples recurso terminológico ou uma referência ao evidente impacto que as teorias de Kant e Hegel tiveram na formação de seu pensamento. Uma rápida procura pelo verbete dicionarizado esclarece que a palavra “filosofia” significa, literalmente, “estudo sobre a natureza de todas as coisas e *suas relações entre si*”. Faraco, em um texto com o qual procura lançar alguma luz sobre a difícil questão da autoria dos trabalhos do assim chamado Círculo de Bakhtin<sup>3</sup>, lembra que a insistência bakhtiniana em enxergar no ato único e

---

<sup>3</sup> O chamado Círculo de Bakhtin incluiu, entre outros, o teórico literário Pavel Medvedev (1891-1938) e o linguista Valentin Voloshinov (1895-1936) e dialogou com as principais correntes de pensamento de seu tempo, como o marxismo e o neokantismo (CLARK e HOLQUIST, 2004).

irrepetível do indivíduo a raiz de toda sua existência não impediu o teórico de considerar que essa mesma existência só adquire substância na relação do eu com o outro e em tudo que daí advém, e que tal pensamento, mais do que procurar criar e estabelecer pressupostos de investigação linguística ou literária, visava à criação e ao estabelecimento de ideias primordialmente filosóficas (FARACO, 2003). Os pesquisadores dos textos de Bakhtin, ao chamarem-no de filósofo, se aproximam de uma definição mais precisa das ideias que foram deixadas por ele.

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, um dos textos que, segundo Brait, juntamente com o estudo sobre a carnavalização em Rabelais, “revela um elevado grau de sistematização”<sup>4</sup> (2001, p. 71), Bakhtin, ao discorrer sobre o diálogo nas obras do romancista russo, revela o que acabaria por se tornar o princípio condutor dos estudos realizados sobre ou por meio de suas ideias:

Dominar o homem interior, ver e entendê-lo é impossível fazendo dele objeto de análise neutra indiferente, assim como não se pode dominá-lo fundindo-se com ele, penetrando em seu íntimo. Podemos focalizá-lo e podemos revelá-lo – ou melhor, podemos forçá-lo a revelar-se a si mesmo – somente através da comunicação com ele, por via dialógica. [...] Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem”, para outros ou para si mesmo. (BAKHTIN, 1981, p. 222)

A “análise neutra indiferente” mencionada na passagem acima diz respeito ao tipo de romance monológico ao qual Bakhtin opõe a obra marcadamente dialógica de Dostoievski. O homem dostoievskiano é revelado de si para si e de si para os outros através das relações que estabelece com os demais elementos (personagens, espaço, tempo) no centro da trama da qual o autor não passa de uma voz “a mais”. As modalidades monológica e dialógica atribuídas por Bakhtin ao romance possuem raízes profundamente ideológicas, que remontam ao contexto social e político de um autor, ao seu lugar e à sua época. Segundo Paulo Bezerra, a transição “do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua

---

<sup>4</sup> O que normalmente é entendido como “sistematizado” em Bakhtin é justamente o trabalho que foi dado ao teórico russo publicar e defender ainda em vida, como os referidos estudos sobre a literatura de Rabelais e Dostoievski (CLARCK; HOLQUIST, 2004).

própria consciência”. Esse posicionamento ideológico intraliterário e a consequente libertação das vozes no interior do romance só podem ser obtidos pela assimilação de fatos exteriores, pela evocação de uma memória histórica e por relações dialógicas extraliterárias (BEZERRA 2005, p. 193).

Se, como afirma Bakhtin no trabalho sobre a obra de Dostoievski, a polifonia é, antes de tudo, uma relação de absoluta igualdade e codependência entre as vozes do romance, e que essa relação perpassa todos os níveis da representação narrativa, é possível pensar que a coexistência de elementos díspares, porém equipolentes<sup>5</sup> se constitui em um dos pontos de aproximação entre o que o teórico russo encontrou na literatura dostoievskiana e o que é possível perceber na produção literária contemporânea. Da mesma maneira, Hutcheon, ainda no ensaio sobre a sobrevivência da carnavalização na literatura de hoje, lembra que “as formas atuais da narrativa ficcional são uma versão mais exagerada e autorreferente do romance como definido por Bakhtin”, em uma alusão ao modo como as narrativas longas lidas nos dias de hoje seriam ainda mais polifônicas em forma e conteúdo do que as próprias obras dostoievskianas analisadas pelo teórico jamais o foram (HUTCHEON, 2010, p. 258).

Para a pesquisadora canadense, apesar da vasta e variada diversidade de formas de expressão artística a que se tem acesso nos tempos atuais, o romance é, ainda, a que melhor comporta variações estilísticas e a que melhor representa possibilidades de transgressão de normas estéticas que, ainda hoje, subjazem ao discurso artístico:

O romance hoje é a forma de arte que mais obviamente volta-se para a *pop art* por esta democratização e potencial revitalização. Isto não é nenhuma surpresa, já que o romance foi uma das primeiras formas de literatura classe média ou popular. Como as formas “populares-festivas” de Bakhtin, a arte pop utilizada pela ficção contemporânea subverte os conceitos elitistas, “nariz em pé”, da literatura: encontramos quadrinhos, filmes de Hollywood, canções populares, pornografia, entre outros, sendo utilizados nos romances. (HUTCHEON, 2010, p. 263)

O que Hutcheon chama de “arte pop” utilizada pela narrativa ficcional contemporânea nada mais é do que uma reformulação do que Bakhtin via como a estilização de diversas

---

<sup>5</sup> No sentido usado por Bakhtin, de equivalência entre vozes que não se objetificam e não perdem sua autonomia e importância na trama dialógica (BAKHTIN, 1988, p. 2).

unidades de composição plurilíngue assimiladas pela trama romanesca que, segundo o teórico, é parte das características que asseguram ao gênero sua originalidade (BAKHTIN, 1988, p. 74-75). Enquanto para Bakhtin o estilo do romance é, na verdade, uma combinação de estilos e sua linguagem um sistema de línguas e que, por isso, o gênero admite uma variedade de vozes e representações saturadas ideologicamente, Hutcheon entende que o romance, por sua relação íntima com a história, enfatiza o processo, a mudança e a transição, conceitos que se constituem no centro de qualquer explicação acerca do pós-modernismo. Ambos, a pesquisadora canadense e o teórico russo, privilegiam o gênero romanesco em seus estudos e se, para a primeira, a historiografia, a autorreferência e a subversão ideologizada são características que se sobressaem a todas as outras no vasto campo da literatura pós-moderna, esses são, também, alguns dos conceitos mais trabalhados por Mikhail Bakhtin em sua grande teoria.

### **1.1 Cronotopo: o espaço vivo do romance**

Para Mikhail Bakhtin (1997a), o universo do romance dialógico, no qual habitam as consciências livres, equivalentes e autônomas da trama apresenta-se saturado de elementos que vivem na fronteira entre a literatura e a vida ou, antes, entre os seres concebidos pelo autor e o que eles se tornam a partir do momento em que passam a se relacionar dentro da obra. Essa relação das personagens entre si e com os demais elementos romanescos se dá por meio da alusão, da referenciação e, especialmente, do diálogo entre o que o indivíduo ficcional é no aqui e no agora e o pensamento e as ideias que o precederam. A consciência do outro – um outro que pode estar separado do eu pela distância de séculos – é o filtro através do qual todas as coisas chegam ao momento presente, pois, como lembra Faraco, a propósito das ideias contidas em *Para uma filosofia do ato* (1993), segundo o pensamento bakhtiniano, “nós, os seres humanos, não temos relações diretas, não mediadas, com a realidade. [...] Em outros termos, o real nunca nos é dado de forma direta, crua, em si” (FARACO, 2003, p. 48).

A partir disso, é possível pensar que a “mediação” da realidade mencionada acima acontece por meio do embate ideológico entre imagens, informações, fatos e consciências que

nos chegam por meio de símbolos apreendidos e mobilizados antes, durante e mesmo depois de qualquer tipo de interação dialógica. A observação de Faraco sobre o grau de interferência do discurso do outro no que somos capazes de aceitar como sendo parte de nossa própria realidade aponta para a observação do que Bakhtin chamou de “o herói na criação estética”, para sua postura e importância dentro de uma obra artística – seja qual for a sua natureza – que se pretenda polifônica. Na introdução a um dos textos reunidos na obra *Estética da criação verbal* (1997a), Bakhtin afirma que “é ainda em nós mesmos que somos menos aptos para perceber o todo da nossa pessoa” e, muito embora esse pequeno fragmento guarde certa ambiguidade de sentido, podendo apontar tanto para a vida ficcional quanto para a “real”, ele ressignifica o que normalmente consideramos como a imagem individualizada de um elemento narrativo.

Para Bakhtin, o homem criado na e pela arte exterioriza sua consciência através de um discurso que é primordialmente ideológico, porque composto de signos que se encerram num bloco intencional único que, ainda que guarde uma enorme variação de sentidos, forçosamente será observado a partir de um ponto de vista delimitado. O valor “plástico-pictorial” do herói de uma construção estética é absolutamente exteriorizado. Esse herói é aquilo que é capaz de mostrar ser, por meio dos gestos que pratica e das palavras que pronuncia. A alma, aqui entendida como a vivência interior do homem na arte, nesse sentido, é parte de uma reconstrução de fora para dentro, de uma refração dos signos capturados na fronteira entre o eu e o outro (BAKHTIN, 1992, p. 115-117). Tal reconstrução se dá, preponderantemente, pela contemplação seguida pela identificação, ou seja, pelo laço que se cria no momento essencial, porque irrepetível, da interação:

Um momento essencial (ainda que não o único) da contemplação estética é a identificação (empatia) com um objeto individual da visão – vê-lo de dentro de sua própria essência. Esse momento de empatia é sempre seguido pelo momento de objetivação, isto é, colocar-se *do lado de fora* da individualidade percebida pela empatia, um separar-se do objeto, um *retorno* a si mesmo. (BAKHTIN, 1993, p. 32)

É importante considerar que embora Bakhtin, na passagem citada, faça referência a interação estética que se cria entre um objeto e seu observador, tal interação, para o teórico, se

estende a todos os níveis de relação interpessoal, porque quando os elementos intelectuais deixam de existir, a contemplação estética permanece como ponto de ligação entre um ser (observador) e outro (observado). Já em uma manifestação artística literária, representada aqui pelo romance, que, por mais que seja pontuado por diálogos, faz da imagem que delinea aos olhos do leitor, em seu conjunto, a expressão máxima de sua discursividade, pode-se pensar que o valor plástico-pictural compreende a totalidade da obra e a interação entre os elementos que a compõem. Tudo pode ser analisado e julgado no espaço da intersubjetividade mediante a observação do quadro geral da obra e do que se pode depreender dele. A forma do herói estético, no caso específico de um romance, é particularmente devedora da contemplação do outro; e, segundo Bakhtin, numa criação artística, a própria existência do *eu* é devedora de tal contemplação:

Quando a vivo fora de mim, no outro, essa vivência comporta uma exterioridade interna voltada para mim, apresenta-me uma face interna que posso e devo contemplar com amor, guardar em minha memória, assim como guardo a lembrança de um rosto (e não do modo que guardo a lembrança de minha própria vivência passada), devo validar, modelar, amar, acariciar com um olhar interior e não com um olhar fisiológico, externo. Essa exterioridade da alma do Outro, semelhante a um tênue invólucro carnal, é precisamente o que constitui a individualidade artística, intuitivamente perceptível: o caráter, o tipo, etc., a refração do sentido da existência, a refração e a condensação do sentido na individualidade, a carne interna mortal de que se reveste o sentido – tudo o que pode ser idealizado, heroificado, ritmizado, etc. (BAKHTIN, 1997a, p. 117)

A passagem citada diz respeito à recriação do outro para além das fronteiras fisiológicas do corpo do outro. Amar e acariciar, nesse caso, equivale a modelar e validar, e aquilo que é validado pelo eu é menos uma existência física do que uma ideia de existência física, percebida no momento do relacionamento interpessoal, traduzido pelo olhar, pela palavra e pelo toque. O sentido de que se reveste a individualidade é oferecido pelo olhar exterior, porque apenas ele é capaz de “idealizar” a subjetividade interna e torná-la algo mais do que uma simples abstração encerrada em si mesma. Bakhtin aproxima tais conceitos da “estética expressiva”, opondo-a a “estética impressiva”, para a qual o valor intrínseco de um objeto de arte encontra-se limitado àquilo que seus componentes externos oferecem em

termos de significado, e afirma que, para a primeira, “o objeto estético é expressivo enquanto tal, é a representação externa de um estado interior” (BAKHTIN 1997a, p. 79).

Para Bakhtin, vivenciar a consciência interior do outro é algo não apenas perfeitamente possível como também absolutamente necessário durante a atividade estética. O autor de um romance polifônico modela a consciência de seu herói partindo do pressuposto básico de que ele só se tornará completo quando estiver inserido no espaço romanesco, respondendo a outras vozes e interagindo com outras consciências. O teórico russo parece inclinado a uma preferência conceitual pela função estética expressiva, opção que pode ser explicada tanto pela prerrogativa do autor, que se mantém como regente das vozes que cria – conquanto um regente que busca a todo custo preservar a autonomia dessas vozes – quanto pela recriação da individualidade cognitiva do eu pelo olhar de um elemento exterior (BAKHTIN, 1981).

A presença do eu e do outro em uma narrativa, portanto, força os limites entre a impressão e a expressão, entre o que é puramente visual e o que, muito embora encontre ressonância no exterior, é composto de signos e discursos interiores, que demandam interação ideológica. Porém, o próprio teórico russo, ao final de seu pensamento, constata que uma definição tal como é a da estética expressiva, que diz respeito à percepção de uma externalidade representativa de signos internos, também é falsa, justamente porque parte do princípio de que pode haver a apreensão e recriação do eu como um todo no espaço da percepção do outro, no espaço da vivência interacional. Para Bakhtin, “o todo estético não é algo para ser vivido, é algo [sim] para ser criado”, mas essa criação acontece ainda dentro do espaço da individualidade cognitiva do eu (BAKHTIN, 1997a, p. 80-83).

Tal afirmação, que parece negar não apenas o que foi defendido até agora como sendo o coração da grande teoria bakhtiniana, mas também a principal proposta do trabalho aqui delineado, afasta-se da contradição a partir do momento em que se considera que o autor romanesco também atua, ainda que de maneira discreta, dentro do universo que criou, e que ele oferece a mesma autonomia de consciência estética a todas as suas personagens que, portanto, são dotadas de potencial de identificação e empatia. Em *Para uma filosofia do ato*, o mesmo Bakhtin que descreve as fragilidades da função expressiva na criação literária afirma que:



A empatia realiza alguma coisa que não existia nem no objeto de empatia, nem em mim mesmo, antes do ato de identificação, e através dessa alguma coisa realizada o Ser-evento é enriquecido (isto é, ele não permanece igual a ele mesmo). E esse ato-ação que traz alguma coisa nova não pode mais ser uma reflexão estética em sua essência, porque ele se transformaria em algo localizado do lado de fora da ação-realizadora e sua responsabilidade. (BAKHTIN, 1993, p. 33)

O momento irrepetível do estabelecimento da empatia entre as partes é também o momento em que a recriação do eu começa a acontecer. E, se como afirma Bakhtin, tal momento não mais é capaz de trazer uma reflexão estética, porque estaria localizado do lado de fora da ação-realizadora e, portanto, do movimento de transformação do eu ainda dentro do espaço da consciência do eu, torna-se evidente que a recriação não parte mais do autor-regente da obra e sim das vozes – ou de pelo menos uma delas – que compõem o quadro narrativo, a atmosfera geral do romance. A individualidade cognitiva do eu é percebida, julgada e transformada pela individualidade cognitiva do outro, que *escolhe* ser empático e que, de certa maneira, *aceita* o papel de transformador.

Uma das maneiras através das quais a individualidade do eu pode ser verdadeiramente percebida e transformada em discurso – cultural, ideológico, narrativo – numa obra artística é a consciência de finitude, de antecipação da morte, que permite que a manifestação da alma individual seja apreendida e recriada de maneira quase completa pelo outro. Bakhtin entende, ainda, que a ingenuidade de um herói estético é pressuposto básico de sua existência, porque é a prova de que seu autor, bem como o recriador de seu discurso dentro do universo narrativo – ambos não precisam, necessariamente, comungar de uma única voz –, apesar de moldarem-lhe a alma, não se confundem jamais com ela (BAKHTIN, 1995, 142-144). Ingenuidade e consciência de finitude, assim, são formas de sobrevivência da individualidade do herói, porque lhe asseguram a posição de objeto contemplado ao mesmo tempo em que permitem que seu contemplador, ao reconstruir-lhe o sentido discursivo, valide sua presença na obra.

É importante lembrar, porém, que a reconstrução da alma do herói acontece sempre dentro de um espaço delimitado de convergência de discursos e consciências, e que aquilo que essa personagem pode vir a se tornar encontra-se presa a ele. Em texto publicado no livro *Questões de literatura e de estética* (1988), Bakhtin apresenta a articulação entre o espaço e o tempo no enredo da obra literária como uma das possibilidades de exploração de elementos intrinsecamente romanescos. O teórico russo começa a falar do cronotopo lembrando os

tipos de romances clássicos existentes e dividindo-os em romance de aventuras e provações, romance de aventuras e de costumes e romance biográfico. Segundo Bakhtin, o tempo no romance é elemento determinante do cronotopo, que, por sua vez, determina o gênero a que pertence uma obra, e a imagem do homem na literatura se constrói na relação estabelecida entre o espaço-tempo dentro do qual ele existe e por onde se desloca na trama.

