



Rinah de Araújo Souto

COMO SE CONSTRÓI UM CLÁSSICO?

Vozes Anoitecidas e *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto:
um estudo de caso numa “literatura emergente”

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor Osvaldo Manuel Alves Pereira Silvestre, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Rinah de Araújo Souto

COMO SE CONSTRÓI UM CLÁSSICO?

Vozes Anoitecidas e Cada homem é uma raça, de Mia Couto:
um estudo de caso numa “literatura emergente”

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor Osvaldo Manuel Alves Pereira Silvestre, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

Neste estudo pretendemos discutir o conceito de “clássico” em contexto pós-colonial através de um estudo de caso, nomeadamente a literatura moçambicana, com ênfase nos dois primeiros livros de contos do escritor moçambicano Mia Couto: *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*. Ambas as obras foram publicadas em um período de Guerra Civil no país. A tese visa ainda pôr em causa o processo de construção das obras já referidas enquanto “clássicas” estabelecendo, para tanto, o diálogo com os estudos sobre o termo “clássico” de Coetzee, Fortini, Eliot, Borges, Calvino, Sainte-Beuve, Kermode, além de destacar a relação existente entre o “clássico” e as instituições de ensino, a partir da verificação do lugar ocupado por Mia Couto nos *curricula* dos cursos de Letras de universidades brasileiras, enfatizando as possíveis razões que fazem desse autor um clássico no contexto das literaturas africanas escritas em português. Para tanto, foram realizadas entrevistas com dez docentes de literaturas africanas de universidades brasileiras; editores das obras miacoutianas, no Brasil e em Portugal, e com a leitora responsável pela administração da página do autor em uma conhecida rede social. Será convocada a categoria do espaço, tanto do ponto de vista geopolítico quanto cultural, respectivamente, uma vez que nos propomos a discutir os pós-colonialismos em contexto português, brasileiro e africano (Santos, 2006) e o espaço Atlântico Sul (Alencastro, 2000) bem como o espaço enquanto focalização, categoria de análise literária, em leituras propostas para quatro contos extraídos dos livros que compõem o *corpus* desta tese, nomeadamente: “O dia em que explodiu Mabatabata”, “A menina do futuro torcido”, “O apocalipse privado do tio Geguê” e “A Rosa Caramela”.

Outras categorias de análise são convocadas: a violência, com ênfase em René Girard (1990), e a violência que as colonialidades engendram (Quijano, 2009). Do ponto de vista teórico, os pressupostos da antropologia literária (Iser, 1996) nortearão igualmente a reflexão sobre o clássico e a análise dos contos. No primeiro caso, o lugar de destaque do leitor, do ser humano, na configuração do estatuto do clássico. E, no segundo caso, a violência como disposição humana evidenciada em situações coloniais e pós-coloniais. Estamos cientes de que o “clássico” é um *locus* permanente de mudança e circula por vários espaços-

tempos distintos. Por isso, a nossa pesquisa circundará, sobretudo, as seguintes questões: o que significaria pensar a construção do clássico numa “literatura emergente”, nomeadamente a moçambicana: cair nas armadilhas da “biblioteca colonial” (Mudimbe, 1994) ou, para além disso, favoreceria o desenvolvimento de outros paradigmas críticos no âmbito da compreensão desse conceito? Quais novas conotações o conceito de clássico pode assumir em contexto pós-colonial e quais as razões que levam Mia Couto a ser destaque no cânone das literaturas de língua portuguesa?

Palavras-chave: clássico; “literatura emergente”; “biblioteca colonial”; literatura moçambicana; Mia Couto; espaço; violência.

Abstract

This study aims at discussing the concept of "classic" in a postcolonial context through a case study, namely Mozambique literature, with emphasis on the first two books of the Mozambican short stories writer Mia Couto: *Vozes Anoitecidas* and *Cada homem é uma raça*. Both books were published in a period of Civil War in that country. The thesis also analyzes the process of construction of the work as "classical", establishing a dialog with studies about the term "classic" of Coetzee, Fortini, Eliot, Borges, Calvino, Sainte-Beuve, Kermode, besides highlighting the relationship between the "classic" and educational institutions, by verifying the place occupied by Mia Couto in the curriculum of Languages courses in Brazilian universities, emphasizing the possible reasons to make this author a classical in the context of African literature written in Portuguese. To achieve that, ten interviews were conducted with African literature professors at Brazilian universities; editors of Mia Couto works in Brazil and Portugal, and with the reader responsible for managing the author's page in a well known social network. The category of space is explored in this thesis from a geopolitical perspective and also a cultural perspective, since we proposed to discuss the postcolonialism in the Portuguese, Brazilian and African context (Santos, 2006) and the South Atlantic space (Alencastro, 2000) as well as the space as focalization, literary analysis category in writings proposed for the four short stories, extracted from the books that are the corpus of this thesis, namely: "*O dia em que explodiu Mabatabata*", "*A menina do futuro torcido*", "*O apocalipse privado do tio Geguê*" and "*A Rosa Caramela*".

Other categories of analysis used were: the violence, with emphasis in René Girard (1990) and the violence the colonialities generate (Quijano, 2009). From a theoretical point of view, the literary anthropological conjecture (Iser, 1996) will guide the reflexion about the classic and the analysis of the short stories. In the first case, the eminent place of the reader, the human being in the classic statue configuration. And, in the second case, the violence as human inclination, seen in colonial and postcolonial situations. We are aware that the "classic" is a locus permanent of change and it circulates in many distinct spaces and times. Therefore, our research will focus in the following questions: what would it mean to think the construction of classic in an emerging literature, specifically the

Mozambican: falling into the trap of “colonial library” (Mudimbe, 1994) or, beyond that, would it favor the development of other critical paradigms in the scope of comprehending this concept? Which new connotations the concept of classic can take over in a postcolonial context, and what reasons take Mia Couto to stand out in portuguese language literature?

Keywords: classic; “emerging literature”; “colonial library”; Mozambican literature; Mia Couto; space; violence.

Resumen

En este estudio se pretende discutir el concepto de "clásico" en el contexto poscolonial por medio de un estudio de caso, a saber la literatura de Mozambique, con énfasis en los dos primeros libros de cuentos del escritor mozambiqueño Mia Couto: *Vozes Anoitecidas* y *Cada homem é uma raça*. Los dos han sido publicados durante el periodo de Guerra Civil en el país. La tesis aun tiene como reto debatir el proceso de construcción de las obras ya conocidas como "clásicas" a través del dialogo con los estudios sobre el término "clásico" de Coetzee, Fortini, Eliot, Borges, Calvino, Sainte-Beuve, Kermode, además de destacar la relación existente entre el "clásico" y las instituciones de enseñanza, de la verificación del sitio ocupado por Mia Couto en los *curricula* de las carreras de Letras de universidades brasileñas, enfatizando las posibles razones que hacen de este autor un clásico en el contexto de las literaturas africanas escritas en portugués. Con este fin, se realizaron entrevistas con diez maestros de literaturas africanas en universidades brasileñas; editores de las obras miacoutianas, en Brasil y Portugal, y con la lectora encargada de la administración de la página del autor en una red social muy conocida. La categoría de espacio aun será convocada en esta tesis, tanto desde el punto de vista geopolítico como del cultural, respectivamente, dado que nos hemos propuesto a discutir los poscolonialismos en el contexto portugués, brasileño y africano (Santos, 2006) y el espacio Atlántico Sur (Alencastro, 2000) así como también el espacio como focalización, categoría de análisis literario, en lecturas propuestas para cuatro cuentos extraídos de los libros que componen el *corpus* de esta tesis, a saber: "*O dia em que explodiu Mabata-bata*", "*A menina do futuro torcido*", "*O apocalipse privado do tio Gegué*" y "*A Rosa Caramela*".

Se convocan otras categorías de análisis: la violencia, con énfasis en René Girard (1990) y la violencia engendrada por las colonialidades (Quijano, 2009). Desde el punto de vista teórico, los presupuestos de la antropología literaria (Iser, 1996) guiarán igualmente la reflexión sobre el clásico y el análisis de los cuentos. En el primer caso, el lugar prominente del lector, del ser humano, en la configuración del estatuto del clásico. Y en el segundo caso, la violencia como disposición humana puesta en evidencia en situaciones coloniales y poscoloniales. Somos conscientes de que el "clásico" es un *locus* permanente de

cambio y circula a través de varios espacios-tiempos distintos. Por lo tanto, nuestra investigación rodeará principalmente las siguientes cuestiones: ¿qué significaría pensar sobre la construcción del clásico en una "literatura emergente", a saber la mozambiqueña: caer en las trampas de la "biblioteca colonial" (Mudimbe, 1994) o, además, fomentar el desarrollo de otros paradigmas críticos dentro de la interpretación de este concepto? ¿Qué nuevas connotaciones el concepto clásico puede asumir en un contexto poscolonial y cuales las razones que llevan a Mia Couto a tener posición destacada en el canon de la literatura de habla portuguesa?

Palabras-claves: clásico; "literatura emergente"; "biblioteca colonial"; literatura mozambiqueña; Mia Couto; espacio; violencia.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - EMPACOTANDO A BIBLIOTECA COLONIAL: O CONCEITO DE CLÁSSICO ATRAVÉS DOS TEMPOS	9
1.1 O que é um clássico? Ou sobre aquilo que os entendidos chamam de clássico.....	9
1.2 O que é um clássico? Uma questão posta sob a luz dos estudos da antropologia literária.....	40
1.3 O que (não) é um clássico? Reflexões sobre esse verbete inserido em contexto moçambicano e algumas hipóteses	57
CAPÍTULO II - PÓS-COLONIALISMOS E “LITERATURA EMERGENTE” (OU O QUE QUER QUE ISSO POSSA SIGNIFICAR!)	67
2.1 Pós-colonialismos e o Espaço Atlântico Sul.....	67
2.1.1 Situando brevemente o pós-colonialismo brasileiro e algumas inquietações particulares.....	77
2.1.2 Situando brevemente o pós-colonialismo em África e a problemática do conceito de “lusofonia”	79
2.1.3 O lugar da literatura (e dos fluxos e refluxos do Atlântico Sul) no “compromisso de alteridades”: um balanço provisório	81
2.2 Literatura Moçambicana: “literatura emergente”?	90
2.3 Literatura Moçambicana nos anos 80: estado da arte	108
CAPÍTULO III - VISLUMBRANDO UM CLÁSSICO EM VOZES ANOITECIDAS E CADA HOMEM É UMA RAÇA	127
3.1 Mia Couto: “Todos os escritores moçambicanos são clássicos”?	127
3.2 Conto: um gênero clássico em Moçambique?	147
3.3 <i>Vozes Anoitecidas e Cada homem é uma raça</i> : clássicos moçambicanos?.....	160
3.3.1 As obras e a crítica especializada.....	160

3.3.2 Um exercício de leitura dos paratextos em <i>Vozes Anoitecidas</i> e <i>Cada homem é uma raça</i>	172
---	-----

CAPÍTULO IV - A PROCURA DA HISTÓRIA NA ESTÓRIA: ESPAÇO COMO FOCALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA EM CONTOS DOS LIVROS VOZES ANOITECIDAS E CADA HOMEM É UMA RAÇA..... 187

4.1 Ficção e Espaço: um breve balanço	187
4.1.1 Espaço narrativo e o caso moçambicano	196
4.2 Espaço como focalização, violência e colonialidades em quatro contos de Mia Couto – uma leitura sob o viés da antropologia literária	198
4.2.1 Geografias do medo [Parte I] em “O dia em que explodiu Mabata-Bata” e “O apocalipse privado do Tio Geguê”	198
4.2.2 Geografias do medo [Parte II] em “A Rosa Caramela” e “A menina do futuro torcido”	225

CAPÍTULO V - ENCONTRO COM O CLÁSSICO, ENCONTRO INSTITUCIONALIZADO: RECEPÇÃO E TRADUÇÃO CULTURAL..... 251

5.1 O lugar de Mia Couto nos <i>curricula</i> do Brasil.....	251
5.2 Construção do clássico e suas engrenagens: fenômenos culturais, emergência do cânone, prêmios literários, edição, tradução e distribuição de obras.....	266
5.3 Desempacotando a biblioteca colonial: possibilidades outras de compreensão do verbete “clássico”	276

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 289

REFERÊNCIAS..... 299

ANEXOS..... 1

Anexo 1: Paratextos do livro *Vozes Anoitecidas*..... 1

Anexo 2: Paratextos do livro *Cada homem é uma raça*..... 6

Anexo 3: Apêndice metodológico – Roteiro de entrevistas..... 6

Anexo 4: Quadro esquemático da fortuna crítica monográfica produzida sobre Mia Couto no Brasil - 2010 a 2015

11

Anexo 5: Texto de Mia Couto publicado na Revista África 21, em 2009, seguido de resposta de José Teixeira, em seu blog..... 15

Agradecimentos

Difícilmente concluiria esta tese sem o apoio incondicional de muitas pessoas. Agradeço e abraço cada uma delas, especialmente:

Meu pai Petrônio e minha mãe Edilane por acreditarem em mim e me apoiarem em minhas aventuras pelo espaço Atlântico Sul.

Minha avó Girlane, D. Nêga, e meu avô Edivaldo, meus dois grandes exemplos de retidão, cidadania e amor ao próximo.

Minha avó Severina e meu avô Mário. Não os conheci, mas agradeço pela força ancestral.

Meu companheiro, Nido Fernandes, por tudo que fez por mim nesses últimos anos. Pela compreensão, paciência, pelo amor e apoio em todas as fases de elaboração desta tese.

Meu felino amado Afro-samba.

Amigos e amigas que torceram por mim e emanaram boas energias para a conclusão deste trabalho, principalmente Caio Simões, quem primeiro me incentivou a voltar para Portugal e retomar os meus estudos; Iolanda Vasile, pelos anos em que dividimos morada e partilhamos as dores e delícias da vida; Lúcia Helena, pelo carinho e pela prontidão; Katarina Duarte, pelos ouvidos atentos. Maíra Wiese, pela ajuda nos procedimentos de entrega da tese. Senhor Albino Abreu e Copiarcos. Diego Dedablio, pela arte da capa. Família Sprenger.

Todos os familiares e amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Professor Doutor Paulo Pereira e Professor Doutor Albano Figueiredo, sempre solícitos e dispostos a me ajudar.

Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre, meu orientador, pelo apoio e por ter aceitado seguir essa jornada ao meu lado. Gratidão eterna.

Professora Ana Marinho, cujas palavras, frutos de sua vasta experiência, muito me tranquilizaram durante o processo de escrita da tese.

Professora Tânia Macedo, figura fundamental no processo de elaboração deste estudo. Apontou-me muitos dos caminhos nos rumos desta tese e emprestou-me livros de sua biblioteca pessoal.

Professora Doutora Margarida Calafate Ribeiro, pela excelente arguição do meu projeto durante a prova de qualificação. Recebi direcionamentos valiosos.

Professores e colegas do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino. Especialmente os Professores Doutores José Luís Pires Laranjeira, Cristina Mello, José Augusto Cardoso Bernardes e José Carlos Seabra Pereira.

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, espaço de partilha intensa de saberes. Acácio e Maria José, dois profissionais que trabalham, realmente, em prol dos leitores e pesquisadores. Professores e colegas do Doutoramento de Pós-Colonialismos e Cidadania Global. Especialmente os Professores Doutores Antonio Sousa Ribeiro, Clemens Zobel e Maria Paula Meneses.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos seres de luz que me guiam e ao som que nos une e torna a vida mais leve.

Lista de acrônimos

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CES – Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Frelimo – Frente de Libertação de Moçambique (partido)

IFRN – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

PNBE – Plano Nacional Biblioteca da Escola

PUC MINAS – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

UEPB – Universidade Estadual da Paraíba

UFMS – Fundação Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

USP – Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Começo dizendo que este trabalho é fruto do meu percurso acadêmico até o momento. Tese-Travessia. E, por ser assim, fatalmente, já se reconhece limitada diante do espaço-tempo das Humanidades: ligeiro, sinuoso, mutante, constante em renovação. Por isso mesmo, instigante em sua dinâmica de piscar de olhos. A sutileza das capturas de tempo-espaço. Categorias que, bakhtinianamente, caminham juntas e nos levam por veredas até então pouco conhecidas ou por nós, cartesianamente, subestimadas.

Sou brasileira. Vivi em Portugal. Nas instituições acadêmicas de lá e de cá, dediquei-me ao estudo das literaturas africanas escritas em língua portuguesa. Fascínio que não se explica. Razões que se delimitam: vivi durante anos em trânsito pelo espaço Atlântico Sul. Antes mesmo de conhecer, estudar ou ler sobre esse espaço social e historicamente construído, tracei o meu próprio caminho por ele com uma meta inicial: autoconhecimento. O contato com as literaturas africanas provocou, em mim, uma necessidade radical de contato com a alteridade. Ou seja, com o Outro, que me era tão próximo e eu não percebia. Sutilmente, esse desejo foi suprido, a prior, pela literatura. Talvez isso explique a minha curiosidade pelos estudos da antropologia literária, de Wolfgang Iser, que vim a conhecer através das aulas do Professor José Carlos Seabra Pereira e pude aprofundar em minha dissertação de mestrado. Retomo parte desse meu estudo nesta tese, juntamente com a questão do espaço narrativo e da violência, a fim de aprofundar minha pesquisa iniciada no mestrado, estendendo-a também à questão do clássico. Se um tema basilar do estudo de Iser é o que leva o ser humano em busca da ficção, na minha vivência essa pergunta vai sendo cotidianamente respondida pela plasticidade humana refratada nas narrativas e o quanto isso se revela potente na busca pessoal pela minha ancestralidade; no meu percurso de autoconhecimento ou, usando um termo do próprio Wolfgang Iser, de “auto-interpretação”.

Explico: cresci sendo chamada de calunga por minha avó materna. Calunga pode significar boneca, um elemento sagrado para o candomblé no Brasil. Era nesse sentido que a minha avó, afetosamente, dirigia essa palavra para mim. Calunga vem do quimbundo. Direto de Angola para o nordeste brasileiro, região em que nasci. Talvez a minha avó, carinhosamente chamada de

D. Nêga, não tenha conhecimento preciso da rota de sangue que essa palavra percorreu até chegar em sua boca, mas eu sentia vontade de saber porquê em um dos dicionários mais consultados no Brasil a palavra calunga surgia definida como “demônio”. Resquícios do discurso colonial? Pois sim. E a perspectiva lusotropical sobre a miscigenação no Brasil, tão fortemente difundida, passava a não fazer muito sentido para mim...

Eu tinha pouco mais de 15 anos e queria entender os meandros desse discurso. Recorri à escrita. Recorri à literatura, compreendendo-a como uma prática social, histórica e de resistência ao poder hegemônico. As literaturas africanas me levaram até Portugal. Poderia ter ido para Angola ou Moçambique. Mas, por questões burocráticas, foi mais fácil a primeira opção. Em Portugal vivi num entre-lugar. Vivi entre África e Brasil. Reconheci-me enquanto brasileira, habitante de um Sul Global que assume, arbitrariamente, o poder de Norte quando o assunto é a “África lusófona”, com todas as aspas que essa expressão comporta. Entendi porque calunga era definida como demônio no Brasil quando constatei a postura neocolonial do país em que nasci diante dos países africanos e diante dos próprios afrodescendentes brasileiros. Perspectivas que, a distância, me pareceram mais óbvias. O fato é que eu estava longe de casa. Igualmente longe de discursos historicamente construídos e midiaticamente propagados para simular a predominância da igualdade racial e, conseqüentemente, a ausência de discriminação que, na prática, ainda caminham, devagar e sempre, para ser uma realidade possível em meu país de origem. Esses são apenas alguns dentre os vários equívocos. Indícios da falta de reconhecimento da cultura africana como parte constitutiva e determinante daquilo que chamamos de cultura brasileira. Sim, lá de longe, eu percebi. Do outro lado do Atlântico. Diante disso, posso dizer que o trânsito pelo espaço Atlântico Sul teve um papel quase didático na minha formação.

Por essas e outras razões, a palavra espaço tem destaque neste estudo, pois abordamos os fluxos e refluxos realizados pelo espaço Atlântico Sul, tanto do ponto de vista geopolítico quanto cultural, considerando as nuances da formação de uma literatura que se constitui a partir das dinâmicas do trânsito realizado por esse espaço, num primeiro momento, mas que já o transcende, tendo em vista a repercussão que a obra miacoutiana tem no mundo inteiro. Sabemos que em travessias deste tipo é preciso delimitar o percurso de navegação para não ficar à deriva. O recorte é pensar o verbete clássico, forjado pela cultura hegemônica,

ocidental, e as múltiplas acepções do termo através de espaços-tempos diversos como um exercício de reconhecimento da Relação que se estabelece entre elas, sem, para tanto, fixar um sentido único para o termo. Considerando a nossa viagem pessoal pelo espaço Atlântico Sul e a constante necessidade de empacotar e desempacotar livros, ou seja, levar todo o nosso arsenal de conhecimento para espaços distintos, inspiramo-nos no artigo de Hommi Bhabha, “Unpacking my library....again” (Bhabha, 1998a) para, metaforicamente, imaginar outras possibilidades de compreensão do verbete clássico quando inserido no contexto das literaturas pós-coloniais, mais precisamente, a literatura moçambicana, tendo Mia Couto como estudo de caso, pelo caráter fundacional de suas primeiras obras em prosa no âmbito da história literária do país em questão. Para tanto, dividimos este estudo em cinco capítulos, além de introdução, conclusão, anexos e referências.

O capítulo introdutório, intitulado **Empacotando a biblioteca colonial: o conceito de clássico através dos tempos**, traz, em três seções, o conceito de biblioteca colonial, do filósofo congolês Mudimbe e, a partir dele, organiza o que diversos estudiosos pensaram sobre o termo clássico com o passar dos tempos e em diferentes contextos históricos, culturais e sociais. O intuito é ressaltar a polissemia do termo e, portanto, a total legitimidade de discuti-lo em contexto africano sem que, para tanto, o limitemos aos preceitos estabelecidos pela biblioteca colonial, ou seja, pelas formas hegemônicas de saber que perpetram, arbitrariamente, outras formas válidas de conhecimento. A pergunta de investigação que rege este capítulo, e de forma geral esta tese, é a seguinte: o que significaria pensar a construção do clássico numa “literatura emergente”, nomeadamente a moçambicana: cair nas armadilhas da “biblioteca colonial” (Mudimbe, 1994) ou, para além disto, favoreceria o desenvolvimento de outros paradigmas críticos no âmbito das compreensões desse termo?

Esse exercício crítico e situado é realizado durante todo o primeiro capítulo, com a retomada de teóricos que escreveram sobre o clássico, dentre eles T.S. Eliot, Italo Calvino, Fortini, Sainte-Beuve, Borges, Coetzee. As proposições destes dois últimos estudiosos estão mais alinhadas aos propósitos da nossa tese, pois ambos colocam em destaque o lugar do leitor e da recepção do texto na constituição do clássico. Veremos que, tanto em contexto moçambicano quanto brasileiro, entre dissonâncias e consonâncias de perspectivas dos leitores e

aparatos institucionais, dá-se a construção do clássico no que se refere ao fazer literário de Mia Couto, sobretudo considerando os seus dois primeiros livros publicados em prosa. O escritor moçambicano está, constantemente, sendo testado. Em ambos os contextos. Ainda no capítulo primeiro discutimos a questão do clássico sob a luz da antropologia literária. Sendo esta um estágio mais avançado dos estudos sobre teoria da recepção e teoria do efeito estético, encabeçados por Wolfgang Iser, buscamos destacar o lugar de privilégio do leitor na constituição do clássico e como a obra miacoutiana, com ênfase nos dois livros em destaque neste estudo, resiste ao “jogo” que se estabelece com o leitor. Essa capacidade de resistir ao “jogo” corrobora o estatuto do clássico.

No segundo capítulo – **Pós-colonialismos e “literatura emergente” (ou o que quer que isso possa significar!)** – situamos criticamente o conceito “pós-colonial” e, com ele, o termo “literatura emergente”, nas três seções principais. Abordamos as situações pós-coloniais no Brasil e em contexto africano, tendo como ponto de partida o ensaio do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade” (Santos, 2006), a fim de estabelecer um diálogo entre o artigo do estudioso português com as críticas realizadas ao texto mencionado. A proposta desse capítulo é contextualizar, na perspectiva da crítica pós-colonial, o conceito de “literatura emergente” e situar historicamente a produção literária em Moçambique, com ênfase nos anos 80. Fase na qual se inserem as duas obras do escritor moçambicano em foco neste estudo. Um período fundamental para quem pretende reavaliar os rumos da história literária em Moçambique, segundo alguns estudiosos da área (Mendonça, 2008).

Destinamos, no capítulo III, maior atenção aos dois primeiros livros em prosa de Mia Couto. Em **Vislumbrando um clássico em Vozes Anoteidas e Cada homem é uma raça** apresentamos, em três seções principais, uma breve contextualização biográfica do escritor Mia Couto, ressaltando o seu lugar de privilégio no mercado editorial estrangeiro, se comparado aos demais escritores moçambicanos contemporâneos dele. Para tanto, problematizamos esta afirmação do próprio Mia Couto: “todos os escritores moçambicanos são clássicos”. Ainda nesse capítulo, abordamos o lugar de destaque do gênero conto no percurso literário moçambicano; apontamos pontos de convergência e divergência entre as obras em causa, a partir de um diálogo com o que a crítica especializada discorreu sobre elas. Ao fim, fazemos um exercício de leitura dos

paratextos dos livros que compõem o corpus do nosso estudo, com base em Genette (2009).

Já no capítulo IV, intitulado **A procura da História na história: espaço como focalização e violência em contos dos livros Vozes Anotecidas e Cada homem é uma raça**, o espaço surge neste estudo, mais uma vez. Porém, agora, como categoria de análise literária de quatro contos de Mia Couto, todos presentes nesses dois primeiros livros em prosa do autor. São eles: “O dia em que explodiu Mabata-bata”, “A menina do futuro torcido”, “O apocalipse privado do tio Geguê” e “A Rosa Caramela”. A escolha pela categoria do espaço narrativo, mais precisamente o espaço como focalização, surge como uma possibilidade em potencial, porém muito pouco explorada na leitura dos textos desse autor, sobretudo em contexto brasileiro, em detrimento de abordagens excessivas em torno de questões linguísticas e aproximações com o escritor Guimarães Rosa, por exemplo.

Através da experiência de verbalização da perspectiva do narrador e/ou das personagens é possível verificar nuances da história de Moçambique, mas com ênfase na estrutura interna do texto. Dessa maneira, a análise não sucumbe ao mero estudo sociológico ou biográfico, viés que persiste em abordagens sobre as narrativas africanas. Demarcaremos o viés espacial dos contos com o auxílio de uma ferramenta metodológica chamada topoanálise; a violência, com base em René Girard, questionando alguns de seus pressupostos; e apontaremos, a partir das categorias espaço e violência (sobretudo a que se revela através das colonialidades), algumas disposições do ser humano quando confrontado com os desejos, lugares, não-lugares e espaços fronteiriços.

Nesse sentido, as categorias de análise escolhidas convergem com os pressupostos da antropologia literária, uma vez que o ser humano, bem como o lado inumano do ser, estão em pauta. Constatamos que todos os contos trazem temáticas que vão de encontro ao que propunha o regime pós-independência, incluindo o projeto literário da nação recém-independente forjado pelos princípios ideológicos do regime vigente. A perspectiva contra-hegemônica das narrativas em questão fez com que elas fossem alvo constante de testes em contexto moçambicano. Ser colocado à prova e sobreviver aos leitores e críticos no contexto ao qual pertence, e fora dele, é um critério para tornar-se um clássico, segundo opinião do escritor sul-africano Coetzee.

Ao fim, no capítulo V chamado **Encontro com o clássico – Encontro institucionalizado: recepção e tradução cultural**, trouxemos, nas três seções, um contributo inédito para a comunidade científica, que consiste em fragmentos de entrevistas realizadas, via e-mail, com dez docentes de literaturas africanas de língua portuguesa em universidades do Brasil e dois dos editores das obras de Mia Couto, no Brasil e em Portugal, com o objetivo de (re)pensar o lugar de Mia Couto nos *curricula* do país, a construção do clássico e suas engrenagens, além de verificar possibilidades outras de compreensão do verbete clássico, objetivo maior desta tese. Entrevistamos também uma leitora de Mia Couto, responsável pela administração da página do autor em uma conhecida rede social.

Tal exercício consiste, metaforicamente, no ato de “desempacotar” a biblioteca colonial, pois conjectura outras formas de compreensão para o termo clássico numa “literatura emergente”, considerando a sua dimensão regional, nacional e internacional. De maneira que a relevância desta investigação justifica-se, em suma, na medida em que pretende sugerir outros paradigmas críticos para o conceito de “clássico” no domínio dos estudos literários, uma vez que as ideias de “clássico” e de “literatura” são forjadas pela cultura ocidental, eurocêntrica. Ou seja, pretende-se aqui “desreferencializar” da Europa o conceito e (re)pensá-lo inserido noutros espaços sociais, culturais e literários.

Dentre os objetivos deste trabalho estão: defender a aplicabilidade do conceito de “clássico” às “literaturas emergentes” através de um estudo de caso, nomeadamente a literatura moçambicana, com ênfase nas obras *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*, do escritor moçambicano Mia Couto; analisar as potencialidades da construção das obras já referidas enquanto “clássicas”, estabelecendo, para tanto, o diálogo com os estudos sobre o termo “clássico”; demonstrar a relação existente entre o “clássico” e as instituições, destacando as possíveis razões que fazem de Mia Couto um autor clássico no contexto do ensino das literaturas africanas em língua portuguesa, sobretudo no Brasil; refletir sobre o conceito de espaço, tanto num viés geopolítico quanto cultural e contribuir para o debate acerca da ampliação e (res)significação do conceito de “clássico” no domínio dos estudos literários. O estudo de caso, enquanto método qualitativo (Stake, 2000), nos proporcionará a possibilidade de investigar, ao pormenor, a complexidade que envolve a ideia de “clássico” numa “literatura emergente” confrontada com as acepções ocidentais e hegemônicas do termo. Para tanto, as duas primeiras obras de contos do escritor Mia Couto foram

convocadas. Acreditamos que tanto as obras mencionadas quanto o autor podem ser considerados “clássicos”, pois superam os “paradoxos do nacionalismo literário” (Ribeiro, 2008).

A elaboração desta pesquisa foi motivada, igualmente, por um desejo que alimento desde a escrita de minha dissertação de mestrado. Desejo de retribuir tudo que me foi ensinado dentro e fora das salas de aula pelas quais passei: a Universidade Federal da Paraíba (Brasil), a Universidade do Minho (Portugal) e, principalmente, a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com suas salas envoltas por estantes gradeadas, repletas de livros. Da janela de uma dessas salas, eu via a Biblioteca Geral da UC. De lá, era como se eu visse o mundo inteiro. Afirmando ainda que este trabalho se alicerça e se justifica pelo amor que nutro pelas literaturas escritas em português e pela obra de Mia Couto. Depois, pela necessidade urgente, no seio das Humanidades, e mais precisamente na âmbito dos estudos literários, de deslocalizar do Norte Global, particularmente Europa e América do Norte, conceitos que podem ser discutidos à luz de outros contextos. Essas pontes e relações só expandem a nossa área de estudos para domínios que não se limitam as determinações hegemônicas, regidas, na maioria das vezes, pela Europa e América do Norte.

Todo esse percurso foi marcado por momentos de dor e delícia. Arrisco dizer que um período determinante para o direcionamento desta pesquisa, ao nível teórico e epistemológico, ocorreu em minha passagem pelo curso de doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global, no Centro de Estudos Sociais, sob coordenação dos professores Boaventura de Sousa Santos, Antonio Sousa Ribeiro e Maria Paula Meneses. Esse contato com os estudos pós-coloniais desenvolveu, em mim, um discernimento crítico, até então, num estado bastante embrionário. Já havia sido iniciada no assunto na Universidade do Minho, em Braga, nas aulas do saudoso Professor Carlos Cunha. Entre os anos de 2006 e 2007, estudei na UM, no curso Estudos Portugueses e Lusófonos. Intrigava-me o fato das literaturas africanas estarem inseridas na grade de um curso assim intitulado. Queria entender mais sobre o conceito de “lusofonia” e o que o mesmo implicava, considerando as relações de poder que o seu uso, em certos contextos, pressupõe. Em Coimbra, houve uma imersão intensa nessas questões todas. Dessa vez ao nível de pós-graduação. Os debates com os professores e colegas de curso, provenientes das mais diversas áreas, me

fizeram perceber o quanto o discurso colonial ainda se faz presente em nosso cotidiano, inclusive do ponto de vista institucional, em nossas áreas de atuação. No meu caso, os estudos literários. Lá tive contato com críticos indianos, africanos, sul-americanos. No Brasil, pelo menos no meu curso de Letras, os críticos europeus e norte-americanos ainda eram privilegiados na grade curricular. Não só os críticos, como escritores de uma forma geral.

O viés transdisciplinar do curso vinculado ao CES e o diálogo com os colegas, dentre eles historiadores, antropólogos, sociólogos, jornalistas e físicos, me deslocaram da zona de conforto em que eu me encontrava, no domínio da construção do conhecimento. No Brasil, programas de graduação e pós-graduação com uma proposta transdisciplinar ainda são muito poucos. A fragmentação do conhecimento, em meu país, ao nível institucional, continua formando cada vez mais especialistas ao mesmo tempo em que a ideia de interdisciplinaridade é insistentemente propagada ao nível do discurso. Infelizmente, na prática, isso pouco acontece. Tendo em conta os limites de formação impostos nos editais dos concursos públicos brasileiros, optei por interromper o doutoramento no CES e ingressar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no programa de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: investigação e ensino.

A base do meu projeto permaneceu a mesma: o estudo sobre a literatura moçambicana. Mas, desta vez, estava eu na FLUC, com uma bagagem de leitura e partilha de conhecimento que muito me auxiliaram nas diretrizes dos trabalhos que vim a desenvolver posteriormente naquela faculdade. Voltei para a Faculdade de Letras, ao curso da minha formação de origem, mas a passagem pelo CES me fez compreender a importância daquilo que o professor Boaventura de Sousa Santos entende por “ecologia dos saberes” (Santos, 2006), ou seja, o lugar fundamental, do ponto de vista humanístico, do diálogo horizontal entre os saberes construídos no seio da academia e fora dele. Entrei em contato com outras formas de conhecimento válido e tudo que aprendi nesse processo está, de alguma forma, nessas linhas que se sucedem. Uma tese que traz em si parte da rota do indivíduo. Da minha trajetória. Daquilo que se pode contar até o momento. De um percurso pouco convencional, repleto de indagações, poucas soluções e que se desenvolve enquanto idolatro a dúvida. Tese-travessia, enfim. Atravessemos?

CAPÍTULO I - EMPACOTANDO A BIBLIOTECA COLONIAL: O CONCEITO DE CLÁSSICO ATRAVÉS DOS TEMPOS

1.1 O que é um clássico? Ou sobre aquilo que os entendidos chamam de clássico

A pergunta “O que é um clássico?” foi e é proferida por diversos escritores, críticos e teóricos literários, como Sainte-Beuve, T.S. Eliot, Harold Bloom, Italo Calvino, J. M. Coetzee e Jorge Luis Borges, apenas para citar alguns nomes. Contudo, junto àquela indagação convém acrescentar mais duas: quem faz a pergunta? Em quais circunstâncias históricas? Ao conduzir uma reflexão a partir destas problemáticas, parece-nos oportuno afirmar que falar sobre o clássico é falar de aspectos históricos e epistemológicos ocidentais; da conexão intrínseca da “literatura e das artes [...] com a condição e transmissão do poder” (Fortini, 1989: 296) e, sobretudo, do valor histórico desse verbete, uma vez que o mesmo adquiriu uma série de valores éticos e estéticos no decorrer das transformações sociais.