Os tipos de romances clássicos elencados no princípio de sua reflexão se constituem em um ponto de partida para a observação feita pelo teórico de uma série de características que consolidaram o gênero romanesco através dos séculos. Para Bakhtin, o tempo permanece como principal elemento a ser verificado em uma narrativa longa, porque a ele se submetem todos os demais e apenas em relação a ele a trama romanesca pode ser vislumbrada em toda sua complexidade. A partir disso, é possível concluir que um romance cuja ação esteja situada em um espaço físico bem delimitado e cujo tempo cronológico possa ser claramente percebido situa igualmente suas personagens e delimita o campo de suas ações, tornando-as parte integrante desse cronotopo verificado.

Se, como quer Bakhtin, as relações espaço-temporais elaboradas artisticamente dentro de um gênero literário – o cronotopo – constituem-se em uma categoria “conteudístico-formal da literatura”, atribuir a tais relações caráter de representação intraliterária de um contexto extraliterário torna-se uma tarefa, senão fácil, seguramente possível de ser realizada (BAKHTIN, 1988, p. 211). Delimitar o espaço e o período de tempo no qual uma história encontra-se situada é identificar dentro da obra a estrutura que servirá de base para os elementos que a constituirão:

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 1988, p. 212)

Partindo da afirmação do teórico russo de que o princípio que estabelece e conduz o cronotopo no romance é o tempo, e não o espaço onde a trama acontece, é possível pensar que o lugar romanesco é “deslocável”, avançando e/ou recuando de acordo com o andamento da

história. E não se trata meramente de alterações de plano de fundo ou de cenário, mas também de alterações de perspectiva cronotópica, orientada de acordo com o período de cada acontecimento. Bakhtin entende, ainda, que o romance comporta variadas formas de um cronotopo abstrato capaz de dilatar ambientes e expectativas temporais em busca da inserção da história e seus desdobramentos, bem como das alterações de características físicas e/ou emocionais das personagens, dentro do cronotopo concreto e verificável da trama (BAKHTIN, 1988, 22-224).

A propósito da narrativa longa antiga, Bakhtin afirma que uma das formas de medida temporal que veio a exercer decisiva influência sobre o estabelecimento de uma imagem literária para o gênero romanesco é a chamada inversão histórica. Nesse formato, as categorias temporais que delimitam o período no qual a ação se passa estariam situadas no passado e no presente, carecendo o futuro não apenas de materialidade, mas também de possibilidade de concretização efetiva:

Ao futuro pertence uma realidade de outro tipo, mais efêmera, o “será” não tem aquela materialidade e solidez, aquele peso real que são próprios do “é” e do “foi”. O futuro não é análogo ao presente e ao passado, e por mais longo que ele possa ser, permanece sem conteúdo concreto, é vazio e rarefeito, pois tudo que é positivo, ideal, necessário e desejado, refere-se ao passado ou parcialmente ao presente por meio da inversão, já que por esse meio tudo se torna mais ponderável, real e convincente. (BAKHTIN, 1988, p. 264)

O desafio da literatura posterior à referida por Bakhtin nas considerações acima expostas tornou-se, portanto, parte constituinte do estímulo para a recriação do cronotopo, feito para uma nova literatura, e concretizado em um novo espaço narrativo, um espaço de possível interação entre passado, presente e futuro. O romance folclórico, representado nos postulados bakhtinianos pela obra renascentista de François Rabelais, tornou-se, segundo ele, uma fonte da qual toda a literatura “livresca” posterior se beneficiou em termos de originalidade e realismo (BAKHTIN, 1988, 266-267).

Para Bakhtin, o romance de Rabelais foi capaz de possibilitar a convergência temporal que parecia impossível até então, através da adequação entre características qualitativas e quantitativas, entre valores e dimensões. O escritor francês, apoiando-se em figuras de

representação folclórica na criação de personagens e ambientes, inaugurou um tipo de narrativa na qual a idealização do tempo além não existe, porque, em seu universo, a vida corresponde mais diretamente aos acontecimentos do agora, e também porque:

Era preciso destruir e reconstruir todo este quadro do mundo, romper todas as falsas ligações hierárquicas entre as coisas e as idéias, eliminar todas as camadas intermediárias que as separavam. Era necessário libertar todas as coisas, permitir que entrassem numa combinação livre, característica de sua natureza, fazer com que essas combinações não parecessem estranhas do ponto de vista das ligações tradicionais e costumeiras. Era necessário permitir que as coisas tivessem um contato vivo e carnal, um contato com suas qualidades multiformes. (BAKHTIN, 1988, p. 284)

O cronotopo, a partir da obra de Rabelais, não é mais um cronotopo abstrato, ou mesmo parte de uma inversão espaço-temporal, justamente porque é parte constituinte de uma relação objetiva entre os elementos que o romance comporta. Para Bakhtin, o escritor francês se distanciou de um possível formalismo no qual sua escrita poderia ter se degenerado porque ele buscava associações carnavais, físicas, entre tempo, espaço e personagens, e, por meio delas, procurava construir o quadro literário de um mundo com o qual as personagens fossem capazes de se identificar no tempo presente (BAKHTIN, 1988, p. 290-291).

Relação entre forma e conteúdo, associações físicas e metafísicas das personagens do romance com o tempo e o espaço por onde se deslocam, esse é o legado percebido por Mikhail Bakhtin nas obras de Rabelais. Um cronotopo abstrato tornado real por meio da carnavalização de costumes e ações e pela fisicalidade do ambiente pode parecer um pensamento paradoxal, porém se incorpora ao texto romanescos de maneira a evidenciar para o leitor as características espaço-temporais do enredo, através de demonstrações que se distanciam da descrição pura e simples de ambientes e da passagem do tempo. E, nesse sentido, segundo o teórico, o cronotopo do romance é, também e sobretudo, um elemento capaz de conferir vitalidade à narrativa e de torná-la parte de um contexto cultural mais amplo.

Bakhtin considera que um ponto de vista criador não pode dissociar-se do que a rigor origina uma criação estética, que é sua relação com a coletividade cultural existente em determinado lugar durante um determinado período de tempo, sob pena de sua potencialidade

temática transformar-se em um capricho autocentrado, condição a que a manifestação artística solitária e desagregada de uma necessidade ideológica que faça parte do coletivo está sempre sujeita. No entanto, o teórico ressalta a fluidez das fronteiras espaço/tempo em que essa relação é estabelecida:

Não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, que possui limites, mas que possui também um território interior. Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre. (BAKHTIN, 1988, p. 29)

A fronteira citada pelo teórico, no sentido aqui empregado, diz respeito menos a limites físicos e mais a uma união de pensamentos, ideias e ambições, que se conectam no momento em que um artista posiciona-se diante da obra em potencial. Um fenômeno estético completamente desvinculado do período histórico em que aconteceu não é capaz de gerar discussões verdadeiras, ou “valorizantes”, como quer Bakhtin, justamente porque não se insere como discurso artístico dotado de autonomia dentro do discurso cultural coletivo pertencente à sociedade. O reflexo de uma unidade cultural na existência coletiva, tal como as nuances de luz percebidas em uma gota de água, somente pode ser absorvido em sua totalidade quando suas motivações originais são conhecidas.

Ainda em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin constata que o romance é o gênero literário que melhor suporta variedades de discurso, personagens e estilos, que se submetem, dentro da estrutura romanesca, a uma unidade superior, a um estilo maior que é o da obra como um todo. O autor afirma que, tomado em seu conjunto, o romance caracteriza-se como um fenômeno “pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1988, p. 73), e que essa multiplicidade de elementos literários é o que, em última instância, lhe confere um caráter intrinsecamente heterogêneo. A heterogeneidade do discurso romanesco é construída a partir da união de diversos estilos, como afirma Bakhtin, que vão desde a narrativa direta do autor até os discursos individualizados das personagens. O teórico cita também a

possibilidade de o romancista utilizar elementos deslocados de seu discurso literário, como escritos morais, ditados filosóficos e declamações retóricas, ou ainda narrativas escritas semiliterárias, como cartas e diários, que, por ele estilizadas no corpo do romance, tornam-se parte da “unidade superior da obra” (BAKHTIN, 1988, p. 74).

Na mesma passagem em que cita os estilos que podem formar o discurso geral do romance, o teórico menciona também a utilização de diferentes manifestações de narrativas orais, que tanto podem remeter a tradição de determinado local quanto fazer parte da forma como os indivíduos comunicam-se no tempo e espaço específicos em que determinada história acontece. Bakhtin chama de *skaz* a impressão da oralidade na construção romanesca e ressalta a contribuição que o diálogo entre essas vozes diferenciadas e dotadas de individualidade oferecem à possibilidade de percepção da presença do pluringuismo na obra.

O indivíduo apenas torna-se sujeito no momento em que coloca sua ideologia pessoal e particular a favor de uma consciência coletiva que, por sua vez, responde a uma estrutura superior, fornecedora do discurso original, do qual todos os outros são devedores. Dentro de um contexto literário, onde o discurso é estratificado e dividido a partir de uma intenção – ainda que puramente estética –, a palavra percebida como signo ideológico perde a neutralidade ou, antes, encontra seu lugar devido no desenho ramificado da teia narrativa no exato momento em que se molda a determinado espaço, período, objeto ou personagem, no momento em que passa a compor a atmosfera literária (BAKHTIN 1988, p. 99-100).

O dialogismo, nesse caso, funciona como um catalisador das diferentes manifestações discursivas, em que o autor rege um imenso coro de vozes através das quais se percebe o discurso do outro na fala do outro:

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas linguísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano linguístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema linguístico para outro, de misturar a “linguagem comum”, de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem. (BAKHTIN, 1988, p. 119)

Um narrador introduzido no discurso romanesco, tanto em primeira quanto em terceira pessoa, proporciona ao autor a liberdade necessária para que ele imprima em seu trabalho

discursos sociais e ideológicos variados. Dentro da narrativa direta e literária, portanto, ainda é possível que o romancista não seja identificado como uma voz presente na materialidade linguística da qual ela é formada, exatamente pelo caráter dialógico característico do gênero.

O teórico se refere ao romance como “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente”, na qual se percebe, em meio a variedade de dialetos sociais manifestada pela voz de diferentes personagens, a unidade de uma língua nacional (BAKHTIN, 1988, p. 74). Para Bakhtin, a mistura linguística que toma lugar em um romance polifônico permite que se perceba o discurso do outro na fala de outro. O autor afirma que a pessoa que fala no texto romanesco não precisa necessariamente estar representada por uma personagem, pois as línguas são expressas de diferentes maneiras e tornam-se concretas no plano superior da construção da obra, que sustenta a história e a ideologia. Nessa concretude pode-se então perceber que a voz que rege todas as demais se imiscui em meio a todas as outras, e, antes de tolher, ressalta-lhes a individualidade:

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas nesta representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem. (BAKHTIN, 1988, p. 137)

Bakhtin chama atenção para o fato de que o romance evidencia a complexidade narrativa das vozes que se intercalam em seu interior e que, em última instância, precisam estar unidas na imagem da pessoa que fala para tornarem-se verdadeiramente parte de uma manifestação literária:

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala. (BAKHTIN, 1988, p. 137)

O discurso oral vai transformando-se, ao longo da narrativa, em manifestação de arte literária através da capacidade do autor de estilizá-lo e inseri-lo na realidade e na construção ideológica de cada uma de suas personagens. Dessa maneira, a variedade de gêneros, falas e recursos discursivos que o romance comporta contribui para criar o discurso dialógico e plurilíngue da obra, forjando, assim, sua identidade geral, bem como a identidade individualizada e composicional de seus demais elementos:

O papel do contexto que enquadra o discurso representado tem uma significação primordial para a criação de uma imagem da linguagem. O contexto que enquadra, lapida os contornos do discurso de outrem como o cinzel do escultor, e entalha uma imagem de língua no empirismo frusto da vida do discurso; ele confunde e alia a aspiração interior da linguagem de outrem às suas definições exteriores objetivadas. (BAKHTIN, 1988, p 156)

A expressão “empirismo frusto”, usada por Bakhtin no trecho acima citado, permite deduzir que não há possibilidade de se tornar parte do discurso do outro, em toda sua complexidade, apenas pela observação, sem a ele associar-se em maior ou menor grau. A interação entre a intencionalidade do transmissor e a subjetividade do receptor, estabelecida dentro da obra literária, é o que permite a ilusão da existência material dos signos literários. É justamente aquilo que a relação entre tais signos, no interior da composição romanesca, é capaz de engendrar, em termos de dialogicidade interna e externa, e de delimitação visual da imagem produzida pela linguagem interior, que compõe o todo de seu discurso.

Bakhtin postula que a pessoa que fala no romance é objeto não apenas de uma representação linguística, como também de uma representação discursiva artisticamente elaborada, capaz de conferir a uma voz intraliterária – qualquer que seja ela – existência quase material (BAKHTIN, 1988, p. 135). Essa pessoa que fala, em vez de ser autocentrada ou monológica, é formada pela assimilação dos vários signos ideológicos presentes nas construções discursivas do outro. Tal composição se dá através da fusão de diferentes elementos narrativos e a pessoa que fala é apenas uma parte no emaranhado dialógico e plurissêmico que compõe o romance.



“As opiniões qualificativas de outrem” acerca de enunciados proferidos no curso de uma construção dialógica determinam a percepção de um pensamento que adquire potencial criativo no momento em que é aplicado a uma formulação discursiva de natureza essencialmente combativa (BAKHTIN, 1988, p. 147). O dialogismo não acontece senão por meio de conflitos que se estabelecem no interior da narrativa através do entrelaçamento de vozes, cujas ideologias são calcificadas no momento da reelaboração artística da palavra romanesca, na qual a persuasão se dará tanto por meio da aceitação da palavra do outro quanto pelas tentativas do eu em escapar à sua influência. É Bakhtin ainda quem fala que:

Havendo um desenvolvimento criativo estilístico e colocando-se à prova a palavra do outro, consegue-se adivinhar e imaginar como vai se comportar um homem autoritário diante das circunstâncias dadas e como ele as esclarecerá pela sua palavra. Neste raciocínio experimental a figura do homem que fala e sua palavra tornam-se objeto da imaginação literária criativa. (BAKHTIN, 1988, p. 147).

Não pode haver, como fala Bakhtin, autoridade de fato em um romance dialógico, porque a equivalência das vozes não permite que se estabeleçam relações de verdadeira dominação discursiva, de ascendência de uma consciência ficcional sobre outra; haverá apenas e tão-somente a interação, positiva ou negativa, entre elas. Partindo-se desse ponto, e levando-se em conta que uma construção cultural é, por definição, um processo histórico, que necessita de tempo para vir a ser conhecido por seus próprios partícipes, pode-se afirmar que recriar é, também, aludir, referenciar e, sobretudo, combater o passado. É pelo que o eu apreende das asserções produzidas pela consciência do outro, e pelo embate que se dá entre essas vozes carregadas de história e subjetividade, que a trama finalmente se completa.

## 1.2 A história e o sexo: o movimento de retorno

Contradição é uma das inúmeras maneiras por meio das quais Linda Hutcheon (1991) procura definir a matéria principal de seu trabalho. No prefácio ao estudo em que trata da produção estética em tempos de pós-modernismo, Hutcheon afirma que paradoxal e contraditório são expressões recorrentes e preponderantes quando se procura compreender uma época tão intensamente fugidia como aquela na qual se vive hoje, e oferece uma pequena pista sobre a postura que via de regra se assume em relação a ela: “Em geral, os paradoxos podem causar prazer ou problemas. Dependendo da constituição de nosso temperamento, seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução” (1991, p. 12). Seduzidos ou perturbados, vivemos o paradoxo do nosso tempo, e é a partir dele que procuramos aceitar e compreender a arte e a vida.

A busca pela definição mais precisa de uma arte pós-modernista esbarra em questões tão delicadas quanto a presença ou não do autor no objeto estético por ele criado e as relações que esse mesmo objeto é capaz de estabelecer com a “realidade” pregressa ou presente do meio no qual foi concebido. O pós-modernismo de Linda Hutcheon é, sobretudo, um conceito que se desloca, que se movimenta livremente em meio a obras, ideologias e disciplinas diferentes, alterando a todo o momento as perspectivas e os pontos de suporte teórico, e dificultando percepções e abordagens. É Homi Bhabha quem aponta, no início de seu *The location of culture*, a maneira como encontramos no prefixo “pós” um ponto de fuga das questões de nosso próprio tempo:

É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do *além*. Na virada do século, nos preocupamos menos com a aniquilação – a morte do autor – ou com a epifania – o nascimento do “sujeito”. Nossa existência hoje é marcada pela tenebrosa sensação de sobrevivência, vivendo sobre as fronteiras do “presente”, para as quais parece não haver nome adequado além do atual e controverso deslizamento do prefixo “pós”: *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...*<sup>6</sup> (BHABHA, 1994, p. 1)

<sup>6</sup> Do original: “It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the *beyond*. At the century’s edge, we are less exercised by annihilation – the death of author – or epiphany – the birth of the “subject”. Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the “present”, for which there seems to be no proper name other than the current and controversial shiftiness of the prefix “post”: *postmodernism, postcolonialism, postfeminism...*”

Bhabha continua seu pensamento afirmando que esse “além” para o qual as pessoas se voltam tão insistentemente em busca de respostas para as perguntas que as afligem não pode ser tomado como expectativa em relação ao futuro, ou tampouco como um abandono absoluto do passado, justamente porque significa alteração, mudança, transição. Em termos literários, é possível afirmar que o momento de transição no qual Bhabha situa a sociedade sempre existiu. O que são os períodos culturais senão um contínuo trânsito de informações, valores e estilos estéticos, que combatem o passado sem, no entanto, deixar de assimilar e ressignificar suas mais importantes ideias, seus mais marcantes pensamentos? Segundo Camille Paglia (1990), cada geração precisa lidar com os espólios da “guerra” travada pela anterior contra os costumes e as ideologias que caracterizaram um período, e é por meio deles que constroem o seu próprio presente, em termos sociais, culturais e artísticos.