Valentin-Yves Mudimbe, filósofo congolês, traz em seu livro *The Idea of Africa* (1994) um conceito, bastante discutível, chamado “biblioteca colonial”. Tal conceito envolve a problemática dos conhecimentos produzidos e veiculados dentro de um determinado cânone, não necessariamente adequado a forma como os saberes circulam ou são utilizados em outros contextos. Segundo Mudimbe, a ideia ou, como ele costuma dizer, “a invenção” da África, é uma construção ocidental alicerçada, sobretudo, durante o período colonial. Kwane Anthony Appiah (1997), filósofo inglês de ascendência ganesa, compartilha de mesma opinião e aponta que boa parte dos escritos produzidos em/sobre África são em inglês, português ou francês, de modo que a maioria dos intelectuais africanos são eurófonos e, conseqüentemente, frutos do encontro com o Ocidente. Em contrapartida, Ousmane Kane (2011) oportunamente ressalta que existem outras bibliotecas, como a islâmica, ao lado da biblioteca colonial. Ou seja, o que Kane busca evidenciar é o viés eurocêntrico por trás das tradições intelectuais de produção de conhecimento sobre África, seja ela lusófona, francófona ou anglófona. O próprio Mudimbe, no livro *The Invention of Africa* (1988), ressalta a importante contribuição islâmica, embora não nos caiba, neste momento, avançar em torno dessa questão.

A ideia de biblioteca colonial proposta por Mudimbe é retomada nesta tese com um propósito inicial. Uma vez que se apresenta, como proposta, a discussão do conceito de clássico numa “literatura emergente”, estamos trabalhando, inevitavelmente, com um conceito forjado pela “biblioteca colonial” de que fala Mudimbe: o clássico. Desbravar a biblioteca colonial, nesse sentido, não é tarefa fácil. É lidar, fatalmente, com dois problemas ao nível metodológico. Primeiro, é preciso reconhecer que a biblioteca colonial é apenas uma leitura reduzida dos saberes que circulam em África, como verificou Kane. Uma leitura distanciada, mas que encontra na literatura, por exemplo, um meio de reaproximação dos saberes plurais com o saber literário através de obras que executam com maestria a comunhão da literatura com a tradição oral africana. Mecanismos de tradução cultural são executados, eliminando distâncias e as linhas abissais (Santos, 2009) que separam e hierarquizam saberes e conhecimentos. A transculturalidade linguística presente em algumas obras nos revela caminhos menos tortuosos nesse sentido (Ngomane, 2010; Brugioni, 2010). Por transculturação entenda-se “el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género” (Ortiz, 1991 apud Ngomane, 2010: 7).

Ngomane retoma o pertinente conceito de Ortiz, pois acredita na diluição de fronteiras existente na obra de Mia Couto, havendo um trânsito de culturas de umas para outras. Para Ngomane:

é nesse processo de trânsito que se registam as mais diversas reapropriações, além de perdas e incorporações, resultantes da capacidade de observação e de ação do escritor sobre os diversos sistemas culturais em relação, dando lugar ao surgimento de novos fenômenos culturais, incluindo novas formas de linguagem (Ngomane, 2010: 7).

Portanto, nesta seção, vamos desbravar a ideia de clássico forjada durante séculos pela cultura ocidental, num primeiro momento, revisando a fortuna crítica existente sobre o assunto, para perceber as aproximações e dissonâncias entre as proposições de determinados estudiosos com as possibilidades de compreensão do termo em contexto pós-colonial. Discutir a aplicabilidade e a ideia de clássico no contexto das “literaturas emergentes” ou pós-coloniais seria cair nas armadilhas da biblioteca colonial? Essa questão pode permear uma primeira leitura desse estudo, mas cabe ressaltar que o trabalho em torno do conceito de clássico, cujo *ethos* senhorial se destaca, pode não causar danos, do

ponto de vista metodológico e epistemológico, se não se puser em causa, de modo algum, a possibilidade de crítica. E é isso que nos propomos a fazer. Criticar, questionar e discutir a aplicabilidade desse conceito no âmbito das “literaturas emergentes”, mais precisamente, da literatura moçambicana, considerando o viés polissêmico do mesmo. A própria origem etimológica do termo nos dá indícios do *ethos* senhorial que está nas bases dele desde a sua fase embrionária.

O termo *classicus* foi cunhado pelo escritor e gramático romano Aulo Gélío para designar um autor de primeira classe, o *scriptor classicus*, oposto ao *scriptor proletarius*. Tal designação foi inspirada em censo criado por Sêrvio Túlio (578-535 a.C.), rei romano, para o recrutamento de pessoas visando uma ação militar. Recrutamento feito a partir da diferenciação de classes, a partir dos recursos e da linhagem a qual o cidadão pertencia. Logo, *classici* eram aquelas pessoas provenientes de família rica e que, conseqüentemente, estavam no topo dessa classificação, enquanto que *infra classem* eram os cidadãos de menor renda (Sainte-Beuve, 2013; Araújo, 2008).

Atento a essa questão, Osvaldo Manuel Silvestre suscita, em breve apresentação da edição traduzida para o português do texto “Qu’est-ce qu’un classique?”, de Charles-Augustin Sainte-Beuve, um célebre comentário de Ernst Robert Curtius a respeito da classificação de Aulo Gélío: “Que mina para uma sociologia marxista da literatura” (Curtius apud Silvestre, 2013: 338). Por muito tempo, os clássicos, inseridos em um determinado cânone educacional, serviram de acessório para o ensino da norma culta de uma língua. O seu significado esteve bastante atrelado a essa ideia. Ainda hoje, lamentavelmente, a literatura em sala de aula continua tendo um papel secundário quando inserida no ensino da língua. Os professores que trabalham com os clássicos em sala de aula, nalguns casos, cometem esse deslize. Por essa razão, o linguista brasileiro Marcos Bagno (2011), em sua proposta de gramática pedagógica, pouco utiliza o gênero literário para exemplificações, dando prioridade a outros gêneros. Assim, impede-se essa banalização do uso dos textos literários e o confinamento destes, em sala de aula, ao ensino da língua em detrimento do contato com o prazer estético que uma obra pode provocar.

Em outro livro bastante interessante desse mesmo estudioso intitulado *Preconceito Linguístico* (1999), leitura obrigatória nos cursos de Letras do Brasil,

há um fragmento de uma obra que faz parte da memória afetiva de muitos brasileiros, a qual resolvemos convocar, pois também tenta explicar “o que é um clássico”. Monteiro Lobato, em 1934, publicou o livro *Emília no País da Gramática*. Narizinho, uma das protagonistas do livro e, ainda hoje, personagem marcante da literatura infantojuvenil brasileira, estabelece um diálogo com a Dona Etimologia:

[...] Uma língua não pára nunca. Evolui sempre, isto é, muda sempre. Há certos gramáticos que querem fazer a língua parar num certo ponto, e acham que é erro dizermos de modo diferente do que diziam os clássicos.

– Quem vem a ser clássicos? – perguntou a menina.

– Os entendidos chamam clássicos aos escritores antigos, como o padre Antônio Vieira, Frei Luís de Sousa, o padre Manuel Bernardes e outros. Para os carrancas, quem não escreve como eles está errado. Mas isso é curteza de vistas. Esses homens foram bons escritores no seu tempo. Se aparecessem agora seriam os primeiros a mudar, ou a adotar, a língua de hoje, para serem entendidos (Lobato apud Bagno, 1999: 32-33).

Sainte-Beuve já fazia essa ressalva quando destacou em seu texto uma definição do clássico presente no *Dictionnaire de L'Académie*, de 1835, para a qual autores clássicos eram aqueles “que se tornaram modelos numa determinada língua” (Sainte-Beuve, 2013: 346). O próprio crítico francês, ainda em seu ensaio, aponta a necessidade de “renunciar a estas definições restritivas e receosas e de lhes alargar o âmbito” (Sainte-Beuve, id.). Contudo, alça a categoria de “respeitáveis acadêmicos” os autores de tais definições, confirmando a presença daquilo que, mais tarde, Kermode chamaria de “controle institucional da interpretação”¹ (Kermode, 1983). Talvez, e fica-nos a reflexão, a ideia de clássico nesses termos, associada à arbitrariedade do cânone escolar e ao “controle institucional da interpretação”, sejam grandes aliados do preconceito linguístico bastante recorrente em países com um passado colonial. Em algumas passagens no texto de Sainte-Beuve essa ideia de “controle institucional da interpretação” é suscitada. Por isso também a importância do retorno a essas obras tradicionais para compreender procedimentos desse tipo. Sobre a ideia de clássico interpretada sob a luz do controle institucional, Sainte-Beuve já deu

¹Essa questão proposta por Kermode, bem como o assunto referente à arbitrariedade do cânone escolar serão detalhados adiante, ainda neste capítulo.

indícios disso quando afirma, sobre Homero:

Para fazer dele um clássico propriamente dito foi necessário atribuir-lhe a posteriori um desígnio, um plano, intenções literárias, qualidades de aticismo e de urbanidade que seguramente nunca lhe ocorreram, entregue que estava ao desenvolvimento abundante das suas inspirações naturais (Sainte-Beuve, id.: 350).

E quem atribui? Certamente, os agentes dos aparatos institucionais que, mais tarde, Kermode veio a abordar. A comunidade profissional, ou seja, os intérpretes seculares da literatura e que também ensinam outras pessoas a fazer o mesmo (Kermode, 1983: 168). Sobre a palavra clássico, Sainte-Beuve afirma que ela só adquire sentido com o passar do tempo e apresenta uma visão estanque da mesma:

Chega uma época na vida em que, estando as viagens concluídas e as experiências esgotadas, os mais vivos deleites provêm do estudo e do aprofundamento das coisas que já conhecemos [...] Não temos já tempo de ensaiar nem vontade de sair à descoberta. Apoiamo-nos nos nossos amigos, naqueles que um longo comércio aprovou. Vinho velho, livros velhos, amigos velhos (Sainte-Beuve, id.: 357).

Essa relação de fixidez com o texto literário e com a atribuição do clássico pode ser confrontada com a percepção de outro crítico literário francês, Roland Barthes. Enquanto Sainte-Beuve expressa que a “condição do gosto [...] consiste em não viajar sem cessar, mas em sentar-se de uma vez e fixar-se” (Sainte-Beuve, id.: 356) e afirma que não há “vontade de sair à descoberta”, Barthes faz uma reflexão bastante interessante quando, em contato com um livro clássico da literatura alemã, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, ele descobre que o seu “corpo é histórico”. Por já ter sofrido de tuberculose, mal que também acometeu uma personagem do livro, Barthes constatou que seu próprio corpo era, de certa maneira, contemporâneo de Hans Castorp, personagem do romance. Ambos vivenciaram a doença, em épocas distintas. Essa passagem muito nos faz lembrar dos princípios do teórico alemão Wolfgang Iser sobre a antropologia literária, quando o mesmo acredita que a literatura corrobora o processo de “auto-interpretação do humano” e, por isso, possui um viés histórico-antropológico (Iser, 1996). O autor de *Fragmentos de um discurso amoroso*, diferentemente de Sainte-Beuve, acredita que para viver é preciso esquecer que o corpo é histórico

e viver uma vida nova e experimentar uma fase de esquecimento, desaprendendo os saberes já adquiridos para, assim, usufruir de novas descobertas. Para ele, “há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar” (Barthes, 1978: 45). Se transferirmos esse raciocínio para o estudo do clássico e da construção do cânone educacional, por exemplo, veremos que a ideia de fixidez, seja do termo ou das discussões em torno dos estudos literários e das Humanidades, não se aplica ao que Barthes entende por *sapientia*: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível” (Barthes, 1978: 45). Em Sainte-Beuve os critérios de fixidez e exclusão estão presentes e, por isso, configuram um discurso que tentamos problematizar. Fatalmente, esses critérios imbuídos no texto de Sainte-Beuve são reflexo do contexto histórico da época. O ensaio, lembremos, foi escrito no período das revoluções de 1848 (Silvestre, 2013: 339).

A frase provocativa de Curtius mencionada anteriormente sugere uma leitura pelo viés da luta de classes e, como foi dito, há uma forte presença do *ethos* senhorial introjetado nas primeiras declarações em torno do conceito em causa. Desde então, como nos aponta a estudiosa Carolina Araújo em seu artigo “Clássico como problema”, a noção de clássico envolve:

uma oposição de valores, uma seleção e o estabelecimento de um cânone, um procedimento que, de resto, é cotidiano na prática dos bibliotecários e eruditos, desde Alexandria passando por toda a Idade Média (Araújo, 2008: 13).

Nesse artigo, a autora evoca várias vozes que se pronunciaram a respeito do assunto e faz um levantamento bastante didático sobre a trajetória do termo, do século XVI até as discussões mais atuais, desde a tese de Croce, passando por Sebillet, Voltaire, Hegel, Jacob Burckhardt, Wölfflin, Argan até Kermode. O primeiro acreditava que “a arte é e deve ser clássica” (Araújo, id.: 12). Verifica-se, a partir do que expôs a autora, uma relação paradoxal entre a ideia de clássico enquanto gênero e estilo, pois Croce defendia que era preciso superar a ideia de gênero para criação de uma arte clássica, propriamente dita. Num segundo momento, a ideia do caráter seletivo do termo clássico é reforçada quando, no século XVI, utilizavam-no para designar os estudantes medievais – *classici* –, ou seja, aqueles que estudavam o clássico, de modo que o sentido do termo passou a estar vinculado ao que era lido e comentado nas escolas. Sobre esse assunto,

citamos Pollitt:

... como os estudantes eram por vezes chamados *classici* na Idade Média (por exemplo nas *Dictiones* de Santo Enódio 475-521 a. C.) e como o estudo dos autores gregos e latinos era uma parte essencial da sua educação, a descrição desses autores e de sua civilização como clássicos pode simplesmente ter significado que eles eram “objetos de estudos dos estudantes” (Pollitt apud Araújo, 2008: 21).

No século XVII houve uma reformulação do conceito de clássico influenciada pela Antiguidade e pelo “modo como determinados elementos do passado – em detrimento de outros – tornam-se referência para uma interpretação valorativa do presente” (Araújo, 2008: 13). Assim, diferentemente do século anterior, o clássico, além de algo a ser estudado, foi encarado como uma fonte de renovação do presente e modelo para o futuro. Veio desse período, principalmente, a estreita relação entre clássico e Antiguidade perpetuada até hoje, pois ainda é bastante comum associar a ideia de clássico com obras antigas, sendo estas modelos e referências artísticas. Veremos isso claramente no texto emblemático de T.S. Eliot intitulado “O que é um clássico?”, quando este denomina Virgílio como a grande referência do que viria a ser um “clássico”.

No estudo da autora mencionada, vimos ainda que o romantismo se posiciona contra esse “padrão modelar” da Antiguidade e, desse modo, o clássico se apresenta como um desafio ao presente e não como uma norma, modelo ou padrão a ser seguido, reduzindo-se ao mero academicismo. Uma provocação de Novalis trazida à tona por Walter Benjamin explica aquilo que Carolina Araújo afirma ser uma “querela a colocar em xeque, sobretudo, o método de abordagem do cânone” (Araújo, id.: 14). Segundo um dos representantes do primeiro romantismo alemão, “através do estudo assíduo e espirituoso dos antigos surge apenas agora uma literatura clássica para nós – a qual os antigos mesmos não possuíam” (Novalis apud Benjamin, 1999: 120).

Dito de outra forma, é o presente que legitima a antiguidade. Portanto, há de ser encarado como parte fundamental do processo de compreensão do clássico. Aos olhos de Araújo (2008) foi Hegel que trouxe o que ela chama de “peculiar solução” para a distinção entre obra clássica e obra romântica a partir do momento que o fator contextual e histórico é evidenciado. O filósofo alemão compreende a arte clássica como uma “adequação entre forma, a manifestação

exterior e conteúdo, o elemento espiritual, que resulta em uma arte livre e verdadeira” (Araújo, id.: 15). Porém, como bem pontua a estudiosa em questão:

[..] o que justifica esse perfeito encontro é um momento histórico: por entender o espiritual segundo a forma humana, e sendo a forma humana uma existência sensível, foi possível à arte greco-romana realizar o ideal clássico, a beleza perfeita. Já a arte romântica, marcada pelo cristianismo, precisa de conteúdo absoluto, que resiste à individualização e à particularização, renunciando à expressão sensível e à perfeita adequação à forma (Araújo, id.: 15).

Nesse sentido, a autora sugere que o sentido qualitativo de clássico presente na definição de Aulo Gélcio permanece com o passar do tempo, mas agora, aliado ao sentido histórico anteriormente pouco atribuído:

O antigo não é apenas o passado, mas um determinado passado vinculado ao politeísmo greco-romano, delimitado, enfim, entre Homero e a queda do Império Romano, que ganha, assim, caráter modelar (Araújo, id.: 15).

A nova atribuição semântica do clássico “discute a metodologia de definição da hierarquia canônica” (Araújo, id.: 15), conforme a estudiosa suscita. Ela coloca ainda que essa ideia permanece inalterada até o século XIX. Nesse período, autores como Jacob Burckhardt e Wölfflin, seu discípulo, retomam a discussão do clássico em torno de uma conotação de estilo, favorecendo uma dupla conceituação do termo: “o que se constitui como estilo e o que constitui um estilo” (Araújo, id.: 16). Ou segundo as próprias palavras de Wölfflin:

Se de fato existe uma diferença qualitativa entre o séc. 15 e o séc. 16, no sentido de que o séc. 15 precisou chegar gradativamente à noção dos efeitos que estavam à livre disposição do séc. 16, a arte (clássica) do *Cinquecento* e a arte (barroca) do *Seicento* se equiparam em termo de valor. O adjetivo clássico não encerra aqui qualquer juízo de valor, pois o Barroco também possui o seu classicismo (Wölfflin apud Araújo, id.: 24).

Ao retomar esses autores, Carolina Araújo elenca alguns parâmetros conceituais em torno da noção de clássico, tais como gênero, historicidade, mimese e verdade. Argan, um outro estudioso mencionado, considera que:

o clássico é um método de abordagem do antigo, precisamente a mais banal possibilidade dessa abordagem, a que não passa de uma interpretação generalizadora, abstrata e unilateral da Antiguidade (Araújo, 2008: 16).

Ou seja, “pura mimese” (Araújo, id.). Partindo dessa premissa, a autora conclui que o século XIX privilegia uma determinada experiência estética para chegar a um parâmetro conceitual do clássico, encarando-o enquanto método. Apesar de caracterizar o Renascimento como um período em que não se enxergava o antigo de maneira canônica, o clássico ainda permanece como chave conceitual fundamental para pensar a criação do novo, vide o parâmetro da mimese levantado por G. C. Argan em sua reflexão sobre o clássico (Araújo, 2008). A autora, por fim, recorre ao conceito de “clássico imperial” citado por Kermode, na esteira de T. S. Eliot. Para Kermode, o clássico é aquele que supera o seu tempo e se mantém, apesar das mudanças históricas. Ainda, segundo o autor retomado por Araújo:

O império é o paradigma do clássico: uma perpetuação, uma entidade transcendente, por mais remotas que sejam as suas províncias, por mais extraordinárias as suas vicissitudes temporais. Mas, como todos sabem, havia enormes discrepâncias entre essa mística do Império e os fatos da história imperial (Kermode apud Araújo, id.: 24).

Frank Kermode foi um forte crítico da concepção de T. S. Eliot sobre o clássico. Embora ambos reconheçam a importância do fator histórico na construção do mesmo, Kermode discorda veementemente da “noção do clássico absoluto” sugerida por Eliot a partir da figura de Virgílio. O poeta, crítico e dramaturgo norte-americano, naturalizado inglês, dedicou um texto inteiro ao propósito de defender a figura do poeta romano Virgílio como “clássico” no “real” sentido do termo. Para Eliot, “qualquer definição a que chegemos, ela não pode excluir Virgílio” (Eliot, 1992: 76). Maturidade é um critério determinante para a definição eliotiana do clássico. Toda a ideia do termo gira em torno da maturidade ao nível literário, civilizacional e linguístico:

Um clássico só pode aparecer quando uma civilização estiver madura, quando uma língua e uma literatura estiverem maduras; e deve constituir a obra de uma mente madura. É a importância dessa civilização e dessa língua, bem como a abrangência da mente do poeta individual, que proporcionam a universalidade (Eliot, 1992: 78).

Parece-nos bastante coerente a afirmação de Osvaldo Silvestre quando o mesmo conclui que, sobretudo em Eliot, “a reflexão e utilização do clássico é

inseparável do propósito de sobre ele construir um modelo societário” (Silvestre, 2013: 340). Como se nota, a noção de Eliot para o termo ainda estava bastante eurocentrada, sendo Virgílio o grande símbolo dessa “tentativa eliotiana para reconstruir a Europa qua Império” (Idem). No livro *The Classic: Literary Images of Permanence and Change* (1975), Frank Kermode critica, sistematicamente, as proposições de Eliot e propõe um sentido moderno para a noção de clássico. Uma noção capaz de substituir o Império, enquanto paradigma, por um viés outro, que apresentasse perguntas ao invés de respostas e cujo critério fosse o reconhecimento da obra, de geração em geração. Para Kermode, clássico é o livro que continua a ser lido muito tempo depois de escrito. O autor ainda afirma que “o clássico moderno e o modo moderno de ler o clássico não devem ser separados” (Kermode apud Araújo, 2008: 24). Essa afirmação alia o sentido do termo a um parâmetro de interpretação do mesmo. Podemos inferir também que Kermode não vincula a ideia de clássico a um modelo exemplar, tal como faz Eliot, mas amplia as possibilidades de sentido do termo quando aponta dois critérios para a institucionalização do mesmo:

The first of these depends on philology and historiography – it asks what the classic meant to its author and his best readers, and may still mean to those who have the necessary knowledge and skill. The second is the method of accommodation, by which I mean any method by which the old document may be induced to signify what it cannot be said to have expressly stated (Kermode, 1983: 40).

Carolina Araújo encerra o seu artigo entendendo o problema do clássico como um “jogo estético, histórico e político no interior de um processo de legitimação e reconhecimento” (Araújo, 2008: 19). Todas as premissas desses diversos autores fazem parte desse jogo, confirmando a polissemia inerente ao termo. Há de se compreender os fatores estéticos, históricos e políticos como elementares para a construção dos sentidos do verbete clássico através dos tempos. De modo que pensar o clássico em suas múltiplas significações nos propicia, automaticamente, um eterno regresso ao cerne dos estudos literários. O sentido embrionário do termo, ao trazer imbuído uma certa hierarquia refletida nos cânones educativos, continua sendo convocado para fomentar discussões no âmbito literário e das Humanidades, constantemente, reativado em novos contextos (Silvestre, 2013). No caso deste nosso estudo, no contexto de uma chamada “literatura emergente”, a literatura moçambicana.

Algo que está intrinsecamente relacionado com essa questão da “legitimização e reconhecimento” de que fala Araújo (2008) liga-se diretamente com o que Kermode chama de “controle institucional da interpretação” (Kermode, 1983), que, por sua vez, finda por explicar os dois critérios para a institucionalização do clássico. Ou seja, organizações que legitimam a forma como determinada obra é interpretada. Nesse artigo, o estudioso ressalta que, na prática, essa instituição pode ser facilmente identificada como: “a professional community which has authority (not undisputed) to define (or indicate the limits of) a subject; to impose valuation and validate interpretations” (Kermode, 1983: 169). Essa comunidade, aliada a outras instituições como a escola, a universidade, jornais, grupos de leitura ou escolas literárias são autoperpetuadoras de seus propósitos e valores, hierárquicas em suas estruturas, pois sua continuação depende do direito do mais “velho” para instruir o mais “novo”.

Há nesse processo um elemento determinante que Kermode chama de “saber tácito dos mais velhos” forjado por títulos, certificados e signos arbitrários que mantêm o privilégio de determinados grupos responsáveis pelo “controle da interpretação” das obras (Kermode, 1983). A igreja é um exemplo utilizado pelo autor para corroborar esse sentido hierárquico, autoperpetuador e autoritário do controle da interpretação institucional, por exemplo. E isso, para nós, torna-se bastante revelador quando o assunto é o conceito de clássico construído pela biblioteca colonial que estamos a desbravar e da instauração do cânone, conseqüentemente.

Pensar o valor semântico atribuído ao conceito através dos tempos gera, inevitavelmente, um questionamento profundo dessas estruturas e desses saberes tácitos suscitados por Kermode (1983). Barthes, em sua aula magna, já questionava a função da linguagem, logo da literatura, que seria “o esplendor da linguagem”, na perpetuação de estruturas de poder. O crítico francês acreditava que a literatura representava uma “trapaça salutar [...] que permite ouvir a língua fora do poder” (Barthes, 1978: 9). Nesse sentido, a sua concepção de literatura está conectada a prática da escrita e acreditamos que a complexidade que envolve esse processo não se distancia da prática de interpretação. Esta, segundo Kermode, é controlada institucionalmente, de maneira que, sob essa perspectiva, a noção libertária da literatura evocada por Barthes finda por perder o seu sentido noutras instâncias.

A “estética do cânone”, oriunda das práticas controladas de interpretação, indissociáveis dos processos de circulação e transmissão da herança cultural – que Osvaldo Silvestre (2013) entende como sendo o “momento conservador” das Humanidades – caminha ao lado das várias estéticas que o termo clássico assumiu durante o passar dos tempos, confirmando a metáfora utilizada por Robert Alter para ilustrar o pensamento de Kermode sobre a dinâmica de tais procedimentos: “...canon formation might be more like a chess game in which from time to time the pieces get scrambled by some blind force of circumstance” (Alter, 2004: 4). Dito com outras palavras, o levantamento desses estudos nos permite concluir que clássico, cânone, história, política e poder caminham juntos na história da literatura e se manifestam em todas as acepções aqui mencionadas.

Seja em forma de oposição ao termo romântico, seja como um estilo ou gênero, ou para ressaltar um autor que se destaca pela sua classe social, o termo clássico ainda suscita outras possibilidades de compreensão, pois quando nos defrontamos com a questão “o que é um clássico?”, convém inferir, como já mencionamos, quem faz a pergunta, de onde e quando a mesma é proferida. Um dos primeiros a levantar essa questão no âmbito da história e da crítica literária foi Sainte-Beuve. Muito antes de Eliot, Curtius, Fortini, Kermode ou Calvino, mais precisamente em 1850, esse grande crítico francês escreve um ensaio cujo título consiste nessa pergunta que tanto nos inquieta: “o que é um clássico?”. Ler os autores que se debruçaram sobre essa questão com o passar do tempo é também confrontar-se com o que expôs Sainte-Beuve. Como o próprio Curtius reconhece, “todas as épocas são confrontadas com essa questão” (Curtius, 1999: 590). Finda por ser um retorno ao texto de um crítico bastante representativo não só na França, mas na Europa e América, segundo René Wellek (1972), mas que foi duramente criticado pelo viés biografista de sua crítica literária.

As escolas formalistas e estruturalistas se opuseram fortemente a esse tipo de investigação. Em 1954 foi publicada uma obra póstuma de Marcel Proust intitulada *Contre Sainte-Beuve*, com um capítulo inteiro dedicado à crítica desse método. Para Proust:

[...] esse método desconhece aquilo que um conhecimento mais profundo de nós mesmos nos ensina: que um livro é produto de um eu diferente daquele que manifestamos nos nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios (Proust apud Silvestre, 2013: 334-335).

Contudo, e sem desmerecer a pertinência da crítica realizada, Michel Crepu denuncia que as ressalvas de Proust ao método de Sainte-Beuve, sobretudo pelo caráter biográfico do mesmo, findam comprometidas, pois Proust justifica as características negativas dos *Lundis*² a partir das pressões dos prazos jornalísticos. Essa incoerência é mencionada por Michel Crepu (apud Silvestre, 2013) e retomada por Christopher Prendergast em obra inteiramente dedicada ao exercício de revisitar a obra de Sainte-Beuve: *The Classic. Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars* (2007). Mais adiante abordaremos esse estudo mais detalhadamente.

Oswaldo Manuel Silvestre (2013) aponta que a intensa crítica ao método de investigação do crítico francês, sendo esse propagado como um modelo a não seguir, gerou uma falta de interesse pela produção do mesmo. Interesse que só foi retomado no século XXI com uma série de estudos que passaram a retomar e (re)avaliar a importância do que proferiu Sainte-Beuve para discussões que, até então, pareciam ter sido resolvidas, como a própria questão do clássico (Silvestre, 2013). Lendo “Qu’est-ce qu’un classique?” nos deparamos com premissas que perpassam a leitura de outros autores que se aventuraram a abordar essa mesma questão. A ideia de mimese, retomada por Argan; a maturidade tão defendida por Eliot; Virgílio como uma das maiores referências do que é ser clássico e, de forma implícita, o poder que as instituições exercem no processo de legitimação do clássico. Logo no primeiro parágrafo, o autor deixa claro que esse é um assunto “abstrato” e que “segundo as épocas e as estações, se poderiam ter dado as soluções mais diversas” (Sainte-Beuve, 2013: 344). De fato, é algo que continua sendo feito e, por isso, a afirmação de Sainte-Beuve se mantém bastante atual.

A ideia de mimese se faz presente em passagens como esta: “Os gregos [...] eram os únicos clássicos dos romanos, que se deram ao trabalho de os imitar com engenho” (Sainte-Beuve, 2013: 344). Ao mesmo tempo, há uma preocupação em afirmar que “não há receita para fazer clássicos” (Sainte-Beuve, 2013: 353). A mimese aparece como um equívoco nesse procedimento:

crer que imitando certas qualidades de pureza, de sobriedade, de correção e de elegância, independentemente do caráter e da chama, nos tornaremos clássicos, equivale a crer que após Racine pai haverá lugar para Racine filhos (Idem).

²Coleção de tomos de Sainte-Beuve, extraídos dos seus rodapés publicados às segundas-feiras no jornal “Constitutionnel”.

Um outro aspecto que nos parece tão “abstrato” quanto a ideia de clássico é a ideia de “maturidade” que se coloca, em alguns estudiosos, como condição para o clássico. Eliot coloca o critério da maturidade como pré-requisito do clássico. E, de certa forma, retoma essa noção igualmente presente no texto de Sainte-Beuve. Este fala de uma “maturidade dos génios”, “puras delícias do coração e do gosto na maturidade” (Sainte-Beuve, 2013: 357). Porém, em ambos os estudos, não nos parece bem esclarecida essa ideia. Tanto um quanto o outro mencionam a palavra “maturidade” partindo do pressuposto de que seus receptores já compreendem essa noção. Noção esta, naturalmente, eurocêntrica e que, portanto, se insere na chamada “biblioteca colonial” de que fala Mudimbe, uma vez que são parâmetros concebidos e fixados por uma determinada cultura e impostos como únicas formas de conhecimento válido.

Não por acaso essa concepção de maturidade da língua, da civilização e da literatura continua, ainda hoje, sendo perpetrada como requisitos básicos para legitimação do clássico e se faz presente nos *curricula* de muitos cursos de Letras, por exemplo. Mas, se atentarmos para outros contextos sócio-culturais e políticos, essa ideia perde o seu significado prático. Afinal, o que dizer das literaturas africanas, cujo estado-nação é bastante recente e a língua oficial fruto de um passado colonial? De que maturidade estamos falando, nesses casos, quando, muitas vezes, a ideia de maturidade vem atrelada a uma ideia de tempo bastante cartesiana? A nossa preocupação, nesta tese, é não reduzir o discurso em torno do clássico aos parâmetros europeus. Trata-se de um viés epistemológico adotado por estudiosos do Sul Global (Santos, 2009), como o historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2000), que propõe o exercício de “provincializar a Europa”, cujo objetivo maior é evidenciar as várias experiências culturais desperdiçadas pelo pensamento ocidental, reestruturando e reformulando as teorias provindas deste. Em Eliot, de maneira bastante intrigante, reconhecer a ideia de maturidade está ligada ao fato da pessoa ter ou não educação, possivelmente, os moldes de educação europeia:

Definir maturidade sem admitir que o ouvinte já saiba o que isso significa é quase impossível. Permita-nos dizer, portanto, que, se estivermos adequadamente maduros e formos pessoas educadas, poderemos reconhecer a maturidade numa civilização e numa literatura, do mesmo modo como fazemos em relação aos outros seres humanos que encontramos. Tornar o significado de maturidade realmente

compreensível – na verdade, até mesmo torná-lo aceitável – para o imaturo é talvez impossível (Eliot, 1992: 78-79).

O tom hierarquizante e reducionista dessa colocação nos permite questionar o paradigma da maturidade como fator de legitimação do clássico, se considerarmos contextos, que não os europeus. Morgan Jerkins, ensaísta e ficcionista afro-americana faz uma crítica a essa concepção de “pessoa educada” e “cultura” que, de forma comparativa, pode se converter em uma crítica ao posicionamento de Eliot. No artigo intitulado “Is our concept of ‘well-read’ elitist?”, a autora questiona a associação recorrente feita entre uma pessoa culta e o simples fato de ela ter lido clássicos da literatura, em sua maioria pertencentes a um cânone masculino e ocidental. De forma contundente, ela provoca:

Not many people may have read *Things Fall Apart*, but they have read and will most likely praise *Romeo and Juliet*. This is not to take away from either of the two works, but it is arguable that because of this imbalance, our discussions are the results of inequality (Jerkins, 2015: 1).

Jerkins, ao questionar a ideia de “well-read” também questiona a ideia de clássico concebida pelo cânone ocidental e as desigualdades imbuídas nele. Outros caminhos abertos pelo texto de Sainte-Beuve para discussão em torno do verbete estão naquilo que falamos anteriormente e que Kermode chama de “controle institucional do clássico”, conseqüentemente, da formação do cânone educacional. Em muitas passagens do texto de Sainte-Beuve há menção a Goethe como uma grande referência da crítica literária. Curiosamente, o autor alemão não é mencionado como referência de clássico. Prendergast (2007) bem observa essa questão, sustentado por Curtius, no capítulo intitulado “Classic and Nation” do livro já mencionado. Possivelmente, esse silenciamento se deu por causa das “guerras culturais” existentes entre França e Alemanha. Dentre elas, a própria ideia de *Weltliteratur* difundida por Goethe. Como diz Prendergast, uma das razões para o silêncio de Sainte-Beuve a respeito de Goethe, enquanto um clássico por si só, consiste na percepção que o crítico francês tinha do dilema que representava a *Weltliteratur* para o cânone francês: “the concept of a world literature could not but shatter the French canon. Sainte-Beuve sensed the dilemma. He didn’t not solve it” (Prendergast, 2007: 47).

Prendergast observa ainda que essa tensão entre a ideia de clássico e o modelo de *Weltliteratur* em Sainte-Beuve pode ser confirmada por esta passagem:

Il y a des langues et des littératures ouvertes de toutes parts et non circonscrites auxquelles je ne me figure pas qu'on puisse appliquer le mot *classique*: je ne me figure pas qu'on dise: *les classiques allemands* (Sainte-Beuve apud Prendergast 2007: 47).

Dessa maneira, ficam claras as imbricações entre a noção de clássico e a nomeação de artefatos culturais que delimitam e engrandecem uma nação. Não por acaso um capítulo inteiro do livro de Prendergast está dedicado ao assunto. Portanto, podemos concluir que uma noção de clássico não está alheia ao que o clássico pode vir a representar quando inserido num contexto nacional(ista). O escritor sul-africano J. M Coetzee, em ensaio sobre o clássico, também discorre sobre essa condição a partir do exemplo de Bach, na Alemanha, e da sua experiência com a obra do compositor alemão em solo sul-africano.