“Conquistar a liberdade é uma questão; sobreviver à liberdade, outra.” É assim que Paglia introduz o capítulo de *Personas sexuais* no qual tratará do que chama de “segunda geração de poetas românticos” da literatura anglo-saxônica, que teria em Lord Byron, Percy Shelley e John Keats seus mais importantes representantes. A velocidade do tempo e a plena ocupação do espaço – real e ficcional – foram, segundo a ensaísta, o maior legado deixado por esses poetas para a literatura, além do fato de que, a partir de suas obras, a retomada e a desconstrução sistemática de obras anteriores tornou-se parte indissociável e evidente da criação estética (PAGLIA, 1990, p. 333). Retomando o pensamento de Bhabha, e colocando-o lado a lado com as percepções de Paglia, o que caberia à sociedade de agora, como parte integrante das gerações que vivenciaram e vivenciam o pós-modernismo, é tentar sobreviver à intensa liberdade de estilos, ideias e caminhos herdados daqueles cuja noção de pertencimento a um período artístico-cultural específico constituiu-se na base do próprio fazer poético.

Nos ensaios publicados em *Personas sexuais*, Camille Paglia procura traçar uma cronologia de períodos, figuras históricas e artistas, preservando, no entanto, o forte sentido de ligação entre eles. Ao estudar o pensamento de Paglia, é possível inclusive afirmar que ligação, conexão e relação são as palavras que melhor o definem, pois a ensaísta estabelece pontos de contato – que, pela força de seu argumento, se tornam evidentes também aos olhos de seus leitores –, entre figuras tão distanciadas no tempo e no espaço quanto Lord Byron e Elvis Presley (1990, p. 335-336) e entre obras tão díspares quanto *Mademoiselle de Maupin*,

de Teóphile Gautier, e a adaptação cinematográfica do romance *National velvet*, de Enid Bagnold, lançada em 1944 e estrelada por Elizabeth Taylor (1990, p. 325). Paglia reconhece e enaltece a herança cultural como ponto de partida para a atividade estética do momento presente, porque segundo ela a história é um fluxo contínuo e ininterrupto de ideias criativas, que não pode ser contido pela periodização. E as ideias de Hutcheon, no tocante a esse ponto parecem estar de acordo com o pensamento da ensaísta estadunidense: “As interrogações e contradições daquilo que quero chamar de pós-moderno começam com o relacionamento entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado” (HUTCHEON, p. 62). Se, para Hutcheon, a relação entre presente e passado se constitui no próprio centro problematizador do conceito de pós-modernismo, é possível pensar que a época na qual se vive e cria hoje é igualmente devedora da literatura romântica de Byron e do cinema hollywoodiano da primeira metade do século passado.

Da mesma forma, em um ensaio no qual procura reconhecer e examinar as marcas do pós-colonialismo nas literaturas africanas de língua portuguesa, a pesquisadora Inocência Mata lembra que os estudiosos da produção literária escrita e publicada em África ignoraram durante muito tempo os aspectos históricos que constituem toda e qualquer situação de criação estética, dedicando-se a pesquisar e analisar autores e obras a partir de uma perspectiva fundamentalmente sincrônica. Porém, Mata, já no momento em que escrevia seu texto, afirmava que tal postura vinha lentamente se modificando, sobretudo através de um processo de compreensão acerca da influência que a “dinâmica da História” exerce sobre os processos artísticos e culturais de um povo e de uma nação. Para a pesquisadora, essa mudança de perspectiva é uma tomada de consciência em relação ao próprio solo sobre o qual as literaturas africanas começaram a despontar para o mundo como frutos não apenas do árduo trabalho de autores e pesquisadores solitários e isolados do sistema artístico-cultural já existente, mas também da própria aproximação entre o pós-colonialismo, enquanto condição social, e o pós-modernismo, enquanto condição histórico-cultural (MATA, 2000, p. 1).

Ainda no referido ensaio, Inocência Mata aponta para o fato de que as novas formas da escrita literária forçosamente “canibalizam as matrizes estéticas” da literatura e, depois de assimilá-las, passam a participar do natural e inevitável processo de releitura e reescrita da história. Porém, relativamente às literaturas africanas, esse movimento antropofágico isolado poderia não ser suficiente para inseri-las no panorama pós-modernista:

Estudos sobre o pós-colonialismo, sobretudo de tradição anglo-saxónica, ainda discutem o alcance desta idéia: alguns entendem-na como referente à situação em que vive(ra)m as sociedades que emergiram depois da implantação do sistema colonial, enquanto para outros o “pós” do significante “colonial” refere-se a sociedades que começam a agenciar a sua existência com o advento da independência. Nesta acepção, o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflecte sobre a sua própria condição periférica, intentando adaptar-se à lógica de abertura de novos espaços de que fala Kwame Anthony Appiah. (MATA, 2000)

Quando a pesquisadora são-tomense sugere que a autorreflexão dos países africanos que emergiram da condição colonial é parte do que pode vir a torná-los participantes de um espaço e de uma ordem social maior, é possível pensar que a própria condição pós-colonial é por si só um ponto de encontro entre a produção artística da África lusófona e o que se está procurando compreender como parte das características de uma arte pós-moderna. No ensaio acima citado, Mata menciona um artigo publicado pelo filósofo e pesquisador de questões referentes à racialidade, Kwame Anthony Appiah, denominado “Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?”, no qual ele explora hipóteses de aproximação e distanciamento de obras em relação aos conceitos de pós-modernismo e pós-colonialismo por meio da análise de algumas peças expostas em uma mostra de arte africana organizada em Nova Iorque durante os anos 1980. Nesse artigo, Appiah chama atenção para o termo *neotraditional*, inscrito no catálogo da exposição como apresentação da peça específica que serve de objeto de análise para a reflexão que pretende fazer. Para o estudioso, essa palavra forneceria a chave para a compreensão do conceito de pós-modernismo, bem como de sua relação com a arte produzida nos países emergentes do colonialismo europeu, porque reforça o sentido de “depois” do prefixo pós, ao mesmo tempo em que busca rejeitar a procura por um purismo artístico-cultural bastante improvável na época atual:

Se há uma lição na forma ampla desta circulação de culturas, é certamente a de que todos nós estamos já contaminados uns pelos outros, que não há mais uma cultura totalmente autóctone *echt*-africana aguardando salvamento por nossos artistas (assim como não há, é claro, nenhuma cultura americana, sem raízes africanas). E há um sentido claro em alguns textos sobre o pós-colonialismo de que a declaração de uma África unitária contra um

monolítico Ocidente – o binarismo do Eu e do Outro – é o último dos *shibboleths* dos modernizadores que precisamos aprender a viver sem.<sup>7</sup> (APPIAH, 1996, p. 17-18)

Appiah deixa claro, nessa passagem, que a procura por uma arte africana que seja, a um só tempo, contemporânea e pura inevitavelmente resultará em frustração e no sentimento frequentemente partilhado pelos ocidentais – e evidenciado no uso que o estudioso faz da palavra *shibboleth* – de que a cultura africana que desejaríamos “genuína” não mais pode ser encontrada. O tom do texto de Appiah é fundamentalmente irônico e sua postura em relação à palavra *neotraditional* como síntese da produção artística da África pós-colonial guarda uma ambiguidade bem de acordo com a discussão que procura desenvolver. A frase “uma palavra que é quase adequada”<sup>8</sup> (1996, p.6) por meio da qual define o vocábulo associado à peça que destaca em seu texto, poderia ser estendida, a partir de sua visão, ao próprio conceito de pós – colonialismo e modernismo – utilizado para delinear e conter um momento que parece igualmente desprovido de contornos e fronteiras.

Stuart Hall, no estudo intitulado *A identidade cultural na pós-modernidade*, investiga as questões relativas às identidades das nações que emergiram no século XXI imediatamente saídas de processos de descolonização, de acentuadas modificações nas características pessoais (no tocante a questões de gênero, sexualidade e etnia) e da relativização de identidades coletivas referentes a países e populações. Ele inicia seu estudo levantando hipóteses acerca da existência ou não de uma crise de identidade em escala global e do que essa possível crise poderia significar em termos de mudanças no processo de interação entre continentes, países e pessoas. Segundo Hall, o sujeito, antes tão facilmente identificável com uma cultura específica e com uma igualmente específica maneira de comportar-se em sociedade, já não encontra para si uma identificação adequada, que lhe complete como indivíduo:

---

<sup>7</sup> Do original: “If there is a lesson in the broad shape of this circulation of cultures, it is surely that we are all already contaminated by each other, that there is no longer a fully autochthonous echt-African culture awaiting salvage by our artists (just as there is, of course, no American culture without African roots). And there is a clear sense in some postcolonial writing that the postulation of a unitary Africa over against a monolithic West - the binarism of Self and Other - is the last of the shibboleths of the modernizers that we must learn to live without.”

<sup>8</sup> No original: “a word that is almost right”.

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (2006, p. 09)

Na passagem acima, Hall afirma que, de fato, existe uma crise gerada pelo período vivido atualmente, e que essa crise desenvolve-se no indivíduo como um crescente sentimento de inadequação e não pertencimento relacionados a diferentes níveis de sua vida. O pesquisador considera o hibridismo e a mestiçagem sócio-cultural o paradigma universal que aponta para o futuro sem ignorar tradições do passado, ressaltando que países emergentes de uma recente situação de opressão ideológica e de imposição linguística possuem a vantagem – conquanto vaga – de estarem situados um passo a frente das demais nações no que diz respeito ao processo de abertura de fronteiras sociais, políticas e, especialmente, culturais. É nesse ponto que os pensamentos de Mata, Appiah e Hall convergem para um mesmo ponto a partir do qual é possível observar a arte produzida em África hoje, uma arte que, embora fortemente ancorada na história – ou seja, no passado –, é repleta de futuro, e que constrói e reconstrói sistematicamente a sua própria identidade por meio do hibridismo resultante do embate entre culturas profundamente diferentes entre si.

Enquanto Hall, já no início de seu livro, esclarece que esse trabalho foi “escrito a partir de uma posição basicamente simpática à afirmação de que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (2006, p. 8), Linda Hutcheon dedica um capítulo inteiro da *Poética do pós-modernismo* ao conceito de ex-cêntrico, por meio do qual procura ressaltar a importância de elementos que se encontram fora do centro, ocupando posições periféricas e habitando as margens da história central. Mais do que a autorreferenciação, a inversão – com frequência paródica – de modelos, costumes e estilos, ou mesmo a expansão de fronteiras que caracterizam, segundo ela, o pós-modernismo, pode-se afirmar que é a descentralização – ou descentração, como quer Hall – da perspectiva crítica e ideológica acerca de nações, povos e obras artísticas que constitui, verdadeiramente, aquilo que Bhabha chamou de “o tropo de nosso tempo”.

Segundo Mata (2001), a literatura emergente em África desde os movimentos de libertação pós-colonial que começaram a se delinear em meados do século passado carrega a

marca, em um primeiro momento, do anti e, em um segundo momento, do pós-colonialismo, como representação, respectivamente, da luta de um povo para recuperar o território e identidades e de uma completa desagregação social e política deixada pela saída do elemento europeu. De todo modo, as literaturas africanas despontaram em meio a conflitos de natureza preponderantemente identitária, e cujos desdobramentos alcançaram todos os níveis de representação estética e social, conquanto a “consciência” que paira sobre elas seja, nas palavras de Mata, “uma consciência que evoluiu da sua condição nacionalista” e que “sente agora necessidade de repensar o país que não mais se encontra em fase de *nacionalização* ou na condição de emergência, mas sim do agenciamento da sua emancipação”. O “país” de que fala a pesquisadora é aquele que se pode encontrar representado esteticamente nas páginas dos livros publicados por autores que souberam, nas palavras de Edward Said, “reconceber a experiência imperial para além de termos compartimentalizados<sup>9</sup>” e transformar passado e presente em uma possível maneira de se receber o futuro (SAID, 1994, p. 17). Ainda para Mata (2001), as literaturas africanas, como as conhecemos hoje, seriam devedoras de uma elite multirracial e multicultural, composta por indivíduos que “simbolicamente se antagonizavam”, e que essa seria uma das inúmeras características que tornaram a arte literária produzida na África lusófona singular em contexto, forma e conteúdo.

Nesse sentido, pode-se afirmar que as literaturas africanas surgiram para o mundo como produto de um pensamento igualmente descentralizador e agregador, no qual a ruptura com a condição imposta pelo colonizador e a posterior necessidade de adequação a um modo de vida inédito e repleto de nuances positivas e negativas convergiram para um ponto único, localizado na fronteira entre o velho e o novo, entre a tradição e sua negação e, sobretudo, entre identidades sociais, culturais e raciais profundamente diferentes entre si. Para Hutcheon (1991, p. 90), os anos 60 do século passado se constituíram no período a partir do qual a contracultura, com sua mistura de signos políticos e estéticos, passou a elevar os representados, pela primeira vez, à condição de representantes de si mesmos, de porta-vozes da própria história. Embora a ensaísta canadense se refira aí a produção literária que despertou juntamente com o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos da América – e que teve nos romances escritos, publicados e lidos por mulheres negras uma forma de combater, a um só tempo, o etno e o androcentrismo que até então se constituíam na tônica do sistema

---

<sup>9</sup> Do original: “reconceives the imperial experience in other than compartmentalized terms”.



literário estadunidense –, é possível pensar nessa afirmação de uma maneira mais ampla, transportando-a para uma realidade mais próxima do *corpus* aqui analisado.

Em um dos textos publicados na coletânea de ensaios que batizou de *Novos pactos, outras ficções*, lançada em 2002, Laura Cavalcante Padilha discorre sobre aquilo que, em *Terra sonâmbula*, alude ao passado colonial e ao presente<sup>10</sup> da guerra civil em Moçambique e sobre o modo como esse intercalar de espaços e tempos diz muito sobre o lugar ocupado pela literatura moçambicana no cenário mundial após a independência do país. A pesquisadora brasileira, aludindo aos escritos de Frantz Fanon – e à maneira como o filósofo de origem caribenha atribui a criação de uma nova forma de significar a cultura e a arte no período pós-colonial a uma nova forma de humanidade – completa:

Tal criação se faz a marca das relações discursivo-ideológicas das literaturas produzidas no momento em que se acirram as lutas de libertação africanas e, depois delas, ao se escreverem as nações em formação no pós-75. Há todo um empenho de dizer o até então silenciado, rompendo-se um mutismo de séculos. De espectadores, os novos sujeitos se querem tornar atores da nova cena que lhes é dada representar. Paulatinamente se transformam em protagonistas de si mesmos, ao mesmo tempo em que se debruçam sobre a prancheta anatômica onde jaz o corpo da história da colonização pelo outro escrito, para analisar os segredos até então escondidos em suas entranhas. (PADILHA, 2002, p. 118)

A afirmação da pesquisadora encontra paralelo no trabalho de muitos estudiosos de literatura que enxergam, no abundante uso que os autores luso-africanos fazem do elemento fantástico, uma maneira de aludir a mitos ancestrais africanos que, por sua vez, remetem a um período anterior à colonização dos países de África e à dominação de seus povos. Seguindo Merleau-Ponty, Jane Tutikian, em ensaio publicado em 2006, lembra que o mito, por maior que seja a distância que precise percorrer para chegar como representação cultural ao presente, jamais deixa de, paradoxalmente, estabelecer relações com a realidade do aqui e do agora, sobretudo porque a consciência mítica de um povo é indissociável do conhecimento da natureza e do apego à terra. Para Tutikian, “a terra, pelo sentimento de pertença que dela emana, é o elemento fundamental da identidade” e forçosamente contribuirá para a

---

<sup>10</sup> O presente do tempo no qual a trama acontece, o tempo da ação.

redefinição identitária de um país em tempos pós-coloniais, ajudando a “despertá-lo do desatento abandono de si” (2006, p. 60). Um novo homem, híbrido, porém plenamente consciente das partes que o compõem, e inextricavelmente ligado à cultura de seu lugar de origem por meio da terra – que sustenta a vida e não permite que identidades sejam apagadas por completo –, constitui-se no próprio sustentáculo do pós-modernismo.

Camille Paglia fundamenta seu trabalho como ensaísta e crítica de arte na ideia, para ela evidente, de que somos todos devedores diretos da natureza; ou, antes, devedores diretos do que é natural ao ser humano. O potencial para a violência, a fuga e o sexo, característico de toda e qualquer espécie animal, segundo a pesquisadora, é o que, paradoxalmente, nos tem empurrado, ao longo do tempo, em direção ao sentido de organização social que compartilhamos hoje. Para Paglia, somos animais porque nos deixamos dominar por instintos e desejos contrários àquilo que entendemos como parte de nossa vontade racional, de nosso controle sobre nós mesmos, e somos humanos porque, ao nos sentirmos ameaçados pela natureza – pela nossa própria –, erguemos barreiras para dela nos protegermos e abrimos caminhos por meio dos quais procuramos escapar à sua paralisante influência, criando, assim, o conceito de civilidade. O que nos aproxima dos animais é, também, o que nos humaniza e o que nos atrai de volta à natureza é justamente o que nos impulsiona para a civilização e para a “conceitualização”, algo que, segundo a pesquisadora, constitui-se na própria essência do fazer estético (PAGLIA, 1990, p. 13-15).