Essas questões muito nos fazem lembrar do texto “Origens da consciência nacional”, de Benedict Anderson, presente no capítulo terceiro do livro *Comunidades Imaginadas. Reflexão Sobre a Origem e Expansão do Nacionalismo* (2005). Nele o autor defende, sobretudo, a ideia de que o capitalismo, através da edição livreira e da imprensa, contribuiu para o surgimento do “embrião da comunidade imaginada em termos nacionais” (Anderson, 2005: 72) – a consciência nacional. No livro mencionado o autor apresenta um conceito pelo qual designa a ideia de “nação”: *comunidade imaginada*. Ao conceber a “nação” a partir de uma dimensão simbólica – cuja compreensão depende da análise do contexto histórico dos “artefatos culturais” (expressão sintomática do viés antropológico que caracteriza a teorização de Anderson, presente na página 23 da introdução do livro) que permeiam o imaginário comum dos membros de uma “nação”, bem como das suas transformações com o passar do tempo –, o cientista político assume um discurso anticolonial, uma vez que se distancia das estratégias discursivas coloniais que, segundo o teórico indiano Homi Bhabha, baseiam-se no conceito de “fixidez”, conotando “rigidez e uma ordem imutável” (Bhabha, 2005: 143). O capítulo referido demonstra ser um dos mais consistentes do livro, principalmente por conter um planeamento dos fatores que, ao longo da história, tornaram-se relevantes para a percepção de certas atividades do sistema capitalista – nomeadamente a edição livreira e a imprensa – que estão hoje

consolidadas e que influenciaram no devir da consciência nacional. E por que não dizer dos clássicos?

Dentre os fatores expostos, ressaltamos a dessacralização do latim; o “destronamento” deste idioma enquanto língua de uma elite bilíngue, e o impacto da Reforma Protestante que, para o autor, obteve êxito graças ao capitalismo de imprensa. Sobre esse aspecto, Benedict Anderson sinaliza a conexão intrínseca existente entre o capitalismo e a cultura de massas, principalmente ao valer-se do caso da tradução feita da Bíblia por Lutero para rememorar quando houve “pela primeira vez uma comunidade de leitores verdadeiramente de massas e uma literatura popular ao alcance de todos” (Anderson, 2005: 67). Noutra parte interessante do texto, Anderson ressalta que “o capitalismo criou [...] línguas de imprensa reproduzidas mecanicamente e passíveis de se disseminarem por todo o mercado” (Anderson, id.: 72). Anderson destaca ainda que essas línguas, “por estarem ali” (Anderson, id.: 73) – e essa indicação, certamente, dirige-se ao Norte global –, determinam uma norma padrão a seguir. Essa “nova fixidez” das “línguas de imprensa” suscitada pelo autor ilustra a estratégia (neocolonial?) utilizada pelo capitalismo para lidar com “a diversidade fatal das línguas humanas” (Anderson, id.: 74).

Isto leva-nos a refletir sobre a esquizofrenia desse sistema, pois ao mesmo tempo que minimiza distâncias e amplia “as vias internas de comunicação” (Anderson, 2005: 67) entre os membros de uma mesma nação (ponto fulcral na construção da consciência nacional), provoca relações de dependência ao criar “línguas de poder”. A condição dos Estados ex-coloniais africanos citada no texto poderia ter sido mais pormenorizada para exemplificar e denunciar a danosa relação que há entre a lógica capitalista e a lógica das “colonialidades” (persistência das relações coloniais de poder mesmo com o fim do colonialismo). Pensamos que o sistema capitalista ao criar “línguas de poder” impossibilita os povos que se encontram à margem delas de terem reconhecidos os seus fenômenos culturais. Mais do que isso, como nos aponta Walter Mignolo, as línguas:

são o lugar onde se inscreve o conhecimento. E, dado que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas algo de que os seres humanos são, a colonialidade do poder e a colonialidade do conhecimento engendram a colonialidade do ser (Mignolo, 2003a: 633).

Embora o texto não se prolongue nessa discussão, a leitura do mesmo é indispensável porque reforça o seguinte: tudo que hoje, aparentemente, parece evidente – como a consciência nacional – é fruto de uma produção histórica. O mesmo acontece com a produção da ideia de clássico. É considerando esse sentido que Franco Fortini defende o valor histórico do termo “clássico”, bem como apresenta as várias nuances desse verbete ao longo da história ressaltando as dimensões éticas e estéticas da ideia de clássico nesse percurso. Para o autor, através da história do termo – seja este entendido a partir de uma noção restrita ou alargada – consegue-se perceber a conexão intrínseca da “literatura e das artes [...] com a condição e transmissão do poder” (Fortini, 1989: 296). A forte contribuição do estudo de Fortini sobre o termo “clássico” é notável, sobretudo por evidenciar o caráter polissêmico do mesmo. O autor corrobora uma reflexão em torno do estatuto do clássico ao traçar um percurso histórico do verbete. Neste sentido, percebe-se que Fortini se posiciona contrariamente ao “lugar-comum que fala de uma vitalidade permanente dos clássicos” (Fortini, id.: 301), concepção essa compartilhada por outros teóricos, a exemplo de Kermode.

Um dos pontos fortes do texto – além do desenvolvimento de uma “hermenêutica histórica do *corpus*” – está na crítica que o autor faz aos motivos que desencadearam a extensão e degradação do termo “clássico” (inclusive, e apenas para fazer uma breve observação, a banalização do uso do termo foi tamanha que alguns autores ironizaram o assunto, formulando frases do tipo: o clássico significa “a book which people praise and don’t read” e “a great classic means a man whom one can praise without having read”, disseram Mark Twain e G. K. Chesterton, respectivamente).

Segundo Fortini, isso só se tornou possível devido ao erro dos séculos e das culturas que do legado do mundo antigo escolheram uma ou outra parte, estabelecendo conflitos entre si “em nome de uma referência global” da antiguidade ou da classicidade (Fortini, id.: 295). Um exemplo disso, em nossa opinião, aparece no texto de T.S. Eliot sobre o clássico, mencionado anteriormente, quando o autor exalta o poeta romano Virgílio como modelo a ser seguido: “O que é um clássico? [...] É óbvia a pertinência desta pergunta, se tivermos em mente sobretudo Virgílio...” (Eliot, 1992: 131).

Uma vez que o conceito de clássico é concebido no Ocidente, de viés eurocêntrico (embora já se fale a respeito da desreferencialização da ideia de clássico: da Europa para o mundo), acreditamos que a crítica já referida pode ser,

perfeitamente, estendida ao próprio pensamento moderno ocidental, que, segundo o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, constitui um pensamento abissal que produz, a partir de seus valores, verdades universais. Para Santos:

O pensamento abissal consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamental as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha'. A divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma relevante ou compreensível (Santos, 2009: 23).

Universais que permeiam a produção do clássico e perpetuam seus valores mesmo quando as vanguardas e suas novas concepções do artista e da própria arte opõem-se a qualquer tipo de classicismo. Neste contexto, o que propõe o "exaustivo verbete" de Franco Fortini é que os clássicos provocam uma relação assimétrica de poder e de conhecimento na medida em que continuam sendo consolidados enquanto única forma de conhecimento válido e exemplo a ser seguido. Ou seja, como bem destaca Franco Fortini:

mudaram-se os conteúdos com a mudança das ideologias, mas nunca faltou uma figura – cavaleiro, gentil-homem, cortesão, gentleman – que simbolizasse algumas das virtudes clássicas fundamentais: a medida, a contenção, o autocontrole (Fortini, 1989: 304).

Oswaldo Manuel Silvestre, em aula sobre o cânone literário na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, destacou como a produção dos universais parte de uma modalidade dogmática, cujos casos particulares e situados findam por ser difundidos como verdade única muitas vezes manifestada no controle institucional da interpretação, de que fala Kermode (1983), acrescentamos. Um exemplo que ele menciona, de forma bastante pertinente, é a seguinte passagem de um "clássico universal", *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, quando a jovem, ao cair misteriosamente no mar, pensou que, nesse caso, poderia voltar para casa de comboio. Ela, que fora uma única vez ao mar e percebeu que havia uma estação de comboio por perto, criou uma ideia universal a partir de uma única experiência. Essa dinâmica é predominante na produção dos clássicos e da ideia "universal" dos mesmos, aponta o estudioso.

Esse caráter dogmático por trás da noção de clássico também é ressaltado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges em ensaio intitulado “Sobre os Clássicos” presente no livro *Novas Inquirições*, que reúne uma série de ensaios do autor, publicado pela primeira vez em 1952: “uma preferência pode bem ser uma superstição” (Borges, 1983: 223). Borges inicia o seu texto questionando a limitação da etimologia no que diz respeito ao sentido prático que algumas palavras adquirem com o passar do tempo. A afirmação, para nós, soa como uma provocação aos autores que consagraram textos em busca de uma definição sobre o clássico. Ele menciona, por exemplo, que tem os escritos de Eliot e Sainte-Beuve à mão, mas declara que não irá consultá-los para realizar a sua reflexão sobre o mesmo tema. Sainte-Beuve, como vimos anteriormente, inicia o seu texto sobre o clássico retomando a origem etimológica do termo. Já Borges inicia o seu texto contrariando essa estrutura e afirma de maneira categórica: “de nada, ou de muito pouco, nos servirá para a elucidação de um conceito saber a origem de determinada palavra” (Borges, 1983: 221).

Na concepção do autor de *O Aleph*, a leitura e o leitor tem um papel importante na construção do clássico. De modo que não é um autor ou um livro que o determina enquanto tal, mas a relação estabelecida entre a obra, o leitor e as interpretações plurais que aquela recebe com o passar do tempo, considerando também a intervenção de possíveis barreiras linguísticas e geográficas, como se faz notar neste fragmento:

Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se nas suas próprias páginas tudo fosse deliberado, fatal e profundo como o cosmos, capaz de infinitas interpretações. É previsível que essas decisões variem. Para os alemães e os austríacos o *Fausto* é uma obra genial. Para outros, uma das formas mais célebres do tédio, como o *Segundo Paraíso* de Milton, ou a obra de Rabelais (Borges, id.: 222).

É interessante observar que em nenhum momento do texto, ao contrário de Sainte-Beuve e Eliot, que exaltam o poeta romano Virgílio, a reflexão borgiana sobre o clássico envolve a demarcação do “valor em si mesmo” de um autor, ou seja, aquele que detém uma espécie de “essência do clássico” mesmo que situado em um determinado contexto, a Europa, no caso dos dois estudiosos mencionados em princípio. Eliot acredita que qualquer definição do clássico deve envolver Virgílio. Logo, há imbuído nessa colocação uma ideia de “valor em si

mesmo” que J. M. Coetzee, escritor sul-africano pondera, por se tratar de uma “justificação idealista”: “... that the notion of ‘value itself’ should in fact be the object of skeptical interrogation” (Coetzee, 2001: 15). Em vez de determinar um nome e exaltar o “valor em si” de um autor ou de uma obra específica, o escritor argentino reforça, a cada passagem de sua reflexão, o lugar do leitor e da leitura na constituição do clássico. Essa, certamente, é uma grande contribuição para as tentativas de compreensão desse verbete, pois não fixa a determinada obra ou autor a condição de clássico, mas torna a sua interpretação mais ampla e flexível, uma vez que, para ele “a glória de um poeta depende, em suma, do entusiasmo das gerações de homens anónimos que a põem à prova, na solidão das bibliotecas” (Borges, 1983: 223). E, finaliza, colocando, mais uma vez, o leitor como figura conceitual central na sua compreensão do termo:

Clássico não é um livro (repto) que possui necessariamente estes ou aqueles méritos. Clássico é o livro que gerações de homens, instadas por diversas razões, lêem com antecipado fervor e com uma misteriosa lealdade (Borges, id.: 223).

Portanto, a ideia de clássico, em Borges, não está relacionada com o status permanente de uma obra, sendo esta capaz de superar a passagem do tempo. Ao contrário, existem obras e autores clássicos, mas os mesmos não serão para sempre. Nesse sentido, pode-se afirmar que as características de universalidade e intemporalidade não fazem parte das atribuições do clássico, em Borges, diferentemente de outros autores que destacamos até o momento. No domínio da política literária, fixar ou forjar bipolarizações no interior das reflexões em torno do clássico – como, por exemplo, clássico x romântico – corrobora a vulgarização do verbete e até mesmo inibe a vasta gama de possibilidades de compreensão do termo, a depender de onde esteja situado ou inserido. Na política literária, a ideia de fixidez parece vir acompanhada de uma percepção etnocêntrica das produções literárias, como já vimos em Eliot e Sainte-Beuve, ambos valorizando estéticas e autores canônicos do Ocidente. Borges tende a se distanciar desse viés em suas colocações ao atribuir importância ao leitor no processo de construção do clássico. Assim ele não só desconstrói a ideia de fixidez de determinada obra ou de determinado autor enquanto clássico, como também diversifica e amplia as possibilidades de atribuição do termo. Afinal, cada experiência de leitura é única e, de acordo com Borges:

as emoções que a literatura suscita talvez sejam eternas, mas os meios devem variar constantemente, mesmo que de modo ténue, para não se perder a sua virtude. Gastam-se à medida que o leitor os registra (Borges, 1983: 223).

Outro aspecto a ser destacado na reflexão de Jorge Luis Borges consiste no exemplo de clássico retomado por ele em seu ensaio. Borges menciona um clássico da literatura chinesa, o *I Ching* ou o *Livro das Mutações*, que de Confúcio, passando por Leibniz a Wilhelm exerceu influência sobre “milénárias gerações de homem cultos” (Borges, id.: 222) e ainda ressalta que “para os estrangeiros” essa obra pode não passar de “chinesice”, referindo-se, talvez, a descredibilização sofrida por textos provenientes de outros contextos que não o Europeu ao, ironicamente, utilizar um termo de cunho pejorativo para o efeito de sua colocação.

Uma leitura sobre o conceito que também se aproxima da nossa proposta e dialoga com o texto de Borges – no que concerne o questionamento das características do clássico consagradas e institucionalizadas, como universalidade e intemporalidade – está presente no ensaio do escritor sul-africano J.M. Coetzee intitulado “What is a classic? A lecture” (Coetzee, 2001). Coetzee situa historicamente o ensaio de Eliot sobre o mesmo tema e, de forma assertiva, aponta a controvérsia existente em noções comumente atreladas à ideia de clássico, como a universalidade e a intemporalidade do mesmo. Ele afirma que “to Eliot, there can be only one Virgil because there is only one Christ, one Church, one Rome, one Western Christian civilization, and one originary classic of that Roman-Christian civilization” (Coetzee, 2001: 4). Nesse mesmo texto, o autor sul-africano fala sobre o seu encontro com o clássico.

Diferentemente de Eliot, não foi um encontro com o poeta romano Virgílio, mas um encontro com Bach, um músico alemão. É particularmente interessante a abordagem feita por ele sobre o clássico e as possibilidades que esse conceito pode assumir em diferentes instituições. Para o estudioso, a instituição tem um papel mais determinante na construção do clássico no âmbito musical do que no literário. Bach surge no ensaio não só como um exemplo disso, mas também como um caso peculiar, pois se ainda hoje sua obra é considerada um clássico da música, nem sempre foi assim. Nesse quesito, particularmente, Coetzee dialoga com o que preconizava Borges, pois para este é um risco afirmar que existem obras clássicas e que estas o serão para sempre (Borges, id.: 223). Coetzee

revela que durante décadas Bach e, conseqüentemente, sua obra, caíram no esquecimento. Mas, graças aos conservatórios de música e a retomada de sua obra por Mendelssohn, sendo esta justificada por questões políticas de caráter nacionalista, a figura de Bach voltou a ser destaque no cânone da música erudita ocidental.

O autor de *Shorter Stories* afirma que o texto de Eliot sobre a questão do clássico não é o seu melhor ensaio. Contudo, reconhece a maneira inteligente com que Eliot trata do assunto. Coetzee, no referido ensaio, começa por interrogar a ausência de menção daquele autor à sua origem norte-americana. Eliot em seu discurso, ao contrário, estava “honoring a European poet to a European audience” (Coetzee, 2001: 2), ao exaltar Virgílio como o autor clássico originário da civilização europeia, que ele considerava única. Coetzee parte de uma reflexão bastante substancial, pois quando se discute a questão do clássico, dentro de outras mais no âmbito das Humanidades, é muito importante saber de onde se fala e para quem se fala. “Anglophilia” e “protective disguise” são algumas das razões que Coetzee aponta e que levaram Eliot a omitir o seu americanismo no texto. Este se apresenta como inglês para a Sociedade Virgiliana e não como um estranho, observa Coetzee. Eliot, valendo-se do “peso cultural do épico para se apoiar a si mesmo” e da “vida nómada” de Eneias, finda por tornar a história deste a sua própria história, alegoricamente. Nas palavras de Coetzee:

Read from the inside, Eliot’s lecture is an attempt to reaffirm the *Aeneid* as a classic not just in Horatian terms – as a book that has lasted a long time [...] – but in allegorical terms: as a book that will bear the weight of having read into it a meaning for Eliot’s own age (Coetzee, 2001: 5).

Mais uma vez nos deparamos com a literatura como fator de auto-interpretção do humano, tal qual propõe Wolfgang Iser (1996) em seus preceitos da antropologia literária. Nesse aspecto, e por identificar-se com a trajetória de Eneias, podemos dizer que a eleição de Virgílio perpassa não só um quesito de identificação pessoal, lido do ponto de vista da antropologia literária, mas também preserva o intuito e a consciência de que era preciso se instaurar uma nova perspectiva de enxergar o mundo, inclusive, do ponto de vista político e cultural, tendo em vista o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, e segundo Coetzee, o que Eliot queria com o seu discurso era:

...claim a cultural-historical unity for Western European Christendom, including its provinces, within which the cultures of its constituent nations would belong only as parts of a greater whole (Coetzee, 2001: 5).

Essa ideia de parte pelo todo parece ser uma conduta reducionista, se considerarmos as vastas possibilidades de se compreender a história e a cultura, do ponto de vista de uma pluralidade de saberes. A compreensão de uma parte pelo todo, nesse caso, a ideia de “cultural-historical unity for Western European Christendom”, muito se aproxima daquilo que o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos chamou de “razão metonímica”. De acordo com Santos, “a razão metonímica não é capaz de aceitar que a compreensão do mundo é muito mais do que a compreensão ocidental do mundo” (Santos, 2006: 91). Para compreender melhor essa relação é fundamental que falemos brevemente sobre a proposta de Santos para uma nova teoria crítica da história, que envolve a reinvenção do passado como requisito fundamental para a transformação social e a emancipação. Pois, segundo ele, “comum às diferentes teorias da história foi a desvalorização do passado e o hipostasiar do futuro” (Santos, 2006: 47). Do ponto de vista dos nossos estudos, esse fragmento de nova teoria crítica da história proposta por Boaventura de Sousa Santos nos interessa por apresentar uma leitura menos estanque para a compreensão do passado, presente e futuro. Todas essas formas, inclusive sociais, de tempo, constituem o processo de construção do clássico e a forma como a modernidade ocidental o interpreta e define. Vimos em Santos que “a construção social da identidade e da transformação na modernidade ocidental é baseada numa equação entre raízes e opções” (Santos, id.: 50). Há uma dualidade nessa equação que o estudioso ressalta. Enquanto o pensamento de raízes é “permanente, único e singular”, o pensamento de opções é “variável, efêmero e substituível” (Idem).

Ele aponta que a sociedade medieval tem as suas bases no pensamento de raízes, seja do ponto de vista religioso, teológico ou da tradição, enquanto que o pensamento de opções caracteriza a dinâmica da sociedade moderna. A mudança dessa equação se dá com a Reforma Luterana, pois “com ela torna-se possível, a partir da mesma raiz – a Bíblia da cristandade ocidental –, criar uma opção à Igreja de Roma” (Santos, id.: 56). O autor do livro *A gramática do tempo* (2006) nos mostra que, no Iluminismo, a raiz da ciência se radicaliza, dando lugar ao surgimento de várias (im)possibilidades, logo, de opções. Porém, a referida

equação se transforma em um modo hegemônico de perceber as transformações sociais. Esse paradigma, segundo o autor, revela-se no “motivo da viagem como metáfora central do modo de estar no mundo moderno” (Santos, 2006: 53).

A fixidez que subjaz ao símbolo da casa no motivo da viagem é sintomática de um ponto de partida: a afirmação de uma identidade europeia e, conseqüentemente, a superioridade cultural da mesma (Santos, id.) e, por isso, tal motivo é revelador, pois tanto envolve uma identidade cultural como também a destrói. Nesse sentido, Santos cita o caso do tráfico dos negros escravizados. Conforme as palavras do estudioso, “o interesse do motivo de viagem neste contexto reside em que, através dela, é possível identificar as determinações sexistas, racistas e classistas da equação moderna entre raízes e opções” (id.). A *Odisséia* é mencionada como “versão arquetípica” da divisão do trabalho existente no motivo da viagem, sendo Penélope “a metáfora da solidez do ponto de partida e de chegada” (id.). O caráter de exclusão presente nessa equação é destacado: “as mesmas raízes que dão opções aos homens, aos brancos e aos capitalistas, são as mesmas que as recusam às mulheres, aos negros e indígenas e aos trabalhadores” (id.). A equação passa a se desestabilizar com o transcorrer do tempo e das transformações sociais, gerando um colapso da mesma. A globalização, a sociedade de consumo e a sociedade de informação ao passo que ampliam, de acordo com o autor, as possibilidades de opções, também implicam a multiplicação de raízes, pois “vivemos um tempo de localismos e territorializações de identidades e de singularidades” (Santos, id.: 56). Santos apura que os “fundamentalismos” são exemplos dessa implosão de raízes e opções e, dentre eles, o fundamentalismo neoliberal é o mais forte. A economia de mercado proveniente deste tipo de fundamentalismo, conforme Santos:

apresenta-se como uma raiz econômica e social universal que obriga a maioria dos países a opções dramáticas e radicais, para muitos deles à opção entre o caos da exclusão e o caos da inclusão na economia mundial (Santos, 2006: 57).

Diante desse quadro, o dualismo da equação exposta se desfaz. Um período de transição se efetiva com a chegada do século XX e constata-se, com a contribuição de teorias críticas da raça, os estudos pós-coloniais e as epistemologias feministas, que “muitas das raízes em que nos revimos eram afinal opções disfarçadas” (Santos, 2006: 60). Como, por exemplo, a opção de

eliminação das raízes africanas da Atenas grega para que esta fosse vislumbrada como referência pura de raiz da cultura europeia (Santos, 2006). Nesse processo, conseqüentemente, as opções da modernidade ocidental se convertem, através da imposição, em raízes a serem seguidas. E isso muito se relaciona com a construção do clássico e a formação do cânone. A este respeito, o sociólogo menciona o livro *Western Canon* de Harold Bloom (Santos, 2006: 60).

Neste livro, Bloom propõe, “de forma evidente e arbitrária”, segundo Santos (id.: 66), vinte e seis obras como integrantes do cânone ocidental. Findado o dualismo entre raízes e opções, Santos destaca o surgimento do que ele chamou de “códigos barrocos” definidos como “formações discursivas e performativas que funcionam através da intensificação e da mestiçagem” (Santos, 2006: 64). Esta, para Santos, apresenta uma condição ambivalente, pois tanto pode se colocar em prol da opressão ou de projetos emancipatórios (Santos, 2006). Arriscaríamos dizer que a literatura pode estar inserida nessa classificação, pois os processos de canonização são presididos por um tipo de código barroco, “a mestiçagem resultante da subexposição”, cujas “opções submetem-se à lógica das raízes, ou seja, só há opções porque há raízes” (Santos, 2006: 65). Entre os processos de canonização está, naturalmente, o cânone literário. Neste perde-se a lógica de opções e as obras escolhidas são aquelas consideradas importantes em um determinado contexto histórico por instituições e intelectuais hegemônicos, ou seja, insere-se também num cânone histórico, que se impõe, em algumas situações, como superior aos demais, como é o caso da história e da cultura ocidental (Santos, 2006: 68). Este cânone literário, concebido pela cultura mencionada, vem sendo bastante questionado, sobretudo por escritores do Sul Global no Norte Global, caso de vários autores africanos em condição de imigrantes ou que vivenciaram algum tipo de experiência colonial ou mesmo filhos dos que vivenciaram tal condição (Santos, 2006: 66). Esse questionamento se deu de forma contundente no mundo anglo-saxônico. Um livro que merece destaque e que o sociólogo também menciona é o *Altas Literaturas*, da pesquisadora brasileira Leyla Perrone-Moisés (1998).

Ela parte em defesa do cânone ocidental e, para situar a sua argumentação dentro do nosso capítulo, essa defesa se estende até a própria biblioteca colonial de que fala Mudimbe, mas de uma forma “muito mais inteligente e profícua do que o famoso *Western Canon* de Harold Bloom”, segundo Maria Irene Ribeiro (1999) em resenha crítica sobre o livro de Perrone-

Moisés. Bloom, no livro mencionado, designa a sua lista como um plano de leitura (Bloom, 1995) para leitores que pretendam conhecer as obras eleitas por ele como partes integrantes do cânone ocidental. Integram o cânone, para ele, as obras que permanecem vivas com o passar dos séculos. Evidentemente, a arbitrariedade dessa escolha revela a limitação do estudioso com relação ao vasto mundo das produções literárias, ou seja, aquelas que estão muito além do que é produzido ao redor do meio em que ele se insere. O autor se posiciona contra a crítica marxista e feminista em nome de um “sacerdócio do estético” e a classifica como “escola do ressentimento”. Certamente, os estudos pós-coloniais também poderiam estar aí inseridos, segundo a lógica de Harold Bloom.

De acordo com a perspectiva dele, os “padrões estéticos e a maioria dos padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do rendimento de injustiças sociais” (Bloom, 1995: 16). Bloom não acredita na literatura como uma via de denúncia das injustiças do mundo nem que a mesma possa reparar os danos por elas causados. E pontua, de forma bastante irredutível, que “a ideia de que beneficiamos os humilhados e ofendidos lendo alguém das origens deles, em vez de ler Shakespeare, é uma das mais curiosas ilusões já promovidas por e em nossas escolas” (Bloom, 1995: 495). Edward Said, em livro intitulado *Humanism and Democratic Criticism* (2004), no capítulo “Humanism’s Sphere”, critica fortemente essa perspectiva de Harold Bloom, “who has become the popular spokesman of the most extreme kind of dismissive aestheticism calling itself canonical humanism” (Said, 2004: 27). Said destaca o desdém que está por trás do que Bloom designou de “school of resentment”, onde ele inclui “everything said or written by the non-European, non-male, non-Anglo educated upstars who don’t happen to agree with his tiresome vatic trumpeting” (Said, 2004: 27). Edward Said reconhece que existe no domínio da arte obras boas e ruins e, nesse aspecto, concorda com Harold Bloom. Porém, ele não admite o fato de determinada obra ser considerada menos importante por pertencer a uma tradição distinta da sua, por exemplo. Com suas palavras, afirma:

Certainly, one can accept, as I do, the existence of greater as well as lesser achievements in the arts, and even achievements that are entirely uninteresting (no one can like everything, after all): but I would never admit that something was humanistically, intrinsically uninteresting only because it belonged to a different tradition or come from a different

perspective and experience and was the result of different processes of work, as in Saul Bellow's appallingly condescending phrase, "show me the Zulu Proust." (Said, 2004: 27).

Dito isso, Said conclui que a discussão "humanística" do cânone proposta por Bloom está ausente de uma presença de espírito revigorante, pois, dentre outras razões, ele sempre se recusa a responder questões feitas e também se envolver com outros argumentos. Apenas assevera, afirma e impõe. Conforme Said, "this is self-puffery, not humanism, and certainly not enlightened criticism" (Said, 2004: 27). A crítica de Said nos parece bastante contundente e justifica-se, inclusive, pelo fato de Said ser autor de uma obra considerada uma das precursoras dos estudos pós-coloniais, chamada *Orientalismo* (2007), e Harold Bloom, como já apontamos, parece se opor ao que propõe esse tipo de estudo que adota um viés epistemológico voltado para a crítica do silenciamento pelo qual passaram as vozes historicamente subjugadas. A pesquisadora brasileira mencionada, diferentemente de Bloom, compreende o cânone ocidental como um patrimônio "nosso, europeu e americano" e "segundo os princípios iluministas ocidentais, é um patrimônio cultural da humanidade" (Perrone-Moisés, 1998: 202).

Diferentemente do estudioso norte-americano que o defende de forma um tanto autoritária e arbitrária, tentando transformar uma opção de determinado contexto em raiz universal, como sugeriu Santos (2006), Perrone-Moisés coloca o cânone ocidental como um patrimônio universal passível de ser contestado e criticado, pois acredita que "valorizar o cânone não é fechá-lo; é apenas não o esquecer ou censurar, sob pretexto de que não gostamos da nossa história passada, logocêntrica, machista, colonialista, etc" (Perrone-Moisés, 1998: 202). Essa observação, como aponta Ribeiro (1999) em sua crítica, é igualmente fruto do descontentamento da autora brasileira diante de certo essencialismo da "insistente retórica do "outro" – o marginal, o diferente, as minorias, talvez sobretudo as mulheres" (Ribeiro, 1999: 221). Nesse sentido, a premissa de Perrone-Moisés vai ao encontro da nossa proposta de pesquisa, uma vez que acreditamos que seja inevitável fugir da biblioteca colonial quando estamos a discutir a questão do clássico, nesse caso, representada por um cânone ocidental, mas há igualmente a possibilidade de crítica. Por isso, não há danos para o campo de investigação proposto. Nesse quesito, alinhamo-nos com ela. Jaime Ginzburg, no livro *Crítica em tempos de violência* (Ginzburg, 2012), discute

no ensaio intitulado “Cânone e Valor Estético em uma Teoria Autoritária da Literatura” a perspectiva violenta e autoritária do ensino da teoria da literatura no Brasil, sobretudo a partir da supervalorização das proposições de Harold Bloom no estudo dessa disciplina nas universidades brasileiras.

Ginzburg considera o pensamento de Harold Bloom sobre o cânone ocidental um pensamento autoritário, na esteira de Adorno, pois elabora uma lista de obras-primas do cânone ocidental tendo como ponto de partida, simplesmente, o ego dele próprio e seus valores pessoais hegemônicos. A ausência de escritores brasileiros nessa lista, por exemplo, é sintomática da arbitrariedade desse tipo de metodologia na concepção de um cânone que se diz ocidental, uma vez que é excludente. O ensaio de Ginzburg se aproxima, em dado momento, do ensaio de Coetzee (2001) sobre o clássico. Ambos debatem a noção do “valor em si”. Para Ginzburg, “o conceito de valor pode ser examinado em articulação com a noção de cânone” (Ginzburg, 2012: 62). Pois, no ensino universitário brasileiro, a noção de valor atribuída a determinadas obras “não se faz no vazio, mas em meio a um campo de referências historicamente firmadas” (Idem). O estudioso afirma ainda, tendo como ponto de partida o contexto brasileiro, que “esse debate indica que o estabelecimento do valor exige determinação de critérios e não apenas o valor em si (mas critérios também são passíveis de discussão)” (Idem). Por isso faz uma crítica pertinente aos livros de Harold Bloom, como *O Cânone Ocidental*, que costumam ser referência no ensino universitário brasileiro, mesmo quando a noção de valor, no caso desse pesquisador, é alicerçada a partir de uma perspectiva muito pessoal e excludente. Ginzburg questiona ainda o fato de Bloom criticar a presença da vertente política no âmbito dos estudos literários que, segundo ele, surge em detrimento da vertente estética. Mas a sua resistência ao estudo das “minorias” nessa área já se coloca, politicamente, como um posicionamento hegemônico e totalitário, na concepção de Ginzburg.

Eliot figura na lista de escritores-críticos presentes nesse estudo de Leila Perrone-Moisés (1998) sobre o cânone. O mesmo Eliot que Coetzee retoma para desenvolver o seu ensaio sobre a questão do clássico, cuja leitura já foi iniciada neste capítulo. O encontro do escritor sul-africano com o clássico se deu num jardim do seu país. Foi a primeira vez que ele, que não teve uma educação muito voltada para a música, ouviu Bach. Coetzee, “using Eliot the provincial as pattern and figure” (Coetzee, 2001: 9) dele mesmo, nos mostra que a constituição de

Bach enquanto clássico se deu historicamente e por uma causa específica, “the cause of German nationalism rising in reaction to Napoleon, and of the concomitant Protestant revival” (Coetzee, id.: 11). A natureza histórica, a sua volatilidade e a força de instituições sociais, como as universidades e as escolas, geralmente da cultura hegemônica ocidental, dão ênfase ao cânone literário (Santos, 2006: 66-67) e constroem o clássico.

Impactado com o que ouviu e creditando a importância desse momento para a sua formação, o estudioso levanta uma série de questionamentos relevantes feitos a partir de sua experiência com o clássico. E coloca o seguinte: “[...] was the experience what I understood it to be – a disinterested and in a sense impersonal aesthetic experience – or was it really the masked expression of a material interest?” (Coetzee, 2001: 9). Dito de outro modo, o autor busca compreender se o clássico é uma obra dita como tal por via da influência da escola, universidades e instituições, como já foi apontado, ou é aquela obra que “sobrevive” ao tempo e aos “testes” aos quais ela se submete, despertando sensações no ser humano? Coetzee mostra no texto que Bach foi bastante testado e criticado na época em que viveu. Porém, resistiu e manteve-se vivo graças aos conservatórios de música e à causa que a sua obra fez parte. Não foi apenas por meio da qualidade da música pura e simplesmente que Bach tornou-se um clássico. Mas sim por algumas dessas razões mencionadas por Coetzee.

A própria conferência proferida na Áustria, em 1991, foi transcrita e transformada em ensaio e Coetzee reconhece o condicionamento histórico das suas próprias palavras. Afinal, seria Bach um clássico porque o seu presente histórico o reafirma enquanto tal ou mais pela vivência que ele teve em seu jardim na África do Sul? O que nos parece evidente é que a ideia de clássico proposta por Coetzee, fomentada por uma experiência pessoal, nada se relaciona com a “lógica das raízes” de que fala Santos (2006), fixa e arbitrária, como faz soar nas palavras de boa parte dos teóricos mencionados anteriormente, com exceção de Borges e Fortini. Portanto, em Coetzee, o clássico se configura enquanto uma via de duplo acesso: do “local da cultura” (Bhabha, 1998b) em que está inserido para outros tantos lugares, como um jardim na África do Sul, distanciando-se de qualquer noção que denote fixidez. Tal perspectiva nos parece fundamental para se pensar em outros paradigmas críticos do clássico quando estamos a falar das literaturas “emergentes”, mais precisamente a literatura moçambicana. O clássico, para Coetzee, se confirma como uma obra que transforma quem com ela entra

em contato, independente do lugar que ocupou no passado. Um clássico, para ele, é uma obra que é constantemente posta à prova, por gerações e gerações, e é aquela que sobrevive aos tantos testes pelos quais tem de passar. Bach, como nos revela o ensaio, resistiu aos ataques que sofreu, veja-se o ensaio de Johann Adolf Scheibe, publicado em 1737, que criticava fortemente a obra do compositor alemão.

Compreender o clássico dessa maneira nos distancia dos critérios de exclusão, característicos de um viés mais conservador e tradicionalista de compreensão e constituição do clássico, corroborando um sentido de incompletude do termo, uma vez que o mesmo está associado não só ao passado histórico, mas a relação que esse passado, por moldar o presente, estabelece com os seus receptores da obra. A incompletude do termo deriva, igualmente, das limitações dos receptores da obra de compreendê-la, uma vez que, como bem pontua Coetzee, esse entendimento depende de nós mesmos, “not only as objects of historical forces but as subjects of our own historical self-understanding” (Coetzee, 2001: 13). Essa ideia de autocompreensão histórica como requisito para entendimento do clássico muito nos aproxima de novo dos preceitos de Wolfgang Iser (1996) sobre a antropologia literária, para a qual a seção seguinte é inteiramente dedicada. Pensar a questão do clássico sob a luz dos preceitos da antropologia literária nos conduz ao lugar determinante do ser humano em todo o processo de construção do fazer literário e do efeito estético que a literatura provoca no leitor, envolvendo, nesse sentido, as questões de recepção da obra como fundamentais no processo de atribuição do estatuto do clássico. Afinal, tal como afirma Coetzee, é o processo de teste pelo qual a obra tem de passar que confere a ela o estatuto de clássico. E são os leitores, críticos literários, editores e todos os agentes envolvidos no sistema de recepção de leitura, os responsáveis por testá-la. As obras que sobrevivem são clássicas, pois “the classic defines itself by surviving” (Coetzee, id.: 16) e, não bastasse esse dado, Coetzee nos lança uma observação muito pertinente para o que nos propomos a discutir mais adiante:

One might even venture further along this road to say that the function of criticism is defined by the classic: criticism is that which is duty-bound to interrogate the classic. Thus the fear that the classic will not survive the decentering acts of criticism may be turned on indeed criticism of the most skeptical kind, may be what the classic uses to define itself and

ensure its survival. Criticism may in that sense be one of the instruments of the cunning of history (Coetzee, id.: 16).