Enquanto Paglia visualiza de maneira nítida as contradições sobre as quais construímos nosso pensamento e nos organizamos como sociedade, bem como o dualismo de nossa própria condição de seres humanos, Homi Bhabha (1994) lembra que o espaço colonial<sup>11</sup> é tradicionalmente dividido em duas frentes, natureza/cultura e caos/civilidade<sup>12</sup>, e que o *nonsense*, via de regra, é a forma encontrada pelos romancistas para articular essas dicotomias. Porém, essa articulação não se dá por meio da admissão por si só da presença do estranho, ou através da aceitação pura e simples do que parece inverossímil sob todos os ângulos, e sim pela memória e pela linguagem, que alcançam o que existe para além do humano, e pelo reconhecimento da contradição intrínseca que existe entre ser e significar, entre o eu (humano) e o outro, representado, neste caso, pelo que parece sobre-humano: “A

---

<sup>11</sup> Bhabha, na passagem citada, refere-se ao romance *No coração das trevas*, de Joseph Conrad. Sua asserção acerca do espaço colonial encontra-se, portanto, deslocada do Congo de Conrad para o Moçambique de Mia Couto.

<sup>12</sup> Do original: “nature/culture, chaos/civility”.

articulação do *nonsense* é o reconhecimento de um angustiante e contraditório lugar entre o humano e o não-humano, entre o sentido e o sem-sentido”<sup>13</sup> (BHABHA, 1994, p. 124-125).

A presença do *nonsense* deixa de ser uma alusão meramente abstrata no contexto literário para tornar-se parte de seu universo narrativo por força da natural interrelação entre romance e história, que Hutcheon (1991, p. 123-124) atribui menos à necessidade de se manter uma linha temporal coerente do que às maneiras através das quais as informações sobre o passado nos chegam e são por nós ressignificadas. No caso de literaturas que pavimentaram seus caminhos em direção ao futuro por meio do que puderam recuperar do passado pré-colonial, como as luso-africanas, a ligação com a história é muito mais do que uma mera circunstância temática ou um simples recurso estilístico. A história, nas narrativas da diáspora pós-colonial, é o que permite que as personagens, a despeito da realidade da guerra e/ou das privações que precisam enfrentar, e das quais o elemento fantástico parece se constituir em um ponto de fuga, permaneçam conectadas, através da terra e da natureza do lugar onde nasceram, à cultura da qual jamais deixaram de fazer parte.

Paglia associa a natureza ao corpo feminino e afirma que o Ocidente apenas triunfou em termos de civilização por ter compreendido a insidiosa influência que a terra exerce sobre os homens, e da qual a mulher é a “procuradora oficial”. Seguindo Nietzsche, a pesquisadora afirma que o ocidental conhece e reconhece por meio do olhar, e é igualmente por meio do olhar que isola aquilo de que tem medo, e que a transição do culto da terra para o culto do céu – ou seja, o movimento de libertação masculina das amarras da natureza em direção a um comportamento civilizado<sup>14</sup>, é responsável direta pelos avanços que foi possível alcançar em termos de conceitualização estética. Para a pesquisadora, permanecer ligado à terra é permanecer ligado à “femealidade” e, portanto, ao passado:

A evolução do culto da terra para o culto do céu transfere a mulher para o reino inferior. Seus misteriosos poderes de procriação, e a semelhança de seus seios, barriga e quadris redondos com os contornos da terra, a põem no centro do simbolismo primitivo. Foi ela o modelo para as figuras de Grande Mãe que coroaram o nascimento da religião em todo o mundo. (PAGLIA, 1990, p. 20)

<sup>13</sup> Do original: “The articulation of nonsense is the recognition of an anxious contradictory place between the human and the not-human, between sense and non-sense”

<sup>14</sup> Paglia considera que o distanciamento entre corpo e mente, entre instinto e pensamento é o que o levou o homem a acreditar que poderia controlar a si mesmo e à natureza, crença que o colocou em um permanente estado de ilusão sem o qual o próprio conceito de “civilidade” não existiria. (1990, p. 13-15)

Quando Paglia menciona a religião, ela o faz consciente de que o culto nada mais é do que a relação com o passado, e que esse passado remonta a origens nem sempre possíveis de serem identificadas em meio ao imenso amontoado histórico de que é feita a subjetividade humana. A “Grande Mãe” é o nascedouro, mas também é o presente se manifestando a todo momento por meio das falas que remetem aos mitos ou da própria terra, que ganha consciência e parece disposta a interferir no destino dos homens. Segundo Paglia, “a identificação da mulher com a natureza é o componente mais perturbador” das relações do homem com a história, porque remete à paralisação e à infantilização que o contato com o local de origem da própria vida pode gerar. Libertar-se da atração do movimento de retorno à origem da identidade de homem e projetar-se à frente, para além dessa relação primitiva é o desafio maior do masculino.

Para a pesquisadora estadunidense, o homem construiu a civilização exatamente no momento em que percebeu ser possível desafiar o poder da natureza e trabalhar para impor-lhe barreiras, contendo sua emasculante e insidiosa influência. Porém, o homem se vê novamente enredado pelas seduções da natureza cada vez que tem sua trajetória retilínea interrompida pelo chamado feminino. Paglia afirma que “a mulher [ao contrário do homem] não sonha com a fuga transcendental ou histórica ao ciclo natural” porque sua biologia mimetiza esse ciclo; porque, de certa maneira, ela é esse ciclo (PAGLIA, 1990, p. 21). Essa plenitude garantida à mulher pela natureza, que a fez a sua imagem e semelhança, é insuportável para os homens, porque ridiculariza sua objetividade e zomba de sua necessidade de projeção, de sua eterna procura. É no intercurso sexual que o masculino se vê enredado de maneira mais evidente por um poder que sabe ser maior do que si próprio e no qual vê suas ilusões de conquista e liberdade sendo desfeitas, ainda que apenas momentaneamente. No entanto, ao longo da história, a mulher vem pagando um alto preço por essa relação tão estreita com a natureza, que se traduz não apenas na imobilidade que por ela lhe é imposta – e que acentua sua força –, mas também pelo comportamento violento através do qual o homem vem procurando não apenas conter e dominar tamanho poder, mas, sobretudo, defender-se de sua agressividade.

Paglia se vale de uma analogia bastante simples para diferenciar a natureza primitiva dos gêneros, que consiste basicamente na verificação do ato de micção: “Concentração e

projeção são admiravelmente demonstradas pelo ato de urinar, uma das mais eficientes compartimentações da anatomia masculina. O ato de urinar masculino é realmente um feito, um arco de transcendência. A mulher simplesmente molha o chão sobre o qual está” (PAGLIA, 1990, p. 30-32). Para a pesquisadora, porém, essa “metáfora genital” ecoa uma verdade muito maior sobre aquilo que homem e mulher são capazes de combater e refrear em si mesmos para se adequarem a determinados padrões sociais; uma verdade que se estende a quase todas as instâncias da vida humana. O órgão genital feminino vira-se para dentro e, portanto, pode ser apenas adivinhado, como o que se encontra escondido na terra que o agricultor se prepara para lavrar. As civilizações antigas, que cultuavam divindades femininas e organizavam rituais de casamento com a terra como forma de restituir-lhe ou assegurar-lhe a fecundidade, estavam mais próximas dessa verdade humana apontada por Paglia do que as sociedades modernas jamais estiveram. Porém, ao mesmo tempo em que mistério feminino fascina e envolve os homens com sua aura de misticismo também desperta neles o desejo quase herético de aniquilar algo do qual, em verdade, precisam para sobreviver. É a ensaísta estadunidense quem completa: “Tudo que é sagrado e inviolável provoca profanação e violação”, tudo que é escondido, protegido e proibido é um convite à destruição (PAGLIA, 1990, p. 33).

Para Paglia, o estupro é uma das mais evidentes maneiras através das quais o homem, valendo-se daquilo que pela natureza lhe foi dado, procura combater a influência que ela tenta exercer sobre ele. O templo que inspira devoção é o mesmo cujas portas sempre fechadas, guardando algum segredo insondável, desperta sanguinários instintos de dominação e posse:

Todo crime que *pode* ser cometido, *será*. O estupro é uma forma de agressão natural que só pode ser controlada pelo contrato social. A mais ingênua formulação do feminismo moderno é sua afirmação de que o estupro é um crime de violência mas não de sexo, que é apenas poder mascarado de sexo. Mas sexo é poder, e todo poder é inerentemente agressivo. O estupro é o poder masculino combatendo o feminino. (PAGLIA, 1990, p. 33)

A certa altura de seu livro, a pesquisadora questiona: “O que deu a natureza ao homem para defender-se da mulher?”, pergunta que ela mesma responde, começando por aludir a completa exposição do órgão genital masculino que, ao contrário do feminino, lhe parece

possuir “um desenho matemático racional, uma sintaxe”. O sexo masculino é eficiente e objetivo como uma ferramenta, ou como uma arma. A mesma compartimentação fisiológica que permite ao homem a transcendência, no ato de urinar, para além do pedaço de terra sobre o qual se encontra, também o compartimenta sexualmente. A pesquisadora lembra que, para além de associações sentimentais ou românticas, o erotismo feminino é, sim, difundido pelo corpo inteiro, justificando o desejo das mulheres por carícias e jogos anteriores à penetração sexual, mas o erotismo masculino é limitado a sua genitália, característica que é, igualmente, uma redução e uma potencialização de sua sexualidade. Guiado pela “luxúria e agressividade” dos hormônios masculinos, o pênis pode ser tanto a pá que sulca a terra que fará brotar a semente, quanto a lança que abre e expõe as entranhas de um corpo vivo. Para Paglia, a crueldade intrínseca à libido humana – masculina e feminina –, aliada a agressividade desbravadora com que o homem foi dotado para sobreviver e perpetuar a espécie, está na raiz da maior ameaça que paira, desde sempre, sobre todas as mulheres.

Muito embora afirme que as mulheres não comungam dessa tentação a qual tantos homens se entregam de “invadir à força o santuário de outro corpo”, justamente “porque lhes falta o equipamento para a violência sexual”, Paglia lembra que também elas participam do espetáculo de violência e dominação que é o sexo. Lançando mão de arquétipos e mitos associados à femealidade – algumas das “personas sexuais” de seu título –, como a *femme fatale* e a vagina dentada, Paglia afirma que castração física e espiritual é o risco a que todo homem se sujeita no intercurso sexual com a mulher. A pesquisadora lembra que as culturas medievais cercavam a mulher menstruada de tabus rituais que, se hoje nos chegam por meio da história apenas como mais uma das inúmeras práticas misóginas do barbarismo ancestral, pode ser explicada pelo pavor que os seres humanos sentem pelo lodo, sítio de nossas origens biológicas. Esse pavor é sentido de maneira especial pelo homem que, para Paglia, é empurrado, pela libido, de volta à cena de sangue de seu nascimento, “para o próprio abismo de que foge” (PAGLIA, 1990, p. 22-30).

A pesquisadora, no entanto, lembra que o potencial para a violação física do estupro não é a única arma concedida ao homem para se defender do perigo de dissolução completa a que se arrisca no contato com a mulher. O homem ocidental aprendeu lentamente a discernir a beleza que se escondia sob a confusão da natureza e passou a denominar todas as coisas e, para Paglia, “denominar é conhecer, e conhecer é dominar”, ao menos até certo ponto. Na arte, o homem criou a tragédia, mimese do “paradigma masculino de ascensão e queda” por

meio do qual procura a redenção e a purificação das relações que é obrigado a manter com a sangrenta natureza feminina. Quando, por uma razão ou outra, o feminino é introduzido no universo trágico, é quase sempre para injetar crueldade bruta, valendo-se de motivações aparentemente frívolas, como a inveja da beleza de uma rival ou o desejo de manter um homem junto a si, para cometer atos abomináveis de violência e horror. Segundo Paglia, a tragédia é a tentativa maior de contenção da brutal agressividade feminina pela conceitualização masculina.

Porém, há limites para as barreiras que o homem pode erguer ao redor de si mesmo, e o fato de ter sua energia e parte de sua vontade de poder drenada pela autossuficiente fisiologia feminina é, de certa maneira, o tributo involuntário pago por todo homem à natureza. O desejo sexual é uma capitulação do homem ao poder inclemente da procuradora da natureza, uma vertigem de retrocesso, uma derrota de sua própria condição masculina, a que ele é sistematicamente submetido e da qual nem sempre retorna com a vontade intacta. Paglia segue Freud ao afirmar que a natureza é uma Mãe cruel, que confunde os filhos com sua ambiguidade, ora atraindo-os com promessas de paz e ternura, ora expulsando-os de encontro a um mundo que acabará por devolvê-los, sem vida, a seus braços.

## 2 MIA COUTO: DA SONÂMBULA TERRA AO RUGIDO DA LEOA

Mia Couto viveu intensamente os anos de luta pela libertação e pelo final do embargo que alimentava a guerra civil em seu país, morando e publicando literatura em Moçambique. Finda a guerra, ele sintetizou nas páginas de sua primeira narrativa longa os anos de incrível sofrimento e abandono de seu povo. O autor apenas estreou como romancista em 1992, após cerca de uma década de familiarização com a linguagem literária por meio da criação de poesias, ensaios e crônicas publicadas em periódicos do país – concomitantemente com sua atuação na FRELIMO – durante o conturbado período histórico, político e social que caracterizou os anos imediatamente anteriores e posteriores a declaração de independência do país africano em relação a Portugal. *Terra sonâmbula* é seu primeiro romance, porém não sua primeira publicação em livro, já que a antologia poética *Raiz de orvalho* (1983) e as coletâneas de contos *Vozes anoitecidas* (1986) e *Cada homem é uma raça* (1990) o precederam e garantiram ao escritor o reconhecimento do qual necessitava para aventurar-se no universo romanesco.

A partir do lançamento de *Terra sonâmbula*, Mia Couto passou a publicar narrativas longas com certa frequência, a ponto de poder ser considerado, hoje em dia, nos lugares pelos quais viaja para falar sobre sua obra e a relação dela com as demais formas artísticas ou com a realidade do país no qual nasceu e vive até hoje, um autor de romances. Porém, se foi por meio da denominação de romancista que ele pôde ver sua obra ocupar um espaço para além das fronteiras da África lusófona, jamais abandonou aquilo que se convencionou descrever – desde os pequenos e sintéticos textos escritos para as orelhas de suas edições brasileiras, até os trabalhos acadêmicos escritos sobre e a partir de sua obra –, por meio de termos belos, porém imprecisos, como “lapidação poética” e “ourivesaria linguística”, entre outros, e que nada mais é do que o labor de um autor, híbrido de poeta e prosador, sobre seu próprio trabalho, concebido de maneira a fazer convergir esses dois mundos. Mesmo num curto fragmento de um de seus romances, pode-se perceber como tal convergência acontece:

Mais um passo atrás e Ntunzi se deparou num abismo e ainda hoje ele está tombando, tombando, tombando. Para meu irmão o ensinamento era claro. A



cegueira é o destino de quem se deixa tomar de assalto pela paixão; deixamos de ver quem amamos. Em vez disso, o apaixonado fita o abismo de si mesmo. (COUTO, 2009, p. 56)

A paixão como um abismo no qual se despenca de si mesmo para dentro de si mesmo é uma imagem poética tão intensa e autossuficiente que por um momento o leitor esquece de que ela faz parte de um contexto mais amplo e que está a serviço de uma história a ser compreendida em sua totalidade. O fragmento utilizado para dimensionar o papel da poesia na obra romanesca de Mia Couto foi retirado de um livro lançado no ano de 2009 e por ele batizado de *Jesusalém*<sup>15</sup>, que acabou, no entanto, por receber, no Brasil – por questões editoriais que não nos cabe abordar –, o título de *Antes de nascer o mundo*. O romance narra a história de um pai vivendo isolado com seus dois filhos em um lugarejo ermo e afastado de tudo, chamado por ele de Jesusalém, “a terra onde Jesus haveria de se descruificar”, e onde pretende que os meninos se guardem a salvo dos perigos e sofrimentos do mundo. Esses sofrimentos, não obstante, já haviam deixado marcas profundas em seu corpo e em sua alma, e ele acabou por retransmiti-los, incontinenti, aos filhos que desejava proteger. No entanto, o que primeiro nos interessa em um romance como *Antes de nascer o mundo* é menos a história que apresenta ou a maneira como Mia Couto escolhe narrá-la, do que certa similaridade entre tal romance e o papel que o autor atribui a si mesmo como criador, bem como o lugar que identifica como sendo o ponto de partida para suas ideias e para sua arte.

Em 2011 Mia Couto publicou *E se Obama fosse africano?*, coletânea de intervenções feitas por ele em congressos e seminários dos quais vem tomando parte desde que sua escrita lhe permitiu alcançar lugares localizados para além do país e do continente em que nasceu. Num dos textos que fazem parte do livro, transcrição de uma fala por meio da qual pretendia dimensionar a influência de Guimarães Rosa no trabalho e no pensamento dos autores moçambicanos, o autor resume, em menos de um parágrafo, tudo o que precisa ser dito sobre sua história, sua escrita e sua pessoa:

---

<sup>15</sup> A Editorial Caminho, editora de Mia Couto em Portugal, segue reeditando a obra com seu título original: *Jesusalém*.

Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos aparentemente distantes. (COUTO, 2011, p. 116)

Mia Couto se vê como um homem dividido, no sentido de que suas origens remontam à realidade de países tão radicalmente diferentes quanto Moçambique e Portugal, e de que o despertar de sua consciência ideológica se deu em um período fronteiriço, de enormes modificações políticas e sociais ocorridas em ambos os continentes. A poesia presente em sua escrita é o que ele sente como sendo o elemento capaz de conectá-lo aos dois mundos dos quais faz parte, mas aos quais não consegue se sentir plenamente pertencente senão por meio da linguagem literária. Essa característica que o próprio Mia Couto identifica em sua escrita pode remeter, novamente, à trama de *Antes de nascer o mundo* e à maneira como Silvestre Vitalício, o patriarca da família isolada em Jesusalém, tenta convencer aqueles que com ele convivem de que o lugarejo é o último lugar da terra, e de que apenas ali dentro é possível conciliar passado e presente em relação a uma tênue esperança de futuro.

A terra de Jesusalém é árida como o coração de Silvestre, seca como o útero masculino no qual ele pretende que ela se converta, mas sujeita aos rigores das tempestades e dos vendavais, que carregam consigo alterações de paisagem e mudanças no cotidiano dos homens que ali vivem. No lugar escolhido como refúgio e esconderijo, as personagens de *Antes de nascer o mundo* desejam inventar para si um passado, ainda que seja um passado feito de nada, anterior ao surgimento de tudo. Porém, incapazes de reescrever a própria história, são arrastados de volta aos acontecimentos do mundo e forçados a contemplá-lo em toda sua confusão e ambiguidade. No mesmo texto em que se define como um ser de fronteira, Mia Couto afirma que os antepassados sepultados na terra de África se convertem em deuses, em divindades as quais os vivos recorrem para compreender e traduzir a realidade e com as quais eles dialogam em busca de conciliação e paz. Essas divindades, por sua condição de filho e neto de portugueses, ele mesmo não consegue alcançar plenamente: “Eu não podia partilhar por inteiro daquela conversa entre deuses e homens. Porque eu estava já

carregado de Europa, minha alma já bebera de um pensamento. E os meus mortos residiam num outro chão, longínquo e inacessível” (COUTO, 2011, p.117).

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, romance publicado sete anos antes da história de Silvestre Vitalício e seus filhos, Mia Couto mistura vivos e mortos numa trama que gira em torno de um funeral que demanda rituais sem os quais o falecido avô do narrador-protagonista seria para sempre um morto incompleto. Na obra de 2002, nascimento e morte são como as duas faces de uma mesma moeda, ou os dois estágios de uma mesma existência: “A morte é como o umbigo: o quanto nela existe, é sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência” (COUTO, 2002, p. 15). Em alguns casos, mesmo os nomes utilizados para designar plantio e sepultamento ou para batizar a casa que abriga os vivos e a terra que recebe os mortos se confundem, aproximando os dois mundos:

A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. Exactamente a mesma palavra que designa a moradia dos vivos. (COUTO, 2002, p. 86)

Luar-de-Chão, o lugar onde Mia Couto situa sua história, apesar de ser uma ilha habitada, é um lugar tão sufocante quanto o espaço ficcional de *Antes de nascer o mundo*, e as pessoas que lá vivem, como os habitantes de Jesusalém, se debatem entre a pulsão da fuga e o estranho fascínio que ora os impede de sair, ora os obriga a voltar. Mariano, o jovem que volta a vila para participar dos rituais de sepultamento do avô de quem herdou o nome, é avisado sobre isso por meio de uma das misteriosas cartas que passa a receber do insepulto parente: “A ilha de Luar-de-Chão é uma prisão. A pior prisão, sem muros, sem grades. Só o medo do que há lá fora nos prende ao chão” (COUTO, 2002, p. 65). Algo semelhante é o que mantém os filhos de Silvestre Vitalício presos ao chão de Jesusalém, porém o medo não vem de fora, com os ecos de uma realidade que talvez seja absolutamente incompreensível, mas de dentro, das proibições de Silvestre e do efeito provocado por elas nos jovens corações dos meninos: “Era feitiço, sim. Mas não lançado por meu pai. Era o pior dos maus-olhados: aquele que lançamos sobre nós próprios” (COUTO, 2009, p. 64).

A morte e o encarceramento – físico e metafísico – são temas recorrentes ao universo ficcional de Mia Couto; estão nas obras já citadas como estão em *Vinte e zinco*, romance

encomendado pela editora portuguesa que publica suas obras no país europeu e publicado em 1999. Nessa narrativa, o autor relata tanto a maneira como suas personagens – portugueses e moçambicanos – agarravam-se de tal maneira a uma ideia de existência que não mais podia ser mantida ao final do colonialismo, que pareciam prestes a naufragar junto com ele, quanto o modo como as lembranças de crueldade e tirania deixadas por um homem morto se constituíam no único sustentáculo de uma família inteira. Estão também em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, obra de 2008 lançada simultaneamente em Moçambique, Portugal e Brasil<sup>16</sup>, na qual um velho doente – habitando a fronteira entre a vida da qual, agora, pode apenas se recordar e a morte, que o espreita a cada passo –, mantém as pessoas que o rodeiam atados a suas palavras e a sua figura que, pouco a pouco, se desvanece. Entretanto, a presença da morte nos romances de Mia Couto, mais do que se constituir em uma espécie de aquiescência do autor em relação ao pensamento que o Ocidente dedica à África, a um sentido de tragédia que emana do continente e que, não obstante, é sistematicamente reforçado pelo olhar de fora, é um sutil movimento de procura, por parte das personagens e, de certa maneira, também por parte do autor, desse espírito vivo que parece refluir de uma terra repleta de mortos.

Numa recente entrevista concedida a um programa de televisão brasileiro<sup>17</sup>, Mia Couto explica da seguinte maneira parte da importância e das boas lembranças que guarda de sua antiga relação com a FRELIMO:

Eu venho de uma família muito pequena. São dois portugueses que emigram para a África e que cortam e que há uma ruptura e depois não, digamos assim... A nossa família, eu tinha uma inveja enorme daqueles outros meninos que tinham avós e tios e primos e etc., eu não tinha nada disso e, portanto, eu acho que tenho essa necessidade de chegar a uma família maior e essa família era um país inteiro durante um certo momento.<sup>18</sup> (COUTO, 2012)

---

<sup>16</sup> O lançamento simultâneo de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* em três países de três continentes diferentes se constituiu em um acontecimento até então inédito na carreira de Mia Couto.

<sup>17</sup> A entrevista, parte dos compromissos de divulgação de *A confissão da leoa* no Brasil, foi concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura e transmitida, ao vivo, no dia cinco de novembro de 2012.

<sup>18</sup> O fragmento, transcrito pela autora deste trabalho, corresponde aos 36min e 22seg de uma entrevista que, em sua totalidade, alcançou 1h30min de duração.

Em certa medida, o autor ecoa, nessa fala, uma característica que encontra em muitas das línguas africanas e que foi assimilada nas cidades e vilarejos como o costume social, de se considerar verdadeiramente pobre o indivíduo que não possui laços familiares. Tal costume, ao qual já havia aludido tanto em textos publicados em *E se Obama fosse africano?* quanto na primeira coletânea de ensaios, crônicas e intervenções que lançou em 2005 e que batizou com o emblemático nome de *Pensatempos*, ficcionalizado, tornou-se parte daquilo que o narrador de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* revela dos costumes do lugar onde nasceu: “Em Luar-de-Chão não há palavra para dizer ‘pobre’. Diz-se ‘órfão’. Essa é a verdadeira miséria: não ter parente” (COUTO, 2002, p. 136). A inveja que o autor diz ter sentido, quando criança, dos meninos cujos familiares viviam ao alcance de suas mãos tanto quanto de seus pensamentos é a constatação, por parte de Mia Couto, de que em África lhe faltam, igualmente, mortos e vivos. Por outro lado, dispondo da linguagem literária e poética como ferramenta conciliatória, ele consegue erguer pontes entre a ascendência europeia de que participa e a herança africana a qual, talvez, aspire.

Em um dos textos publicados em *Pensatempos*, Mia Couto relembra as circunstâncias que o levaram a escrever *Vinte e zinco* e de como, entre seus receios, estava o da provável impossibilidade de se traduzir para outros idiomas, de maneira fiel, o efeito que tentara criar com tal título:

Infelizmente, é difícil que traduções para outras línguas guardem a reinvenção lexical operada em português. O jogo de palavras em português marca, porém, o distanciamento de dois universos que olham de forma diversa uma mesma efeméride. Os que viviam nos bairros de zinco (os subúrbios pobres) fizeram festa total no 25 de Junho de 1975, data da independência nacional. Sorriram no 25 de Abril de 1974 mas cantaram e dançaram no 25 de Junho de 1975. (COUTO, 2005, p. 58)

As datas mencionadas pelo autor fazem referência tanto à declaração de independência de Moçambique em relação a Portugal quanto à Revolução dos Cravos, que pôs fim ao regime fascista do Estado Novo, implantado em Portugal pelo general Salazar nos anos 1930 e mantido por mais de quatro décadas, e que abriu caminho para a libertação das colônias portuguesas na África. Porém, o mais importante aqui não é a história que antecede e, em algum nível, inspira a criação artística, e sim a maneira encontrada pelo autor de transformá-la

na matéria de sua arte por meio da união que promove entre a língua de seus antepassados e as diversas maneiras através das quais o povo moçambicano se expressa. O zinco dos casebres nos quais os pobres de seu país se abrigam misturado a uma data que remonta a dois momentos de convergência entre a história de Moçambique e de Portugal de certa maneira une duas realidades como a agulha e a linha de costura são capazes de unir dois pedaços de tecido, não importando quão dessemelhantes eles possam parecer em extensão, textura e cor.

Um dos casos mais notórios dessa costura linguístico-contextual promovida por Mia Couto, por aparecer ainda na capa de uma de suas obras, pode ser encontrado no título do livro de contos *Estórias abensonhadas*, publicado em 1994, no qual as bênçãos e os sonhos se conjugam de maneira a antecipar o universo que será encontrado entre suas páginas. No entanto, a união de realidades diferentes e consciências diversas que Mia Couto procura fazer através de sua escrita vai muito além do deslocamento de palavras ou da extensa criação de neologismos que promove por meio da junção de vocábulos e da subversão de categorias gramaticais. O traço mais evidente do esforço despendido pelo autor para conciliar em suas obras o que, de certa maneira, parece ainda irreconciliável na realidade de seu país e de sua própria condição, são as frases que soam como provérbios deslocados da sabedoria oral de velhos contadores de histórias<sup>19</sup>, e que se moldam à estrutura da história sem, contudo, prejudicar-lhe o ritmo ou o andamento narrativo.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o jovem Mariano recebe dos familiares, a todo momento, ensinamentos e conselhos que ecoam uma verdade maior, a qual, por sua pouca idade e pelo distanciamento que guarda de Luar-de-Chão, não pode conhecer senão pela boca de seus mais velhos. “Esse homem vai carregado de sofrimento”, lhe diz uma personagem apontando para o tio que o escolta de volta a casa da família; indagada pelo narrador sobre como sabe disso, ela completa: “Não vê que só o pé esquerdo é que pisa com vontade? Aquilo é peso no coração” (COUTO, 2002, p. 20). Porém, tais ensinamentos aparecem de maneira mais evidente por meio das misteriosas cartas que, depois de sua chegada, Mariano passa a receber de um emissário, que, a princípio, silencia obstinadamente acerca da própria identidade:

---

<sup>19</sup> Em artigo publicado na revista *África e Africanidades* a respeito de *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, o professor de cultura brasileira no Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique, Anselmo Peres Alós menciona o conceito batizado pelos formalistas russos como “ostranienie”, que significa estranhamento e desfamiliarização em relação a fatos e linguagens acontecidos e utilizados no cotidiano, como o efeito mais evidente provocado nos leitores por essa característica em particular da escrita de Mia Couto.

Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si. (COUTO, 2002, p. 56)

É por meio de tais palavras, repletas de signos que demandam uma capacidade de entendimento que vai muito além da razão, que o narrador do romance de Mia Couto penetra mais e mais nos segredos da Nyumba-Kaya, a casa da família e moradia das pessoas que, de uma maneira ou de outra, a ela permanecem presas. As cartas também atravessam a narrativa de *Antes de nascer o mundo*, por meio da leitura proibida que Mwanito, narrador da vida em Jesusalém e dos desmandos de Silvestre Vitalício, faz dos papéis que encontra na cabana onde a portuguesa Marta vai se abrigar na tentativa de esquecer um amor perdido em meio as femininas tentações africanas. Para o menino Mwanito, que sempre recebera fatos e verdades proferidas através do discurso autoritário do pai, as delicadas palavras de desesperança que a mulher endereça ao amante desaparecido lhe permitem enxergar a própria realidade através de um novo ponto de vista: “Porque sou como os habitantes de Jesusalém. Não tenho saudade, não tenho memória: meu ventre nunca gerou vida, meu sangue não se abriu em outro corpo” (COUTO, 2009, p. 131).

As cartas, por definição, servem para construir pontes de contato entre casas, cidades, países ou continentes, para estreitar distâncias entre pessoas pertencentes a universos culturais distintos. Na grande maioria das vezes, as missivas se imiscuem nas narrativas de Mia Couto de maneira a interligar subtramas e esclarecer o que parece obscuro, ou, ainda, para fazer falar uma voz ausente. *Venenos de Deus, remédios do diabo* é um romance cuja estrutura narrativa é construída por meio de diálogos em sua quase totalidade. Eriçada de travessões que se adiantam às falas das personagens, a trama conta a história de um médico português às voltas com um velho homem que se encontra (ou se acredita) gravemente doente e sua amargurada mulher. O médico Sidónio Rosa trata o velho marinheiro aposentado Bartolomeu Sozinho com carinho e desvelo de filho, embora lhe esconda as verdadeiras razões que o levaram a viajar para a África e trabalhar voluntariamente na pequena Vila Cacimba: ele deseja

reencontrar a filha do casal, com a qual tivera um relacionamento amoroso anos antes, em Lisboa, e da qual, desde então, jamais pudera se libertar completamente. Porém, Deolinda é apenas uma ausência na boca de seus pais, as cartas enviadas por ela de um lugar desconhecido onde participa de um curso profissionalizante que chegam ao médico sempre indiretamente, pela mão de Dona Munda, esposa de Bartolomeu e mãe da jovem, empurram o ansiado reencontro para um futuro que nunca chega.

A história de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* é ambientada em uma Moçambique suficientemente moderna para que uma mulher possa não apenas viajar para o exterior e se envolver amorosamente com estrangeiros, mas também buscar instrução profissional dentro das fronteiras do próprio país. Ainda assim, o português que aí chega se depara com palavras e acontecimentos muito diferentes do que jamais testemunhara ou escutara em sua terra natal, e faz da perplexidade sua única verdadeira acompanhante: “Desde que ali chegou, Sidónio Rosa vem estranhando muita coisa”, informa o narrador já na segunda página do romance (COUTO, 2008, p. 11). Mas o médico, envolvido menos pela lembrança de seu amor ausente do que pelo jogo de verdades e mentiras nas quais é enredado por Bartolomeu e Munda, deixa-se conduzir silenciosamente pelos misteriosos propósitos dos moradores de Vila Cacimba.

Bartolomeu Sozinho, durante os anos de colonialismo, trabalhara como mecânico na casa de máquinas de um navio português, o único preto a bordo de uma embarcação de brancos, fato que, para ele, fora motivo de orgulho em seus tempos de juventude e que agora, velho e para sempre confinado a um único lugar, proporcionava-lhe suas mais intensas memórias. Em meio a uma trama que sugere mais do que revela e que aponta caminhos que nem sempre levam a algum lugar, são as ambíguas lembranças do velho marinheiro que garantem à obra sua principal parcela de lirismo e complexidade: “Essa vida do barco fez de mim uma ave de migrações trocadas. Já não sabia se estava indo, se estava vindo” (COUTO, 2008, p. 27). O velho nutre sentimentos ambíguos em relação a uma vida que, se o distinguiu dos demais habitantes de Vila Cacimba e lhe proporcionou uma liberdade jamais imaginada, também lhe roubou o conforto do pertencimento.

Por outro lado, o eterno desentendimento de Bartolomeu com o administrador do lugarejo, chamado de Alfredo Suacelência, aponta para a delicada relação que os moçambicanos travam com os homens que, após terem lutado pela libertação do povo, agora se sentem no direito de governá-lo. Suacelência é uma figura patética que se arrasta infeliz



pelas ruas da cidade, exercendo uma autoridade muito mais simbólica do que efetiva e reduzindo o passado inteiro de Bartolomeu a um ato de traição não apenas ao país, mas também à raça a qual ambos pertencem. Porém, embora sejam muito diferentes na maneira através da qual relembram os acontecimentos do passado, os dois homens permanecem presos à ideia que fazem do papel que tiveram nos acontecimento da história. Tanto o ex-guerrilheiro quanto o ex-assimilado pareceriam incompletos sem o antagonismo que os une, como uma moeda composta apenas de uma face.

O narrador de *Venenos de Deus, remédios do diabo* não faz mais do que anunciar as vozes das personagens que falam (e mentem) por conta própria, mantendo-se neutro ao longo de toda a trama. Diferentemente do menino Mwanito ou do jovem Mariano, que relatam aquilo que vivem ou, ainda, do narrador onisciente de *Vinte e Zinco*, que parece comungar das impressões dos moradores acerca da chegada de uma mulher branca à cidade na qual a trama é situada: “Irene chegara a Pebane sem modos de ocupadora, ela em si requerendo apenas o espreitar respeitoso de quem não quer posse e nem domínio. Se comportava como era: estrangeira, vivendo em território colonial” (COUTO, 1999, p. 26). De certa maneira Mia Couto sintetiza nos narradores e personagens de seus romances, nas vozes e personalidades que não cabem em definições unidimensionais, um pouco das dicotomias que lhe marcaram a vida e estiveram, desde sempre, associadas a sua pessoa pública.