No caso da literatura moçambicana e da obra miacoutiana, especificamente evidenciadas nesta tese, acreditamos que pensar a construção do clássico significa pensar não só nas atribuições de valor a determinadas obras, com cautela, sempre, para não cair na ideologia – leia-se a palavra no sentido marxiano, ou seja, de ideias tendenciosas da classe dominante que engendram uma falsa consciência, produzida socialmente, do “value in itself”, como adverte Coetzee (id.: 15), mas desenvolver discussões teóricas que envolvam os temas da tradução, diferença e recepção cultural. Afinal, qual o lugar da recepção crítica de uma obra no que diz respeito ao estatuto do clássico? E o efeito estético causado? São tópicos interessantes e veremos que variam culturalmente nos vários lugares que compõem esse espaço plural chamado Atlântico Sul (Vecchi, 2008), configurado pelo trânsito realizado pela África, América do Sul e Europa.

1.2 O que é um clássico? Uma questão posta sob a luz dos estudos da antropologia literária

No texto intitulado “Por que ler os clássicos” Italo Calvino faz referência ao texto de Franco Fortini, anteriormente mencionado, da seguinte forma: “Para a história de todas essas acepções do termo, consulte-se o exaustivo verbete “Clássico” de Franco Fortini na Enciclopédia Einaudi, vol. III)” (Calvino, 1995: 16). Nesse sentido, Italo Calvino estava certo. Exaustivo é um adjetivo bastante oportuno para designar o texto de Franco Fortini. Entretanto, entendemos a exaustão provocada por essa leitura como algo positivo e estimulante para o avanço do trabalho intelectual. Uma vez que este, ao nosso entender, não prospera diante das amenidades. Garcia Jurado afirma que “...até os anos 80 do século XX não encontramos uma reformulação absolutamente nova de ‘clássico’, que virá precisamente pelas mãos do escritor Italo Calvino” (Garcia Jurado, 2010: 290). O escritor italiano, assim como Borges, também aponta, de maneira mais sutil, a importância do leitor na formação do clássico:

Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos e o encontro é um acontecimento totalmente novo (Calvino, 1994: 11).

É interessante observar que, no fragmento acima, ao afirmar, categoricamente, que “com certeza mudamos”, Calvino se aproxima daquilo que o teórico alemão Wolfgang Iser entende como “plasticidade humana”. Esta consiste na capacidade que o ser humano tem de mudar e transformar-se. A literatura, segundo Iser, seria “...necessária enquanto objetivação da plasticidade humana” (Iser, 1996: 10). Em contato com o texto literário, sendo este para Wolfgang Iser uma imbricação do real com o fictício e o imaginário e “uma via privilegiada para investigar algo das disposições que constituem a natureza humana” (Iser, id.: 198), as pessoas são capazes de enxergar a si mesmas e seus entornos. Um exemplo disso está na colocação de Barthes já mencionada, quando o estudioso francês se identifica com a personagem de Thomas Mann.

Das catorze “propostas de definição” do clássico escritas por Calvino, como ele próprio distingue, algumas reiteram as proposições de Eliot, sobretudo com relação ao quesito da “maturidade” que distingue os clássicos. Primeiro, o esforço intelectual na tentativa de propor definições para o termo “clássico” é evidente em ambos. Como foi dito, um conceito-chave que perpassa os dois ensaios é a ideia de “maturidade” atrelada ao clássico. Calvino coloca essa condição do ponto de vista da leitura e, conseqüentemente, do leitor. A leitura na maturidade, para o estudioso, “é um prazer extraordinário: diferente (mas não se pode dizer maior ou menor) se comparado a uma leitura da juventude” (Calvino, 1994: 10). A maturidade está nitidamente atrelada ao aspecto de amadurecimento humano, um dado que interfere na apreciação do clássico e, conseqüentemente, na sua própria constituição.

Em Eliot, embora ele não deixe claro em seu texto o que entende por maturidade, finda por transparecer que a maturidade do clássico seria um pré-requisito que, segundo ele, só se percebe sob uma perspectiva histórica: “pois é somente graças a uma avaliação tardia, e em perspectiva histórica, que um clássico pode ser reconhecido como tal” (Eliot, 1992: 78). De maneira que a denominação de uma obra enquanto clássica só é possível com certa distância temporal. Logo, partindo desse pressuposto, o termo clássico não seria uma condição possível, nem se aplicaria a uma obra contemporânea, como é o caso das obras de um escritor como Mia Couto e tantos outros autores dos países africanos que tiveram sua independência recente e, portanto, a própria ideia de

nação, como já discutimos anteriormente. O fator leitura-leitor para a designação do clássico não é, por ele, cogitada.

Considerando a influência da leitura-leitor na construção do clássico, dado esse que Calvino sinaliza em seu texto e Borges dá maior ênfase, podemos considerar que a questão do clássico pode se inserir nas discussões suscitadas pela antropologia literária, uma teoria desenvolvida pelo estudioso alemão Wolfgang Iser, um dos precursores dos estudos da teoria da recepção e do efeito estético. A seguir, falaremos um pouco sobre o assunto, com base em levantamentos feitos por nós (Souto, 2014). Ao lado de Hans Robert Jauss, Iser foi um dos líderes principais da Escola de Constança, que surgiu no final dos anos 1960 na Alemanha. De suma importância no contexto dos estudos literários desse país, tal escola reivindicava, em princípio, a inserção da historicidade no âmbito das análises literárias. A Estética da Recepção resulta dessa perspectiva contrária ao método estruturalista. Segundo esses estudiosos, a Estética da Recepção abrange uma diferença elementar “entre um estudo da recepção propriamente dita e uma análise do chamado efeito ou impacto que um texto possa provocar (Iser, 1996: 20). De modo que a compreensão da Estética da Recepção amplia-se diante dessa distinção, sendo uma complementar da outra. Enquanto o estudo da recepção propriamente dita visa verificar as implicações históricas que propiciam um certo tipo de recepção de leitura (e, nesse caso, podemos pensar também as condicionantes históricas de concepção do clássico), a teoria do efeito estético, além disso, está interessada em observar o impacto que determinada leitura provoca no receptor. De acordo com essa teoria, é justamente esse impacto que torna um objeto artístico em objeto estético.

Do aprofundamento desses estudos e da constatação da capacidade da literatura de fazer o ser humano pensar sobre si mesmo e sobre o seu entorno, já anunciada na teoria do efeito estético, surgem os pressupostos da antropologia literária. A ideia de interação já defendida pela teoria do efeito estético é retomada nos estudos da antropologia literária. No primeiro caso, estabelecendo relações entre texto e leitor e, no segundo, entre fictício e imaginário. Para o teórico alemão, a imaginação não é auto-ativável. Sobre essa engrenagem de construção do texto literário, Wolfgang Iser afirma:

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para

ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação. A imaginação, como se sabe, não é um potencial auto-ativável (Iser, 1999: 70).

É o texto, ou seja, a ficção, a responsável por ativar a imaginação do leitor. A imaginação do leitor que, na teoria do efeito estético, contribui para a construção dos sentidos do texto. Para Wolfgang Iser, tanto a teoria do efeito estético quanto a antropologia literária são constructos e “não são necessariamente descrições de ocorrências empíricas” (Iser, 1999: 47). O contato com o texto literário, para Wolfgang Iser, é encarado como uma necessidade do ser humano, uma vez que “ler uma obra de ficção sempre significava viver outra vida” (James apud Iser, 1999: 66). E não só. A imersão no texto literário propicia ao leitor a chance de observar a si mesmo, desencadeando o que o estudioso entende como um processo de “auto-interpretação”. Em livro intitulado *O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária* (1996), Iser apresenta, ao pormenor, esse estudo. Desde o início ele demonstra uma preocupação em não convocar outras vertentes da antropologia para se referir aos pressupostos da antropologia literária. Acreditamos, como já observamos em pesquisa anterior, que esse tipo de conduta do teórico alemão tinha um intuito definido de preservar a literatura de ser tomada apenas como acessório nos processos de outros estudos, principalmente a psicanálise (Iser, 1996: 10). David Wellbery, em ensaio sobre a teoria iseriana, conclui que a literatura, para Wolfgang Iser, não é um “fenômeno secundário”, mas “essencial à esfera do humano”, servindo “como meio para explorar o que o humano é” (Wellbery, 1999: 182). Para Wolfgang Iser, o fictício e o imaginário “são disposições humanas que também constituem a literatura” (Iser, 1999: 66), mas não são exclusividade dela. Sendo assim, estão relacionados diretamente com as vivências do ser humano. Três aspectos dos pressupostos de Wolfgang Iser seguem, desde pesquisas anteriores, motivando o nosso estudo: a relação triádica que ele estabelece como propriedade fundamental do texto literário; a reflexão que propõe acerca do imaginário, proporcionando a amplitude do termo ao compreendê-lo para além do universo intratextual; o texto literário como meio para realizar uma auto-interpretação humana (Souto, 2014: 44).

A compreensão da literatura como fruto da relação triádica do real com o fictício e o imaginário muito nos interessa nessa proposta do teórico alemão, pelo fato de essa ligação eliminar a possibilidade de oposição radical entre ficção e realidade, quando, comumente, esta surge associada ao universo extratextual e aquela ao intratextual. Desse modo, a proposta de Iser ultrapassa essas distinções ao reconhecer a potência dos efeitos do imaginário, tanto no universo literário quanto em nossas relações cotidianas. Ainda sobre a distinção ficção x realidade, o estudioso a compreende como um “saber tácito” que tem lugar no pensamento humano, mas que necessita ser posta em causa:

A determinação nitidamente ontológica atuante neste tipo de “saber tácito” caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade. Nesta certeza irrefletida, recalca-se também o problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade? (Iser, 1996: 14).

A estudiosa Sandra de Pádua Castro acredita que essa distinção entre realidade e ficção se configura graças a uma “herança platônica” inserida “numa modernidade que divisava ‘luzes’ unicamente na razão e declarava o imaginário como uma instância constitutiva de irrealidades, ficção e sonho” (Pádua Castro, 2007: 1). Nesse processo, em nossos estudos (Souto, 2014), vimos que, na teoria iseriana, é o imaginário que desautomatiza a oposição entre realidade e ficção, estabelecendo assim o vínculo entre elas a partir do que ele denomina como “atos de fingir”. Evitando definir cada um desses atos, Iser traz demonstrações que envolvem a maneira como eles se manifestam na rotina do ser humano e também na literatura. Iser difere as aplicações do fictício e do imaginário na vida real e na literatura. Nesta, há uma “interação paradigmática entre ambos” originada pelo fato de eles manterem vínculos com “exigências pragmáticas imediatas”. E afirma: “Quando mentimos, temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem” (Iser, 1999: 67). Para Schwab, estudioso da obra iseriana, a questão-chave da antropologia literária é: “por que os seres humanos precisam de ficção?” (Schwab, 1999: 35). Embora Iser tenha pretendido se distanciar de definições de outras áreas do conhecimento para pensar a antropologia literária, ele, fatalmente, convoca um dos temas fundamentais dos estudos antropológicos, que consiste no papel da arte na organização da cultura e, assim, dos seres humanos, já que, para Iser, a

cultura é fruto das “manifestações exteriorizadas dos homens” (Iser, 1996: 149). Essa questão converge com uma outra formulada por Italo Calvino: Por que (os seres humanos precisam) ler os clássicos? Calvino dedicou todo um ensaio com o intuito de responder a essa indagação.

Ao passo que Wolfgang Iser propõe a relação do real com o fictício e imaginário como propriedade fundamental do texto literário, ele mesmo identifica um problema metodológico em seu estudo, pois reconhece a impossibilidade de defini-los, precisamente. Tentativas de definição, segundo Iser, seriam de domínio ontológico (Iser, 1999: 65-77). Diante disso, o estudioso aponta uma solução, que consiste em descrever, operacionalmente, a forma como fictício e se manifestam no texto literário. Nesse procedimento ele convoca os conceitos de “interação” e “jogo”, sendo este a “estrutura reguladora” do processo. Essa componente interacional do texto literário também se nota, ao nível estético, na obra miacoutiana, pois a relação estabelecida entre a língua portuguesa e a oralidade proveniente da cultura moçambicana engendra uma língua terceira capaz de inibir as dicotomias essencialistas que envolvem a compreensão nacionalista do idioma e da própria arte literária. De modo que a obra miacoutiana, paradigmática nesse sentido, pode ser considerada um clássico, pois supera dicotomias e empodera a pluralidade, urgente e necessária se pensarmos nos contextos moçambicano, brasileiro, português e das demais nacionalidades que compõem a complexa rota do espaço Atlântico Sul, tornando o exercício literário num exercício da diferença (Brugioni, 2010).

Observamos e continuamos acreditando que Wolfgang Iser, ao descrever algumas das manifestações do fictício e do imaginário, partindo da interação entre ambos, constrói uma teoria estimulante, do ponto de vista da exercício intelectual, pois não estabelece relações dicotômicas entre os conceitos que compõem a sua proposta teórica, evitando assim hierarquias entre realidade e ficção, fictício e imaginário. Tanto não estabelece que, ao longo do estudo dele, encontramos algumas definições históricas para os conceitos abordados. Essa retomada foi feita justamente para questionar a eficácia de alguns significados com razões fixas e deterministas. Um deles é a imaginação como faculdade, proposto de Aristóteles até Kant (Iser, 1996; 1999). Segundo essa perspectiva, o ser humano é, naturalmente, dotado de imaginário. Já, para Iser, o imaginário não se manifesta naturalmente, mas a partir da interação com o fictício. Embora o

estudioso não se perca em definições, ele encontra na ideia de “ultrapassagem” um denominador comum característico da ficção:

Samuel Johnson chamou a ficção de “falsidade, mentira”. O termo ficção, contudo, designa também o ramo da literatura no qual se contam histórias (the story-telling branch of literature) [...] Ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar “ultrapassagem” do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora [...] O fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa (Iser, 1999: 68).

Os “atos de fingir” como componentes primordiais do texto literário e facilitadores dos espaços de jogo, ou seja, da interação entre texto e leitor, como também entre o fictício e o imaginário, são assim identificados pelo estudioso alemão: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento (Iser, 1996; 1999). A transgressão de limites é um aspecto que conecta todos esses “atos de fingir”, apesar de suas particularidades. No ato de seleção os elementos extratextuais são escolhidos para compor o texto de ficção, de maneira que a realidade é ultrapassada e assume um novo formato, incluindo a função do campo de referência e dependendo diretamente dela (Iser, 1996: 69). Sobre esse procedimento, Pádua Castro alerta que tal dinâmica pode ser encarada, erroneamente, como mera cópia. Porém, uma vez que a força do imaginário se faz presente, a seleção não se dá passivamente no texto. O que foi selecionado é observado a partir de uma dada percepção, assim “a seleção opera, portanto, a percepção de partes alterando a visão do todo; o todo do texto e o todo da realidade” (Pádua Castro, 2007: 1).

Iser recorre aos princípios do filósofo austríaco Wittgenstein para dizer que existe um “campo livre para a imaginação [...] onde quer que o ver e o ouvir nos levem além do objeto real e imediato da percepção sensorial” (Iser, 1996: 221). Logo, concluímos que o imaginário também atua sobre a percepção. Essa constatação ganha novos sentidos quando relacionada aos estudos do espaço narrativo, mais precisamente da categoria do espaço como focalização, uma vez que a percepção do entorno pelas personagens pode ressaltar indicativos tanto do espaço físico quanto do espaço social, psicológico e da própria memória.

Inclusive, isso se faz notar nos contos de Mia Couto e nas análises de alguns deles, propostas adiante.

Encarada como um outro estágio da seleção, a combinação se manifesta no âmbito intratextual, de maneira que a ultrapassagem da realidade se dá a partir da interação com os próprios elementos do texto, desde a concepção dos tipos de personagens até os sistemas lexicais escolhidos (Costa Lima, 2007 *apud* Coriolano, 2010: 29). O ato de combinação pode se fazer notar em textos do escritor moçambicano Mia Couto, se considerarmos a invenção lexical e sintática que há em suas narrativas. Por fim, temos o desnudamento. Ato pelo qual se diferenciam as ficções textuais das extratextuais. O ato de desnudamento possibilita o estabelecimento de um contrato entre autor e leitor, com a meta de este ter a consciência de que o mundo textual não se iguala ao mundo real, mas, ao mesmo tempo, não o elimina totalmente. Sobre isso, Pádua Castro afirma que o texto ficcional põe o leitor entre mundos: o que foi referência para a ficção, o mundo “real” e o mundo representado, “que não é e nem representa o mundo, mas o perspectiviza, cria contrastes, descortina a percepção e induz à comparação, ao *como se*” (Pádua Castro, 2007: 1).