## 2.1 Uma terra a perseguir os homens

Mia Couto publicou *Terra sonâmbula* ainda durante o período de abertura política das antigas colônias de Portugal na África – vitimadas por embargos e boicotes que alimentavam a violência da guerra civil –, uma época na qual a literatura moçambicana, até então fortemente atrelada às lutas pela libertação e ao discurso panfletário da resistência, começava a ganhar contornos de estética literária. O espaço sobre o qual o autor situa suas personagens é um espaço já dividido, carregado de falares dissonantes, que ecoam, em maior ou menor grau, um discurso situado no passado colonial de Moçambique, e que, não obstante, ao serem reelaborados e estratificados, conjugam-se de maneira a compor uma trama coesa e

homogênea. A obra possui dois narradores cujas vozes se intercalam ao longo da história sem jamais se tocarem, pelo menos até que o romance chegue ao seu momento final. Porém, a maneira como essas duas vozes narrativas posicionam-se dentro da história e relacionam-se com os demais discursos acaba por aproximá-las cada vez mais, conforme a trama se vai desenrolando, a ponto de ambas se tornarem indistinguíveis entre si nas últimas páginas da obra. Ambos os narradores do romance inaugural de Mia Couto constatarem e transmitem aquilo que lhes é dado testemunhar a partir de um lugar social construído e delimitado pela cisão entre o passado colonial e o presente da guerra civil, e entre realidades culturais diferentes.

A primeira página do romance, o parágrafo inicial de sua longa narrativa, permite que se escute a desesperançada voz de um narrador onisciente. Esse narrador testemunha a devastação causada por acontecimentos que, apesar de ressoarem no tempo presente da narração, remontam a um passado no qual a divisão e o desamparo começavam a fazer parte da realidade das personagens. O espaço ficcional que inaugura o romance é o da guerra civil pós-independência em Moçambique, e a imagem da terra devastada e melancólica é a herança resultante do processo de descolonização do país:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 2007, p. 9)

Os “viventes” acostumados ao solo dessa terra sonâmbula, sobre a qual Mia Couto começa a compor seu romance, são representados, na narrativa que abre o livro, por Muidinga e Tuahir, respectivamente um menino e um velho recém saídos de um dos campos de refugiados da diáspora moçambicana pós-colonial. As duas personagens caminham a esmo por uma paisagem que já não é mais a mesma, encontra-se “mestiçada”, e não somente por causa das tristezas provocadas pelas tragédias da guerra, mas também pelos muitos falares de um povo culturalmente cindido. O espaço da narrativa inicial de *Terra sonâmbula* é, preponderantemente, o espaço dentro do qual Mia Couto insere a imagem de uma linguagem

híbrida, mista e capaz de criar a estranha sensação de que a vida está situada em um outro lugar, em um outro tempo e, quem sabe, em uma outra língua.

Muidinga e Tuahir encontram, durante sua caminhada, um ônibus – um machimbombo – incendiado que, no decorrer da trama, acabará por servir-lhes de abrigo e arremedo de lar. Nas proximidades desse ônibus, rodeado de corpos carbonizados, eles avistam o cadáver de um homem morto a tiros e, a seu lado, uma bolsa repleta de objetos pessoais. Os viajantes enterram o corpo, vasculham a bolsa e o menino percebe que é capaz de ler o conteúdo dos cadernos manuscritos que encontram dentro dela. Assim, a segunda história de *Terra sonâmbula* começa a nascer pela boca de Muidinga, que lê em voz alta aquilo que o velho, analfabeto, não seria capaz de decodificar sozinho. Nesse instante, a voz de Kindzu, o narrador protagonista que conduzirá a história seguinte, surge no romance mediante a “tradução” de que dela é feita pela voz do menino. Através do discurso de Muidinga, Kindzu imprime na obra a imagem de uma nova linguagem, articulada de uma nova maneira:

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 história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. (COUTO, 2007, p.15)

Se o primeiro narrador contextualiza a história a partir da observação da imagem de um meio exterior, Kindzu só pode fazê-lo olhando para dentro de si, porque é a partir de lembranças e vivências pessoais que construirá o seu próprio relato. A narrativa do protagonista é claramente projetada de dentro para fora, nasce da subjetividade individual e ganha significado ao ser registrada no suporte físico dos cadernos que Muidinga lê sob a luz da lua moçambicana. Narrador onisciente e narrador protagonista encontram-se na leitura atenta do menino, que faz do relato dos cadernos o momento mais importante de sua permanência no ônibus: “Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz [Muidinga] se apressava. O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas” (COUTO, 2009, p. 34). Tudo se transforma em relato, porque às personagens de *Terra sonâmbula* só interessa aquilo que pode ser compartilhado, através do que é falado e ouvido.

E ambas as narrativas convergem para o discurso do desmemoriado Muidinga, que, por força de uma doença que o deixara às portas da morte, desconhece o tempo anterior aludido nos parágrafos introdutórios de cada uma das histórias, um tempo em que a estrada ainda vivia e as lembranças ainda não eram feitas apenas de tristezas. O espanto não chega ao menino senão através daquilo que ele vê dentro da realidade do momento atual, e daquilo que conta para si mesmo.

A história que Kindzu relata nos cadernos remonta a um passado ainda anterior a libertação do país, no qual uma família camponesa podia viver de lavrar a terra e criar animais sem ser perturbada pelos ocupantes portugueses ou perseguida pela miséria e pela violência, e onde a vida de uma criança se contava pelo número de histórias que ouvia: “Nesses anos tudo ainda tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo, inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos” (COUTO, 2007, p. 16). Mas a narrativa que o menino Muidinga lê com avidez para si e para seu velho companheiro de estrada rapidamente se afasta dos momentos de paz. A independência e o advento da guerra civil se precipitam sobre a família do jovem com a violência devastadora de uma tragédia. O pai, Taímo, entregase ao vício e não demora muito a morrer, um pouco pela falta de esperança, um pouco pelo álcool, e os irmãos, igualmente carentes de esperança, desaparecem no mundo, um a um. Kindzu se apressa em narrar a dissolução da família e o desejo que o invade de também partir atrás de uma possibilidade de sobrevivência. É na triste figura da mãe que o narrador sintetiza a desolação do lugar que um dia lhe serviu como lar:

Eu media o tempo daquela mulher, o que dela me lembrava: sempre muitíssimo mãe, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro. Lembranças compridas, ela comendo terra vermelha para segurar os sangues dentro do corpo. Trazia a areia dentro de uma panelinha de barro e, nos encontros, parava para abocanhar terra, às mãos cheias. (COUTO, 2007, p. 22)

Kindzu é o último dos filhos a deixar a casa dessa mãe que, para ele, é tão indissociável de tal condição que não é chamada jamais por outro nome ao longo de todo o seu relato. Durante a despedida, a mulher revela ao filho estar novamente grávida: “São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo. Fica assim dentro de mim, me acompanha o coração” (COUTO, 2007, p. 33). Protagonista de sua própria história, o narrador,

no entanto, oscila entre o desejo e o receio de partir, de abandonar a terra onde nasceu carregando apenas incertezas acerca do que pretende buscar num mundo do qual pouco ou nada conhece. Quando finalmente decide partir, seu intento é tornar-se um naparama, um guerreiro místico capaz de desviar as balas dos bandos e recuperar a terra perdida para a violência, mas dessa vez é seu falecido pai quem lhe aparece nos sonhos e o proíbe de partir: “Queres sair da terra?” pergunta o enfurecido fantasma de Taímo, e completa: “Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...” (COUTO, 2007, p. 29). É assim, carregando a imagem da mãe a buscar consolo e companhia dentro de si mesma e as ameaças de um pai que, morto, parece mais interessado nele do que jamais fora em vida, que Kindzu finalmente parte.

O espaço ficcional de *Terra sonâmbula* é cambiante, altera-se a todo momento, com Kindzu viajando ora por terra, ora por mar, chegando e partindo de praias, ilhas e vilarejos. Mesmo o lugar sobre o qual o ônibus incendiado de Muidinga e Tuahir se encontra parado, para sempre divorciado da mobilidade, é modificado tanto pelos passos hesitantes de seus moradores, que permanecem próximos ao ônibus ainda quando dele desejam se afastar, quanto pelas misteriosas modificações da paisagem ao redor do veículo, percebidas, primeiro, pelo menino:

Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? (COUTO, 2007, p. 36)

A terra se move fazendo desfilar diante dos assustados moradores do ônibus personagens castigadas pela guerra, errando aqui e ali, como os próprios protagonistas, em busca de um lugar no mundo. As alterações na paisagem trazem consigo alterações de perspectiva para os dois protagonistas, que aos poucos compreendem que se encontram mais presos do que jamais estiveram. Muidinga, desde o momento em que se recuperara de uma doença que o arrastara quase até a morte, mantém o firme propósito de encontrar os pais que, sem memória, acredita ainda viverem. Tuahir, que descobrira o menino prestes a ser enterrado

– ainda respirando – por coveiros já incapazes de distinguir entre vivos e mortos, e que o curara da intoxicação provocada por uma mandioca venenosa, sabe que a busca do menino só pode acabar em frustração e tristeza. Assim, por piedade, o velho guia Muidinga por caminhos que sempre os levam de volta ao lugar de partida, não permitindo que seu jovem companheiro viaje senão pelas palavras que lê nos cadernos encontrados na mala.

No entanto, é justamente por meio da leitura das histórias de Kindzu que a esperança de encontrar a mãe se acende novamente no coração do menino. Depois de passar por provações e dificuldades de toda sorte, o narrador dos cadernos chega à baía de Matimati e lá fica sabendo que há um navio repleto de donativos encalhado num banco de areia próximo à praia. O jovem decide ir até o navio e lá encontra Farida, uma mulher que passa a habitar os sonhos de ambos os protagonistas do romance. O menino Muidinga alimenta esperanças de que seja ela a mãe pela qual tanto anseia e na qual deposita todas as suas esperanças de futuro, e Kindzu reconhece na jovem o objeto de uma paixão instantânea e pela qual parece disposto a renunciar a tudo, inclusive a seu vago sonho de se tornar um naparama. O protagonista-narrador do romance de Mia Couto parece, até encontrar a moradora do navio, pouco mais do que uma silenciosa testemunha dos acontecimentos da sua própria vida. No desejo que passa a sentir por Farida ele adivinha uma nova espécie de sofrimento, mas encontra finalmente algo a que se agarrar:

Nunca eu tinha tocado em mulher de amar. As autênticas, reais mulheres me temORIZAVAM. [...] Mas quanto mais me ardia em paixão mais eu sentia que devia ir embora. [...] Farida me roubava coragem do caminho, me roubava força de decidir. Cada dia que passava meu coração semelhava mais e mais aquele barco. Eu estava parado naquela mulher como os ferros preguiçosos estavam cravados no banco de areia. (COUTO, 2007, p. 95)

Ao se aproximar de Farida, Kindzu pressente a vertigem da imobilidade: a mulher vivendo no navio preso ao mar, solo sobre água, atrai o viajante e ameaça mantê-lo preso a sua vontade eternamente. As ameaças do velho Taímo, de persegui-lo até os confins da terra se desvanecem na tentação, bem mais concreta, de se perder para sempre no abraço da jovem. A passagem que descreve a primeira relação sexual entre os dois se assemelha a um retorno ao aquecido e protetor útero materno, ou às entranhas da própria terra:

Nos olhámos como se reconhecêssemos, no outro, o único ser da terra. Eu para mim me garantia: não chegava uma vida inteira para contemplar aqueles olhos. Cinzas, se nos olhos dela dormitavam, em brasas se acenderam. Um dedo foi entrando no canto de sua boca. Toquei primeiro em seus dentes, depois senti sua saliva. Era uma saliva quente, parecia que não era apenas um dedo mas todo eu inteiro que penetrava numa caverna aquecida” (COUTO, 2007, p. 96).

A verdadeira jornada do narrador-protagonista de Mia Couto começa ainda para dentro da própria Farida, para os úmidos recantos da primeira mulher por quem se apaixona. No entanto, a jovem não parece desejar que Kindzu permaneça no barco com ela e o incita a partir ao oferecer-lhe uma missão talvez tão difícil de ser concretizada quanto sua busca pelos naparamas, porém bem mais concreta: o resgate de seu filho perdido. Farida revela ao amante sua história de vida, o modo como foi separada, ainda bebê, de sua irmã gêmea por conta da tradição de sua vila natal, que considerava o nascimento duplicado um sinal de má sorte para todos. Sua mãe, porém, não cumprira os preceitos até o fim, pois, incapaz de deixar uma das filhas morrer de inanição em um lugar afastado, confiara a menina a um viajante, que a levava para longe da vila. A descoberta da transgressão, anos mais tarde, recaíra com violência sobre as duas, que foram expulsas para sempre da vila na qual viviam. Farida conta que, mesmo depois de banidas, a violência continuou a persegui-las até que sua mãe, consumida pela brutalidade, acabou desaparecendo para sempre, deixando-a sozinha a vagar pelo mundo.

Em *Terra sonâmbula*, as mortes quase nunca se apresentam como um fato, como algo do qual as personagens possam ter o conforto da certeza. Assim é com o pai de Kindzu que, mesmo enterrado, volta todas as noites para buscar o prato de comida que a esposa diligentemente lhe reserva nos primeiros tempos após sua morte. Assim é com os pais de Muidinga que, mesmo perdidos, inclusive nas lembranças do menino, sobrevivem, no entanto, em seu coração. E assim é, finalmente, com a mãe de Farida que, jogada em uma cova para abrandar a fúria do clima, desaparece para sempre, como que engolida pela própria terra da qual deveria obter a clemência, mantendo na filha a eterna esperança do reencontro:

Desde então, a infância de Farida ficou órfã. Ela cresceu, acarinhada por si mesma, na infinita espera de sua mãe. Acreditava que ela regressaria, envolta em seus tristes trapos. No sonho ela ascendia entre fumos, vinda do fundo de um buraco e trazendo nas mãos um pote igual aos que servem para enterrar os meninos. Os dedos dela eram raízes que, depois, se convertiam em cobras feitas de fogo. Essas chamas andantes se anichavam na filha e lhe queimavam o peito. Essa crença a manteve, sobreviveu graças a essa ilusão. (COUTO, 2007, p. 73)

A mãe que Farida vê pela última vez presa em um buraco, confundindo-se com a lama como se dela fizesse parte, permanece viva para a filha misturando-se à natureza dos lugares pelos quais passaram fugindo da violenta perseguição dos habitantes do vilarejo. Órfã, a menina erra sem destino até ser recolhida à casa de um casal de portugueses que a acolhem, alimentam e educam até que se torne uma adolescente. E é justamente quando seu corpo começa a mudar que Farida novamente se depara com a brutalidade dos homens. D. Virgínia, a mulher branca que a acolhera, embora perceba o perigo a que a filha adotiva está exposta e a leve embora de sua casa para protegê-la, não consegue impedir que o próprio marido abuse da menina. Romão Pinto, o português rico, “dono das muitas terras”, aproveitando-se do alheamento da mulher – que aos poucos se deixa consumir pela demência – e do devotamento de Farida à mãe portuguesa, que a obriga sempre a retornar em busca de notícias, estupra a menina. Violência a que Farida se entrega com dolorida resignação:

Memórias antigas da raça lhe avisaram: melhor seria ela se deixar, sem menção nem intenção. O português se homenzarrou, abusando dela toda inteira. Transpirava imensos suores. Romão surgia cada vez mais peganhento, colajoso como um sapo. Aquele suor lhe surgiu como se fosse a prova: aquele homem era um estrangeiro, retirado de seu mundo. Na sua terra ele pouparia suores ao fazer amor. Mas ele estava deslocado como um sapo longe de seu charco. (COUTO, 2007, p. 78)

O português Romão Pinto se vale de sua prerrogativa de homem branco e de seus privilégios de colonizador para estuprar a filha adotiva, a menina negra a qual oferecera abrigo e esperanças, numa representação que vai muito além do ato de violência que, naquele momento, une os dois. Farida, depois de clamar por um ódio que a fizesse sentir, em algum nível, vingada do português, acaba concluindo que a culpa do que acontecera era apenas sua,



por ter se apartado das próprias origens, por estar “transitando” por mundos aos quais não pertencia e que, portanto, não podia compreender plenamente. A jovem, de certa forma, mimetiza no próprio corpo a condição do país no qual nasceu e do povo a que pertence; violentada e sem ter para onde escapar em busca de paz, Farida é a Moçambique de que a história de *Terra sonâmbula* trata.

A vida de Romão Pinto se encerrara alguns anos depois dos acontecimentos envolvendo Farida quando, após fazer sexo com uma mulata, esposa de um mecânico da vila, o português esvaíra-se em sangue e urina até a morte. A história do trágico desfecho do homem que engravidara a mulher do barco, Kindzu escuta da boca de um ex-empregado da casa de D. Virgínia, que afirmava ter encontrado o fantasma do branco a vagar pelos porões da residência, maldizendo eternamente a mulher africana que aceitara se deitar com ele mesmo estando menstruada, condenando-o, assim, a uma morte terrível:

Ele nem queria 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, 2007, p. 149)

A história da morte de Romão Pinto e de sua permanência, como fantasma, na casa que dividira com a esposa e na qual violara Farida surge quase como um nicho dentro da narrativa de Kindzu, como algo que ele escuta de um bêbado que se diz perseguido pelo falecido ex-patrão. Porém, o pavor que o português, ainda vivo, sente de ser punido por ter penetrado uma mulher “com os sangues” e que também é a certeza que o agora fantasma carrega de ter sido condenado por tal crime, é o murmúrio ancestral vindo das entranhas da terra africana, perseguindo, com a força mítica que comporta, mesmo ao homem estrangeiro – colonizador, português, branco. A impureza feminina que conspira Romão Pinto e da qual ele não pode limpar-se nem mesmo com a morte – seu fantasma, afinal, permanece habitando a casa –, é o matope, o barro africano aderindo à sua pele e roubando-lhe, para sempre, a liberdade. As terras de África, das quais o português se dizia proprietário, e as mulheres de África, das quais se julgava senhor, encontraram uma maneira de, sem negar-lhe nada, tomar-lhe tudo.

Depois de violada, e muito embora suspeite que jamais haverá de reencontrar de fato seu lugar no mundo, Farida retorna a vila na qual nasceu, apenas para descobrir que carrega um filho de Romão Pinto dentro de si, uma criança que, como sua irmã, não será bem recebida pelas tradições e sofrerá abusos e violências ao longo de toda a vida. Assim, a jovem mãe deixa seu filho recém nascido na igreja e nunca mais o vê. Apesar de nutrir sentimentos ambíguos em relação a uma criança que fora empurrada para dentro de si a golpes de violência, a jovem mãe não suporta a distância e retorna em busca do menino na missão católica onde desconfiava que ele ainda poderia viver, mas dele não encontra senão o nome: Gaspar. Farida parte novamente, sentindo a ausência do filho como uma tortura física:

Essa criança está-me dentro, sobra-me. Assim dizia Farida. E acrescentava: Tenho-o dentro como um fruto abriga o caroço. Eu sou a polpa dele, estou nascendo dele, empurrada pelo seu corpo, amadurecendo até tombar na terra e ser comida pelos vermes. É assim que me sinto. (COUTO, 2007, p. 80)

A mulher do barco revela toda sua história para Kindzu antes mesmo de conhecê-lo, como se soubesse que seria nele que sua trajetória se completaria. “Por favor, me escuta...” é a senha de que se vale para abrir o coração do jovem. O protagonista recebe as palavras de Farida como um vaticínio, como uma missão apenas a ele atribuída e que, talvez profetizada há muito tempo atrás, antes mesmo de seu nascimento, finalmente o alcançava. A partir daquele momento, já não poderia haver destino para o jovem apaixonado senão aquele que o aguardaria junto a Gaspar.

As revelações da mulher, registradas pelo narrador dos cadernos acendem no menino Muidinga desejos de se transformar em uma outra pessoa, e de viver uma vida que lhe parece infinitamente mais atraente. A doença que o arrastara quase até a morte roubara-lhe a memória do que vivera até se ver preso ao velho Tuahir e à terra em volta do ônibus. O segundo protagonista da obra, ao contrário de Kindzu, não possui a imagem de pais e irmãos e as lembranças de uma infância repleta de sonhos a qual se agarrar. Muidinga é completamente desprovido de uma história pessoal. Assim, despido de um passado, o menino acaba por permitir que o relato de Kindzu comece a se expandir dentro dele, a preencher a funda lacuna de sua própria história: “Muidinga acorda com a primeira claridade. Durante a noite seu sono se estremunhara. Os escritos de Kindzu lhe começam a ocupar a fantasia.” (COUTO, 2007, p.

48). O narrador onisciente, que acompanha os dois companheiros de viagem, a essa altura, não faz mais do que observar a interpenetração das histórias, traduzida no, por fim, manifesto desejo de Muidinga de também apagar a si mesmo: “Tio, vamos fazer um jogo. Vamos fazer de conta que eu sou Kindzu e o senhor é meu pai!”. Muidinga quer tonar-se o autor dos cadernos porque deseja pertencer a uma família, porque deseja ele também o conforto protetor de uma caverna aquecida, porque deseja ele também amar e ser amado por uma mulher.

As personagens masculinas de Mia Couto não são por ele criadas para parecerem homens fortes; são, antes, criaturas perdidas e enfraquecidas, que fazem do potencial para a brutalidade física a única fonte de poder de que dispõem para encontrar-se dentro do universo ficcional do autor. Porém, a seus heróis o autor concede uma brandura que, se os torna mais humanos, também lhes sonega o arremedo de identidade encontrado pelos demais homens na violência. A trajetória de Kindzu é construída por meio da inconstância de uma linha que ora o conduz por caminhos amargos, ora lhe oferece o conforto de um sentimento a que se entrega sempre temendo se apartar de si próprio, mas que, em verdade, são seus únicos momentos de pertencimento a algo ou a alguém. A Muidinga no entanto, mesmo isso é negado, perdido como está na terra devastada pela guerra, vivendo em um ônibus queimado e tendo como companhia apenas um velho homem.

Não obstante, em uma das muitas voltas empreendida pela terra sobre a qual jaz o machimbombo, Tuahir e Muidinga avistam uma magra plantação em meio à savana e são surpreendidos por um grupo de mulheres. O velho se afasta, pressentindo o perigo, mas o menino avança, tomado de curiosidade e esperanças. É então que percebe que as mulheres são idosas como a terra, e se vê, de súbito, sendo vítima de uma inesperada violência:

Então, a mais velha se coloca de pernas abertas sobre seu corpo derrubado e, num puxão, se desfaz da capulana. Aparecem as usadas carnes, enrugadas até os ossos, os seios pendentes como sacos mortos. Ela grita, se lambe a si mesma, em inesperadas volúpias. Sobe a mão por entre as pernas e se deixa cair sobre o rapaz. [...] A mais idosa dá mais avanço a seus intentos, puxando as íntimas partes do rapaz, abraçada como se lhe quisesse arrancar a alma. Muidinga nem se quer inteirar da sucedência: estava a ser violentado, em flagrante abuso. (COUTO, p. 101)

Perplexo e atordoado pelo insólito da situação, Muidinga ouve de Tuahir que as idosas cumpriram com ele uma cerimônia sagrada, cuja intenção era afastar os gafanhotos da já enfraquecida lavoura que primeiro avistara. O grupo de mulheres é a última das três aparições com as quais os dois se deparam em suas frustradas tentativas de se afastar do ônibus e chegar a algum lugar. A elas se juntam Siqueleto, o velho que tenta semeá-los para que do chão brotem novas pessoas, e que, depois de ver seu nome gravado por Muidinga na casca de uma árvore definha até tornar-se, ele próprio, uma semente a ser plantada. O segundo visitante dos protagonistas é Nhamataca, o amigo fazedor de rios de Tuahir, eternamente escavando o chão em busca da esperança que a água é capaz de devolver a todos os povos e que, ao finalmente ter sucesso em sua empresa, é por ela destruído. Porém, são as sacerdotisas idosas, em particular, com seus corpos envelhecidos e decadentes, mais próximos ao solo do que qualquer outro que, ao violarem o pobre e incrédulo Muidinga, promovem, em verdade, um casamento entre o menino e a terra, e lhe devolvem a identidade roubada pela doença.

Após o encontro com as velhas, o relacionamento entre Muidinga e Tuahir parece se tornar mais próximo do que jamais fora até ali, e não somente pelo fato de o velho, compungido pela violência sofrida pelo menino e decidindo que ele merecia “outras iniciações”, o ensinara a utilizar as mãos para imaginar intimidades físicas com mulheres, mas porque ele, pela primeira vez, reserva ao menino os carinhos de um verdadeiro pai. Porém, o velho logo começa a se perder em devaneios que não incluem seu jovem companheiro de estrada, como as memórias apaixonadas da época em que era agente de estação e se dedicava de corpo e alma ao serviço de receber os comboios. Entre as líricas lembranças de uma época anterior a guerra, em que possuía emprego e família, Tuahir confessa ao menino que o tempo todo os conduziu por falsas jornadas: “Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada” (COUTO, 2007, p. 137).

Enquanto Muidinga e Tuahir são visitados pelo país inteiro no pequeno pedaço de chão a que se achavam presos, na narrativa dos cadernos *Kindzu* deixa a mulher do navio e parte em busca de Gaspar. No retorno a baía de Matimati, o jovem narrador sente-se pela primeira vez próximo de uma plenitude inédita em sua vida: “Farida me dera um novo gosto de viver. Até ali me distraíra nesse estar contente sem nenhuma felicidade. Depois de Farida me tornei encontrável, em mim visível” (COUTO, 2007, p. 103). Imbuído do desejo de

conduzir o filho de Farida de volta a seus braços, Kindzu vai penetrando mais e mais nas misteriosas circunstâncias que acabaram por levar a mulher a se isolar no navio encalhado. O narrador descobre que Farida foi jurada de morte por ter despertado os ciúmes de Carolinda, esposa de Estêvão, o administrador de Matimati:

Não era apenas bonita. Sua beleza tocava profundamente Carolinda e lhe fazia um gosto quase de ser homem, poder tocar aquele corpo. Farida vinha colocar o caso de seu filho, dado improvável nos matos. Havia centenas de outros casos mas Estêvão pôs naquele uma atenção muito especial. Carolinda, pela primeira vez, sentiu a vertigem do ciúme. (COUTO, 2007, p. 172)

A atração que Carolinda parece, a princípio, sentir por Farida é, na verdade, um reconhecimento de si mesma, como um belo reflexo devolvido pelo espelho: a esposa do administrador é a irmã há muito perdida da mulher do navio. Em seu retorno a Matimati, Kindzu acaba por envolver-se sexualmente com Carolinda sem saber que se trata da gêmea condenada ao exílio. De uma maneira ou de outra, na pessoa da irmã, Farida mantém seu amante preso a si e à promessa feita por ele de devolver-lhe o filho a qualquer custo. Porém, os narradores de *Terra sonâmbula* jamais se encontram, Kindzu não consegue descobrir o paradeiro de Gaspar e Muidinga não chega nunca a ter certeza de ser ele o filho desaparecido de Farida. O único contato entre os dois acontece quando, em meio a uma espécie de devaneio, híbrido de sonho e realidade, o jovem narrador avista o menino e o velho aproximando-se do ônibus onde sua história começaria a ser recontada, produzindo um *loop*, um retorno narrativo infinito ao romance e encerrando as personagens, para sempre, ao ciclo sonâmbulo e eterno da terra.

## 2.2 Natureza predatória e vingativa

Mia Couto inclui uma pequena nota introdutória em *A confissão da leoa*, explicando que a trama de seu romance é baseada em acontecimentos reais por ele acompanhados de

perto enquanto exercia seu trabalho como biólogo numa cidade ao norte de Moçambique em 2008. Tais acontecimentos o teriam impressionado a ponto de sugerir-lhe a história para um novo romance no qual a caça a leões assassinos serviria como pano de fundo para a exposição de conflitos sociais tão profundos e antigos quanto o mistério sobrenatural atribuído pelos moradores da cidade aos recorrentes ataques dos felinos. À caçada real de que foi testemunha, o autor sobrepõe uma história repleta de personagens vivendo situações-limite e enfrentando os fantasmas de um passado ao qual parecem não conseguir escapar.

Em *A confissão da leoa*, o autor retoma o sistema de narradores intercalados – um narrador masculino e uma narradora feminina – para contar a história de uma pequena vila moçambicana assombrada por frequentes ataques de leões. Diferente de grande parte das obras do autor moçambicano, no romance de 2012 existe um claro protagonismo feminino, representado por uma mulher cuja presença física ocupa grande parte da história e cuja voz narrativa abre a obra e inaugura-lhe a trama. À “Versão de Mariamar”, que inicia o romance, seguem os escritos do “Diário do caçador”. Ambas as histórias são narradas pelas vozes de seus protagonistas: respectivamente uma jovem mulher – a Mariamar do título –, envolta em mistérios acerca de sua origem e prisioneira de um destino alheio à própria vontade, e Arcanjo Baleiro, um caçador perdido em meio a uma paixão não correspondida e assaltado pelo desejo de abandonar definitivamente a profissão. Organizados de maneira a comporem, cada um dos relatos pessoais, um único capítulo, bipartido, seus primeiros títulos prenunciam a história que será contada ao se resumirem a catafóricos “A notícia” e “O anúncio”. É nesse primeiro capítulo, narrado a partir de perspectivas e por meio de vozes diferentes que se começará a conhecer um pedaço de Kulumani, da história de seus habitantes e da trajetória de vida de certo visitante:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe de sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures, dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. (COUTO, 2012, p. 13)

O relato de Mariamar, desde o princípio, é composto por fragmentos vindo diretamente de um passado ancestral, que invadem sua percepção do presente e que, se, por um lado, parecem tornar determinados acontecimentos mais claros a seus olhos, por outro, acentuam o mistério que lhe cerca a vida. Deus já foi mulher, mesmo em uma terra na qual a existência feminina é cercada de proibições e violências. Segundo Mariamar, são as mulheres que tecem a existência do céu e, de certa maneira, guiam os destinos dos homens. Já os escritos do diário de Arcanjo Baleiro, muito embora tragam reminiscências de sua infância em família, possuem o caráter imediatista e autocentrado de um diário de caça:

São duas da manhã e o sono não me chega. Daqui a algumas horas anunciam o resultado do concurso. Saberei então se fui selecionado para dar caça aos leões de Kulumani. Nunca pensei que essa escolha me alvoroçasse tanto. Preciso tanto de dormir! Não é descanso que procuro. Quero, sim, ausentarme de mim. Dormir para não existir. (COUTO, 2012, p. 29)

A “notícia” que a narradora feminina recebe é também o “anúncio” que rouba o sono ao caçador de leões. Arcanjo Baleiro vencerá, sim, o concurso e retornará ao vilarejo de Kulumani, onde esteve pela primeira vez há dezesseis anos e onde reencontrará a mulher com quem teve um breve envolvimento amoroso. Porém, até os momentos finais do romance, seus caminhos não voltarão a se cruzar e eles não existirão nos relatos um do outro senão por meio da memória apaixonada de Mariamar e das remotas e fugidias lembranças do caçador acerca de um tempo em que “bebia muito”, e do qual, por isso, guarda poucas recordações. Enquanto Arcanjo Baleiro e Mariamar permanecem fisicamente distanciados, as narrativas de ambos convergem para um mesmo ponto e se encontram na história que toma o momento presente da trama: a caçada aos leões devoradores de mulheres de Kulumani.

A última vítima das feras fora a irmã de Mariamar, cuja morte trouxera dor e luto para uma mãe que já havia perdido duas filhas para a natureza africana. A narradora espia Hanifa Assulua tentar escutar a filha recém morta, Silência, enterrada no solo de Kulumani da mesma forma que, uma vez, tentara perceber seus movimentos dentro de si mesma: “Estendida no solo, ficou escutando a terra. Não tardaria que a filha se fizesse sentir. Quem sabe até as gêmeas, Uminha e Igualita, as antigas falecidas, lhe entregassem recados do outro lado do mundo?” (COUTO, 2012, p. 18). No entanto, a dor de Hanifa é facilmente transformada em

ódio, ódio contra o marido, Genito Mpepe, contra a única filha que lhe resta e, sobretudo, contra a terra de Kulumani. Quando recebem a notícia de que visitantes se aproximam da aldeia, às mulheres é ordenado que não saiam de casa, que não falem e, de preferência, não sejam vistas pelos visitantes. A mãe de Mariamar, porém, por trabalhar como empregada doméstica na casa do administrador da aldeia, acaba por encontrar o caçador, e o relacionamento entre os dois é o que, de certa forma, acabará por entrelaçar os dois relatos.

A aldeia onde a família de Mariamar vive é pequena, cercada por uma agressiva vegetação, pelas leis e proibições dos homens e, sobretudo, pelo medo de que o que existe para além de suas fronteiras seja algo ainda pior do que precisam enfrentar diariamente em Kulumani. Hanifa Assulua compreende melhor do que qualquer habitante a natureza maligna do chão sobre o qual se amontoam: “Na aldeia até as plantas tinham garras. Tudo que é vivo, em Kulumani, está treinado para morder. As aves abocanham o céu, os ramos rasgam as nuvens, a chuva morde a terra, os mortos usam os dentes para se vingarem do destino” (COUTO, 2012, p. 23). É para uma terra assim, feroz como o leão que pretende combater, que Arcanjo Baleiro se dirige, esperando que aquela seja, afinal, a última caçada de que tomará parte. O caçador, após ser obstinadamente rejeitado por Luzilia, a mulher que amava e que o preterira em favor de seu irmão, espera encontrar alguma paz em Kulumani, mesmo que essa paz seja oferecida apenas pelas garras e pelos dentes de um leão. Rolando Baleiro e Luzilia se conheceram em um hospital psiquiátrico, no qual o irmão de Arcanjo havia sido internado após assassinar o próprio pai, em um acontecimento que, a princípio, é apresentado como um acidente, e no qual a mulher trabalhava como enfermeira. Embora Mariamar mantenha viva a esperança do breve caso de amor que tiveram, é a proibida cunhada que perturba os sonhos do caçador e o empurra de volta para a selvagem terra de Kulumani.

O encontro entre Mariamar e Baleiro aconteceu quando o caçador procurava por um crocodilo que andava aterrorizando a população da aldeia e, por acaso, encontrara a ainda adolescente protagonista prestes a ser abordada pelo policial Maliqueto, conhecido abusador das moças de Kulumani. Baleiro a levou para longe das ameaças do oficial e prometera igualmente carregá-la para longe da vila; promessa que, no entanto, jamais cumpriu, deixando Mariamar entregue aos frustrados anseios por um futuro localizado para além dos abusos que marcavam sua existência:



Todos os sonhos que há para sonhar me visitaram nessa noite. Até amanhecer fiquei à porta do meu quarto, as mãos cruzadas sobre a mala pousada no colo. Nessa mala estava guardado o meu futuro. Dobrados e arrumados como se fossem roupa, guardavam todos os meus devaneios e esperanças. (COUTO, 2012, p. 159)

Essa mala que a mulher mantém arrumada mesmo depois de admitir para si mesma ter sido abandonada torna-se, de certa forma, o penhor da liberdade do próprio Arcanjo Baleiro. Pelo que deixa entrever de seu passado nas páginas do diário que escreve simultaneamente aos eventos que tomam lugar em Kulumani, o caçador jamais foi capaz de encontrar um sentido de paz e felicidade desde o acidente que tirara a vida do pai e enlouquecera seu irmão mais velho. Paz e felicidade que, não obstante, ele encontra ainda na vila com o desenrolar dos acontecimentos que precipitam o final de sua missão e o reaproximam de Mariamar, como se estivessem guardadas há dezesseis anos entre os pertences e as esperanças da mulher. Em Kulumani é devolvida a Arcanjo Baleiro não apenas a possibilidade do amor, mas também a oportunidade de construir uma vida para além da sistemática e infrutífera luta travada por ele contra a natureza. O escritor Gustavo Regalo, que o acompanha na caçada aos leões de Kulumani, ao impressionar-se com a narrativa que encontra em seu diário, oferece ao caçador a chave para uma nova existência:

Um nó me prende a garganta. Gustavo não imagina o valor daquela recompensa. Foi um pequeno bilhete que iniciou minha história com Luzilia. Eram as cartas que faziam meu pai ajoelhar-se perante a mal-amada esposa. Era inveja que eu nutria por Rolando quando ele permanecia em casa, sentado como um soberano, na companhia de livros. Sempre fui o da rua, o do mato. O que Gustavo me dava agora era uma casa. (COUTO, 2012, p. 246)

Arcanjo Baleiro precisa retornar ao vilarejo do qual, no entanto, mal se recordava, para descobrir a verdade sobre si mesmo, sobre seu passado e futuro, como se tivesse contas a acertar com a abandonada e esquecida Mariamar. A narradora mulher de *A confissão da leoa* é, de todas as representações femininas da literatura de Mia Couto, a mais peculiar, tanto na descrição física que dela é feita pelo autor, quanto nos tormentos a que é submetida por todos que a rodeiam. A jovem mulher tem os olhos “rasgados” e claros como os de um felino, e um

corpo que atrai o desejo dos homens e a vingativa inveja das mulheres. Porém, apesar de tantas serem as características que a singularizam, e de ser ela a voz que conduz parte da trama, é Hanifa Assulua quem reina entre as páginas do livro; é ela quem comanda o destino dos homens e mulheres do vilarejo.

Muitas são as razões que tornam as narrativas de Mariamar e Arcanjo Baleiro absolutamente diferentes entre si, mas a principal delas diz respeito ao espaço físico que é dado a cada um dos narradores ocupar ao longo do romance. O caçador se desloca pelos caminhos e descaminhos de Kulumani, em busca dos leões assassinos e de respostas para seu atormentado coração, enquanto a filha de Hanifa Assulua permanece presa a casa dos pais, relatando apenas aquilo de que se lembra de seu passado e o que escuta sobre o presente mediante a tradução dos pais. E entre as lembranças que escolhe para preencher os dias de agonia, em que tem o homem que ama mais perto e, ao mesmo tempo, mais longe de si do que jamais esteve em muito tempo, uma figura é especialmente cara a Mariamar:

Quanto mais vazia a vida, mais ela é habitada por aqueles que já foram: os exilados, os loucos, os falecidos. Em Kulumani, todos idolatramos os nossos mortos, todos guardamos neles as raízes dos sonhos. O meu morto maior é Adjiru Kapitamoro. Em rigor, ele é o irmão mais velho de minha mãe. Na nossa terra, designamos de “avô” todos os tios maternos. (COUTO, 2012, p. 46)

O relato da narradora feminina, em certos momentos, parece ceder a uma descrição quase jornalística dos acontecimentos do passado e do presente, bem como das personagens que apresenta, como se Mariamar desejasse dar a conhecer a seus leitores toda a realidade de que fazia parte. Porém, diferentemente de Arcanjo Baleiro, que tem a savana inteira diante de seus olhos, ao alcance de suas mãos, a narradora feminina do romance de Mia Couto só pode enxergar a realidade de que participa por meio da escrita. E uma das imagens que mais lhe aparecem enquanto escreve é a desse avô, que, em verdade, era menos avô, ou mesmo parente, do que um amigo, o único amigo que tivera em toda a vida. A imagem do sábio e suave Adjiru é onipresente no relato da neta, lembrada sempre como a única pessoa a vir em seu socorro quando Mariamar sentia-se ameaçada por uma nova violência por parte de seus familiares ou mesmo pelo mistério de sua própria existência. Foi o velho Adjiru quem, de

certa maneira, entregou a sua jovem neta a pista para a descoberta sobre a verdadeira natureza de Kulumani e de sua ligação com ela: “Maldita terra tão sem céu que até as nuvens é preciso desenterrar” (COUTO, 2007, p. 54).

Quando inicia seu relato, Mariamar lembra que é algo sabido por todos que “o céu ainda não está acabado”, e que são as mulheres que, através da gravidez e do parto, vão acrescentando porções e completando os pedaços vazios do firmamento (COUTO, 2012, p. 13). Porém, Kulumani é uma terra tão agressiva e persecutória que tenta conter em si toda a criação, inclusive aquela que caberia aos ventres femininos:

No dia seguinte, porém, repararam que a terra se revolia na minha recente campa. Um bicho subterrâneo tomava conta dos meus restos? Meu pai munuiu-se de catana para se defender da criatura que emergia do chão. Não chegou a usar a arma. Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas, os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo. O mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos. Eu estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios. (COUTO, 2012, p. 234)

Depois de sair morta do útero materno, Mariamar é devolvida pela terra na qual fora enterrada com iridescentes olhos amarelos e uma doença que a perseguiria ao longo de toda a vida. Doença que a acometeria de acessos que a obrigariam a andar de quatro, como um bicho, e a consumiriam de uma fome desesperada, a qual nada podia saciar. A narradora chama esse relato, apenas revelado na última parte de suas “versões”, de confissão, porque é nele que ela finalmente revela tudo o que conhece de si mesma: a terra de Kulumani rejeitou seu corpo sem vida, mas devolveu-o ao mundo transformado em uma fera. Mariamar participa da natureza dos leões, e como tal reconhece nos animais que andam a devorar o povo de sua vila, uma irmã mais verdadeira do que as que perdera:

E, de súbito, ela ali está: a leoa! Vem beber naquela suave margem do rio. Contempla-me sem medo nem alvoroço. Como se há muito me esperasse, ergue a cabeça e crava-me fundo o seu inquisitivo olhar. Não há tensão no seu porte. Dir-se-ia que me reconhece. Mais do que isso: a leoa saúda-me, com respeito de irmã. (COUTO, 2012, p. 55)

Quando testemunha a terra de Kulumani revolver-se para devolver a seus braços uma filha viva, mas despida de humanidade, Hanifa Assulua reconhece finalmente sua maior inimiga. As relações entre mãe e filha são sempre permeadas por uma ambiguidade tamanha que torna difícil saber ao certo se Mariamar é amada ou odiada pela mulher que a carregou no ventre. Para além de certo distanciamento que guarda da filha, porém, o único ato deliberado de crueldade cometido por Hanifa Assulua é quando ela, mesmo sabendo que o marido, bêbado, abusava das filhas, primeiro ignora o fato e depois se volta violentamente contra Mariamar, acusando-a de provocar o marido e, posteriormente, envenenando a filha até levá-la às portas da loucura.

O ciúme da mãe da protagonista, que a torna cega para a violência sofrida pela indefesa filha, embora pareça incompreensível, encontra paralelos no sentimento de inveja que Silência, a certa altura, admite ter sentido da irmã, que desde muito jovem era capaz de atrair as atenções masculinas. Ou, ainda, que a obesa mulher do administrador da vila nutria pela bela e esbelta Mariamar, quando ambas estudavam juntas na escola da missão católica em Kulumani. O que a mulher odeia como a uma rival não é a filha, mas aquilo que ela representa, com seus olhos amarelados e seu encanto animal. A mãe da narradora parece envolvida em uma luta sangrenta contra a vila onde vive desde que pela primeira vez surge no relato da filha. Na pessoa de Mariamar, Hanifa Assulua odeia a terra de Kulumani.

Em *A Confissão da leoa*, a participação dos homens é irrisória, quase nula. Muito embora uma das vozes narrativas seja masculina, Arcanjo Baleiro não chega a penetrar de fato na terra de Kulumani, mantendo seu coração ancorado à mulher que disputa com o irmão e sem guardar nenhuma memória de seu antigo relacionamento com Mariamar. Porém, é no final de seu relato que o caçador ouve da boca de Luzilia uma revelação sobre a verdadeira causa da morte de sua mãe, e das circunstâncias que envolvem a participação do irmão na morte do pai: “Antes de emigrar para trabalhar há homens que costumam a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infecções. No caso de Martina Baleiro, essa infecção foi fatal” (COUTO, 2007, p. 203). Tal informação, aliada à certeza de que a morte do pai não fora um acidente e ao fato de que Luzilia, afinal, voltara por ele, para finalmente aceitar seu amor, é o que religa o narrador masculino de Mia Couto à sua própria história. Atraído pela natureza felina e vingativa de Kulumani, Arcanjo Baleiro reencontra a si mesmo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vinte anos após o lançamento de sua primeira narrativa longa, Mia Couto publicou *A confissão da leoa*, romance que trata de uma caçada a leões concretos e abstratos e da maneira como a natureza feminina, quando ameaçada, pode tornar-se predatória e vingativa. Nessa obra, o que antes aparecia de maneira esparsa ao longo de seus outros romances pareceu sintetizado em meio às páginas de um único livro, em uma única história: a submissão do herói coutiano à vontade da natureza por meio de seu relacionamento físico e metafísico com a mulher africana. A reconstrução do herói romanesco de Mia Couto acontece por meio da relação que ele estabelece com o espaço físico e com as personagens com as quais se relaciona mais intimamente ao longo da história. Esse herói, não obstante, precisa cumprir determinados ritos sem os quais careceria de identidade própria e, sobretudo, de pertencimento.

Em *Terra sonâmbula*, primeira incursão do autor africano pelo universo romanesco, os dois protagonistas se procuram sem jamais se encontrarem, e parecem completamente perdidos nessa busca até se reconhecerem presos a uma mesma figura feminina, que se manifesta para Kindzu, o narrador que escreve sua própria história de vida, na forma da mulher que se constituirá em sua única e derradeira paixão. Para o menino Muidinga, o segundo protagonista da história, que encontra e lê os cadernos do primeiro, a mulher descrita por Kindzu se transforma imediatamente na mãe há muito perdida, pela qual ele anseia e na qual deposita todas as suas esperanças de futuro. Já em *A confissão da leoa*, muito embora exista, novamente, um intercalar de narradores-protagonistas, ambos relatam a história que lhes é dada revelar por meio de um discurso pessoal e, ao mesmo tempo em que descrevem acontecimentos e fatos do presente, regressam a todo momento ao passado de suas experiências individuais.

Por meio da leitura dos romances de Mia Couto é possível verificar a existência de uma imagem, recorrente em sua obra, que diz respeito ao sexo como forma tanto de nascimento, de simbologia de início de vida dentro dos limites de Moçambique, quanto de procura por identidade fora de África. Os heróis coutianos despertam para a própria história somente a partir do momento em que despertam para o desejo sexual e, ainda mais

especificamente, para o ato físico da penetração sexual. Esses mesmos heróis nascem sem identidade e sem identificação com a comunidade moçambicana, justamente pelo fato de tal nascimento dar-se ou em épocas de pós-colonialismo ou em épocas de pós-guerrilha, e carecem de pertencimento a uma história progressa, através da qual possam se comunicar com o devir.

As personagens do autor moçambicano apenas conseguem conciliar a herança africana com o discernimento do presente pós-colonial no qual vivem, e com a busca por um caminho que os conduza ao futuro, no momento em que procedem ao ato simbólico de comunhão com a natureza, representado, invariavelmente, pelo ato sexual com a mulher africana – colonizada, nativa, negra. Ao voltarem-se para a mãe África, eles encontram finalmente uma expectativa de sobrevivência em solo africano, ainda que tal expectativa não se cumpra durante o curso da narrativa. O sexo, muito embora seja um elemento preponderantemente deslocado do centro dos romances do autor moçambicano, funciona tanto como ferramenta de recuperação identitária quanto como limitação espacial do herói.

Ao longo das duas décadas que separam os romances, a escrita do autor moçambicano, assim como o que nele pode ser compreendido como uma marca autoral, permaneceu muito próxima daquilo que é encontrado em *Terra sonâmbula*: neologismos, subversão de categorias gramaticais e ditos da sabedoria e da oralidade popular articulados em tramas repletas de alusões a mitos e ritos ancestrais, no que se habituou chamar de insólito ficcional, e que os estudiosos de identidades culturais e pós-modernismo identificam como relações entre o sentido e o não-sentido e entre os acontecimentos do presente e a história progressa. Porém, no romance publicado em 2012, além da presença de uma narradora que se assume como feminina e a qual é conferido o papel de coprotagonista da história, há uma evidente mudança na forma como Mia Couto trabalha seu texto, valendo-se aí com menor frequência de frases que soam como provérbios e de vocábulos marcados por uma mistura de oralidade e inventividade poética.

Porém, embora tais mudanças chamem a atenção de leitores que estejam já familiarizados com sua maneira de escrever, elas em nada comprometem o lirismo de seu trabalho e de maneira alguma afastam sua obra da originalidade de forma e conteúdo que a tornou conhecida. A rigor, a verdadeira mudança que se opera em *A confissão da leoa* parece ser mais naquilo que, em conteúdo, poderia aproximá-lo de *Terra sonâmbula*, do que naquilo que, na forma, poderia distanciá-lo das demais obras romanescas de Mia Couto publicadas

entre os dois. Ambas as histórias explicitam essa relação entre o humano e o sobre-humano, entre passado e presente e entre homem e natureza, e se revelam por meio de narrativas intercaladas que, sem se tocarem, são absolutamente interdependentes. A relação que o herói de Mia Couto mantém com a terra é o que, tanto no romance de 1992 quanto na obra de 2012, permite-lhe ter acesso a um sentido de identidade que reúne em si o passado, o presente e o futuro e parece ser capaz de reconciliá-lo com o espaço físico de um Moçambique pós-colonial.

As personagens masculinas de *Terra sonâmbula* ou caminham a esmo, pisando um solo que se desloca constantemente, inclusive sonogando-lhes o sentido de direção, ou procuram por um lugar localizado para além de tudo que conhecem, um lugar com o qual podem apenas sonhar. Em *A confissão da leoa*, é pelo combate que o relacionamento entre herói e natureza primeiro se estabelece, com os homens caçando aquilo que se apresenta como selvagem e hostil, e que, entretanto, aos poucos vai ganhando os contornos de uma revelação. Em ambas as obras, é através do contato com a terra que o masculino retorna a suas origens, a um momento anterior à conceitualização de sua realidade presente, a um tempo em que só havia o ser e a terra que lhe deu a vida. As personagens masculinas de ambos os romances deixam-se seduzir pelos perigosos encantos da natureza feminina de África e assim encontram um caminho de volta a si mesmos. Porém, o preço que pagam por essa reconciliação com a própria identidade é o de se tornarem eternos prisioneiros de um útero que jamais acaba de parir.

## REFERÊNCIAS

### DO AUTOR

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

\_\_\_\_\_. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

### TEÓRICAS E CRÍTICAS

ALÓS, Anselmo Peres. O narrador oblíquo de Mia Couto: Venenos de Deus, remédios do Diabo. Revista *África e Africanidades*, Rio de Janeiro, 8, fev. 2010. Coluna Resenha. Disponível em:



<[http://www.africaeaficanidades.com/documentos/O\\_narrador\\_obliquo\\_de\\_Mia\\_Couto.pdf](http://www.africaeaficanidades.com/documentos/O_narrador_obliquo_de_Mia_Couto.pdf)>  
Acesso em:

APPIAH, Kwame Anthony. Is the post- in postmodernism the post- in postcolonial? In: MONGIA, Padmini (ed.). *Contemporary postcolonial theory: a reader*. London: Arnold, 1996.

BHABHA, Homi. *The location of culture*. Nova York: Routledge, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Austin: University of Texas Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardina et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. 4 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BRAIT, Beth. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. 4 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

COUTO, M. *Divulgação: depoimento*. [Nov. 2012]. Entrevistador: Mário Sérgio Conti. São Paulo: TV Cultura, 2012. Entrevista concedida ao programa Roda Viva da TV Cultura.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.

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

HUTCHEON, Linda. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. In: RIBEIRO, Ana P. Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África), 10, 2000, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: UCAM, 2000.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções – ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais – arte e decadência, de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIRES LARANJEIRA, José Luis . *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Random House, 1993.

\_\_\_\_\_. *Orientalism*. New York: Random House, 1994.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Editora Sagra-Luzzatto, 2006.