Nesse processo do *como se*, o fictício se apresenta como uma “varinha de condão para descobrir elementos sobre nós mesmos” (Iser, 1999: 91). Ou seja, a consciência de que o mundo representado no texto deve ser visto “como se” fosse um mundo, sem o ser, passa a transformar “[...] o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído [...] em metáfora de algo a ser concebido” (Iser, 1996: 70). Concebendo a ficcionalidade literária como uma das ferramentas para tal exercício, verificamos que no complexo jogo entre real, fictício e imaginário proposto na teoria iseriana, o ser humano se destaca, tanto o leitor quando o escritor. Ambos exercendo papéis decisivos para a execução dos atos de fingir. Tais atos implicam transgressões de limites e o estudioso alemão pretende verificar se eles exercem efeito sobre os receptores somente no domínio do “mundo posto entre parênteses” ou para além dele (Iser, 1996: 28). Nesse sentido, ele acredita no seguinte:

se a literatura pode ser concebida como encenação de todo o potencial que os seres humanos são capazes de engendrar, então em alguma medida, a literatura sempre é a antecipação de algo que está por vir (Iser, 1999: 231).

A declaração acima ganha sentido quando apresentada em diálogo com o contexto literário moçambicano. Em vários estudos aqui abordados, verificamos que, nesse país, a literatura exerceu a função de antecipar e, de certa forma, cantar a liberdade tão almejada, antes mesmo dessa liberdade ter sido conquistada ao nível político. Portanto, podemos dizer que os “atos de fingir” das obras miacoutianas em destaque causam reações não apenas na esfera literária, mas para além dela. Em Moçambique, as obras causaram as mais variadas reações também ao nível extraliterário. Diante disso, seria esse, também, um possível requisito para a constituição do clássico nessa literatura, especificamente, tendo em vista o forte envolvimento das obras com o momento histórico do país e do próprio escritor como agente participativo de fundação de sua nação?

O distanciamento de Iser das relações hierárquicas e reducionistas estabelecidas face aos vastos significados de real, fictício e imaginário nos permitiu inferir que o imaginário, quando responsável pela conexão entre real e fictício no mundo ficcional é semelhante ao que, no dito mundo real, trama diversas realidades possíveis, mas essa multiplicidade é desperdiçada pelo poder hegemônico que determina o que é ou deixa de ser realidade, sedimentando isso no imaginário das pessoas. Esse mesmo poder hegemônico diminui o papel da literatura ao de “faz de conta”, sem qualquer relação com a natureza histórica e social, mesmo quando sabemos que existe uma relação mútua em todo esse procedimento, no qual o ser humano é agente principal.

Para se apresentarem na materialidade do texto, os atos de fingir dependem da percepção, tanto do escritor quanto do receptor. Ambos, durante o jogo, vivenciam vários tipos de sensações através da diversidade de percepções que o contato com a realidade encenada possibilita. Em estudo de mestrado destacamos três tropos principais, visando apresentar os pressupostos de Wolfgang Iser. São eles: o olho, a mão e o caleidoscópio (Souto, 2014: 12). O olho³ como símbolo do real, meio pelo qual se captam as primeiras impressões concretas de plasticidade humana. Essa propriedade dinâmica do humano toma forma pela mão daquele que conduz a construção do texto literário, em um processo de “objetivação da plasticidade humana” (Iser, 1996). Matéria igualmente plástica e movente, o texto literário/ficcional precisa de uma mão que

³Nessa nossa proposta de trabalho, o olho se relaciona com a ideia de “visão como faculdade espacial” (Brandão, 2007: 211) e o próprio olhar da dita “crítica especializada”.

lhe dê forma, conduzindo o processo de elaboração, em ambos os casos estética, até o estado da arte final. A mão aqui em destaque é a do artista, nomeadamente a do (a) escritor (a). Um texto literário como produto de um autor é, para Wolfgang Iser, o que ele chama de *Weltzuwendung*, ou seja, uma forma determinada de acesso ao mundo (Iser, 1996:10). E cada mundo é envolto de imaginários específicos, social e historicamente construídos. Por isso, convocamos a metáfora do caleidoscópio para nos referir ao mundo literário.

O mundo literário pode, metaforicamente, ser visto como um caleidoscópio. Tal qual um caleidoscópio – aparelho óptico inventado na Rússia, em 1817, pelo físico escocês David Brewster e cuja expressão, de origem grega, deriva das palavras *kalos* (belo, bonito), *eidos* (imagem figura) e *scopeo* (olhar, observar) – o mundo literário é composto por estruturas dinâmicas e igualmente complexas que remontam ao jogo de três espelhos representados pelo real, o fictício e o imaginário, gerenciados pelos seres humanos, os escritores, que atuam nesse mesmo jogo. Eles, através da escrita, com as suas mãos, selecionam “sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária” (Iser, 1996: 16) e findam provocando no leitor uma sensação agradável, e possivelmente inquietante. O desenrolar dessa dinâmica nos fez constatar que a força motriz do processo de criação literária é o ser humano, aquele que escreve e aquele que lê (Iser, 1996: 11). Por isso os princípios da antropologia literária são retomados neste estudo. Também porque não distanciam radicalmente os estudos literários dos estudos das sociedades, como sociologia, antropologia e história (Durand, 1983: 24), pois como ressalta o próprio Wolfgang Iser, o texto literário, enquanto espaço de jogo, está aberto para a história (Iser, 1996: 11). Manuel Gusmão também compartilha desse pensamento, pois afirma que a “literatura é história”, mais precisamente “um sistema aberto (formal e historicamente) de relações humanas (sociais), poética e retoricamente construídas no universo dos discursos” (Gusmão, 2001: 219). Nesse sentido, defende o entendimento da literatura como uma construção histórico-antropológica (Gusmão, 2001), em “[...] que nela e através dela, construímos figuras do humano” (Idem). Além dos estudiosos mencionados, também destacamos a contribuição de Antonio Blanch para a discussão em torno da antropologia literária. Para ele,

es sabido que la literatura ha ejercido en la cultura de todos los pueblos y de todas las épocas la función primordial de traducir simbólicamente las

experiencias, más o menos profundas, del individuo humano, con la evidente intención de comunicarlas a los demás” (Blanch, 1995: 9 -10).

Por isso, constatamos em pesquisa anterior, e com a contribuição desses estudiosos, que a literatura engendra experiências de alteridade, uma vez que permite ao ser humano estar em contato com fenômenos de representação, orais ou escritos, coletivos ou individuais do outro, tanto numa perspectiva social, cultural, psicológica ou política, logo, histórica, estimulando um maior conhecimento sobre si mesmo e sobre aquele e/ou aquilo que vai além do que está em sua volta (Souto, 2014: 13). Os “atos de fingir” desenvolvidos teoricamente nos estudos da antropologia literária de Wolfgang Iser, em nosso entender, podem estar relacionados com a constituição do clássico se entendermos essa configuração a partir da figura determinante do leitor e do “jogo” que se estabelece no momento da leitura, pois é a capacidade de sobrevivência ao “jogo” que também corrobora o estatuto do clássico. Os pressupostos da antropologia literária também convergem com o método de análise literária adotado por nós neste estudo, a topoanálise, pois através do espaço como focalização, ou seja, da verbalização da experiência dos sujeitos perceptivos no texto, podemos acessar várias possibilidades de encarar as disposições humanas. Isso também justifica o nosso retorno aos pressupostos teóricos e metodológicos expostos por nós, anteriormente, em estudo de mestrado, pois achamos válido e legítimo verificá-los em outros contextos⁴.

Não há como realizar uma análise crítica detalhada da questão do clássico sem partir do cerne de sua existência. A história do clássico envolve a história das Humanidades, de modo geral, e do Humanismo como campo de estudo. Por essa razão os preceitos da antropologia literária foram convocados, pois envolvem a

⁴ Rejane Pivetta de Oliveira, em artigo intitulado “Da antropologia literária de Iser à análise da literatura na cultura”, aponta que os princípios da antropologia literária de Iser partem de uma concepção específica do literário e do ser humano. Ou seja, partem de uma tradição ocidental, europeia. Diante disso, alerta para a necessidade de “...colocarmos sob “suspeita” uma hermenêutica baseada na eleição de um cânone literário, tratando-se, em primeiro lugar, de reconhecermos diferentes modos de leitura, considerando não apenas diferentes “olhares” sobre os textos, mas a vinculação desses olhares a consensos em torno de significados estabelecidos em sua comunidade, aos meios materiais de circulação e às mediações culturais que permeiam as práticas de leitura e interpretação” (Oliveira, s/d: 8). Com base nisso, retomamos o estudo de Iser para pensar a questão da construção do clássico, a fim de promover um exercício de ampliação de seus pressupostos, na medida em que consideramos outras comunidades interpretativas específicas, como é o caso da recepção brasileira da obra miacoutiana.

matéria-prima dos estudos humanísticos e literários, que é o ser humano e a prática literária como prática humanística (Brugioni, 2010). Edward Said acredita que “humanism and literature, understood as the dedicated study of good and important writing, have an especially close relationship with each other” (Said, 2004: 16). A ideia de clássico muda com o passar do tempo porque a relação do ser humano com a literatura, nesse caso específico, também é passível de mudanças constantes. Os estudos literários, inseridos nos estudos das Humanidades, também passaram por transformações a medida que as instituições começaram a compreender que há várias humanidades dentro desse vasto campo de estudo, para além da europeia, branca e masculina. Logo, conceber uma ideia de clássico e, conseqüentemente, do cânone, requer um revisionamento crítico do próprio campo de estudos que o legitimou alargando-o ao contexto da pluralidade dos saberes e não mais confinando-o ao tratamento de uma elite isolada dentro dos muros das instituições.

Antonio Candido, célebre crítico literário brasileiro, defende o direito à literatura como parte integrante dos direitos humanos. Nesse quesito, a proposição de Candido finda por convergir com os pressupostos da antropologia literária, pois coloca o “contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 1995: 242), ou seja, de ficção, como condição *sine qua non* para qualquer ser humano, em todos os tempos. Portanto, trata-se de uma “necessidade universal” (Candido, id.: 242). Assim como torna-se uma necessidade universal repensar e questionar o clássico em tempos pós-coloniais, no sentido cronológico do termo e também no sentido de combater criticamente as relações de poder e os silenciamentos que existem no âmbito das Humanidades. Afinal, a questão do clássico também é um problema das Humanidades. António Sousa Ribeiro, em artigo intitulado “As Humanidades como utopia”, ao discorrer sobre a crise do ramo, afirma que

[...] as Humanidades só têm futuro a partir do momento em que se mostram capazes de incorporar na sua autodefinição a tarefa da reconstrução da própria ideia de cultura, indo assim, aliás, ao encontro do melhor da tradição auto-reflexiva do seu próprio campo. É verdade que essa reconstrução, como é patente, não surge apenas a partir de dentro, mas constitui a resposta a um conjunto de transformações sociais (Ribeiro, 2002: 8).

Portanto, a reconstrução das Humanidades deriva do conjunto de transformações sociais. No que diz respeito ao clássico, o estatuto deste parecia ser inquestionável. Santos retoma Guillory para afirmar que:

o papel que coube à igreja na constituição do cânone bíblico foi idêntico ao desempenhado pela escola e pela universidade do Norte Global no que respeita ao cânone literário e ao cânone artístico em geral (Guillory apud Santos, 2006: 66).

Tal aspecto passa a fazer mais sentido quando percebemos que as proximidades entre o cânone bíblico e o cânone literário se evidenciam na representação literária da realidade no contexto da cultura ocidental. Erich Auerbach em seu célebre livro *Mimesis*, considerado por Edward Said, “the greatest book of general humanistic practice since World War II” (Said, 2004: 6), aborda esse assunto através da passagem da cicatriz de Ulisses, no canto XIX da *Odisséia* com o episódio do sacrifício de Isaac no Velho Testamento (Auerbach, 2001). Ainda segundo Boaventura de Sousa Santos, foi o confronto do mundo ocidental com outras identidades e culturas que fez com que a questão do cânone (e também do clássico, acrescentamos) fosse posta em causa (Santos, 2006: 66).

E, num sentido mais alargado, o mesmo aconteceu com os estudos humanísticos. A necessidade de enxergar a cultura em sua diversidade mostrava-se cada vez mais urgente. Em Coetzee, vimos que o clássico não é o que se opõe ao romântico, mas ao bárbaro. Esse pensamento do poeta polaco Zbigniew Herbert foi retomado por Coetzee para explicar que “it is not the possession of some essential quality that [...] makes it possible for the classic to withstand the assault of barbarism (Coetzee, 2001: 16). Portanto, não se trata apenas de uma obra ter a “maturidade” de que fala Eliot, sendo esta representada em nível máximo na *Eneida* de Virgílio, mas resistir ao barbarismo, pois “...what survives the worst of barbarism, surviving because generations of people cannot afford to let go of in and therefore hold on to it at all costs – that is the classic” (Coetzee, 2001: 16). Essa proposta parece bastante atual e condizente com a nossa realidade, uma vez que a barbárie continua muito presente entre os seres humanos. Muito embora, paradoxalmente, “se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização”, como alerta Antonio Candido (Candido, 1995: 236).

O fator humanizador da literatura é evidenciado por Antonio Candido no ensaio mencionado e é possível estabelecer um diálogo entre o que propõe o estudioso brasileiro e os pressupostos da antropologia literária de Iser. Se, de

acordo com esse autor, a literatura corrobora o processo de auto-interpretação humana, isso implica dizer que a mesma é capaz de desenvolver em nós “[...] a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 1995: 249). Os “atos de fingir” ressaltados pelo teórico alemão tem o seu caráter humanizador, pois “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado [...] a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (Candido, 1995: 246).

Há uma forte hierarquia nas relações sociais, econômicas, políticas e culturais dos estados integrantes desse sistema mundial. Aqueles que pertencem ao Norte Global findam por se tornar a única referência de conhecimento válido, enquanto os do Sul Global são confinados em um espaço de subalternidade, em alguns casos. Por essa razão, convém afirmar que as relações mundiais tornam-se bastante desiguais em todos os níveis. Ao nível literário, Candido revela que a inserção do pobre na temática dos romances, sobretudo na época do Romantismo, configura-se como um momento importante no trato com o tema dos direitos humanos através da literatura (Candido, 1995: 254). Nessa fase, bem como a fase do Realismo e Naturalismo, é possível encontrar obras “empenhadas” na questão dos direitos humanos. Nos dias atuais esse leque de possibilidades está bem mais amplo, embora longe de seu estado satisfatório, e a literatura acompanha o ritmo crescente e necessário de diálogo com os sujeitos, até então, subalternos e marginalizados da sociedade. De modo que esses sujeitos provenientes desse Sul Global não surgem no contexto literário apenas como estereótipos sociais pré-concebidos, mas sim como agentes produtores de seus próprios discursos.

Nesse sentido, e contrariando a estudiosa indiana Spivak (2010), o subalterno pode falar e a literatura, com todo o seu potencial humanizador, é um espaço propício para isso. Em países como o Brasil e Moçambique, a literatura ainda não se configura como um direito de todos e Candido aponta um dos motivos: o “efeito mutilador da segregação cultural segundo classes” (Candido, 1995: 260). Conforme esse estudioso, o acesso aos grandes clássicos pode diminuir as distâncias impostas pelas desigualdades. Por essa razão, deve ser levada a um maior número de pessoas e conclui que “a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter

acesso aos diferentes níveis da cultura” (Candido, id.: 262). A ideia de “nível” no trato com a cultura pode soar como uma estratificação da mesma. Dito com outras palavras, uma hierarquização inerente ao meio cultural. Por isso, acreditamos que a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter reconhecidas as suas diferentes culturas e parte desse reconhecimento provém de uma profunda reflexão acerca do que vem sendo propagado no âmbito dos estudos humanísticos.

Edward Said traz um capítulo dedicado a esse assunto em seu livro *Humanistic and Democratic Criticism* (2004). Em “Humanism’s sphere” ele traça, sob o ponto de vista de quem não pertence a uma cultura ocidental, um panorama dos estudos humanísticos nos Estados Unidos, um país repleto de imigrantes e no qual ele viveu e lecionou. Nesse sentido, trata-se de uma reflexão louvável sobre seu próprio campo de atuação na condição de um “intellectual and scholar-teacher of humanities in today’s turbulent world” (Said, 2004: 2). O estudioso questiona em seu texto, tendo por base a experiência da Universidade de Columbia, a equação existente entre a tradição ocidental, as humanidades e os livros excelentes. Tal equação é vista por ele de forma bastante problemática, pois como ele pontua, com bastante lucidez, existem outras tradições. Logo, outras humanidades. E, por isso, é preciso refletir em torno dessa questão, encarando as humanidades como uma prática constante e não como algo estanque estabelecido “by those who propose it as something they can speak for” (Said, 2004: 6), tal qual Harold Bloom, que se tornou uma espécie de porta-voz das Humanidades no mundo e, a esse respeito, Said faz uma crítica contundente e anteriormente mencionada neste nosso estudo.

O que Said parece querer expor é uma espécie de banalização das humanidades, através do uso constante do termo “humano” e “humanismo” como princípios atrelados aos interesses de uma ideologia dominante para assim manter a soberania. O bombardeio de aviões da OTAN na capital da Iugoslávia em 1999 foi descrito como uma “intervenção humanitária”, aponta Said (2004: 7). Visto isso, ele reforça a forma tendenciosa com que tais expressões são empregadas e provoca: “why was it both ‘humanistic’ and ‘humanitarian’ to intervene there and not, say, in Rwanda or Turkey, where ethnic cleansing and mass killings have occurred on a wide scale?” (Said, id.: 7). O estudioso observa que após o 11 de Setembro nos Estados Unidos essa ideia de “humanismo” associada a uma grande potência econômica mundial aumentou, de modo que

passou a existir uma dicotomia: enquanto o Ocidente, ou seja, os EUA, representavam o “humanismo”, os outros eram considerados “bárbaros” e “violentos”. Essa dicotomia gera uma hierarquia que também pode ser vislumbrada na ideia hegemônica de clássico e da existência de um “cânone intocável” ocidental, sustentadas pela “[...] experiência do eurocentrismo e do império” (Said, 2004: 11). Assim sendo, refletir sobre a questão do clássico a partir do conceito da “biblioteca colonial” implica retomar essa crítica aos estudos humanísticos devido a forma como foram propagados pelas instituições. Ou seja, estudos atrelados ao ensino dos “grandes livros” do Ocidente.

As proximidades entre humanismo e literatura são observadas por Said sob o ponto de vista de práticas de uma elite, destacando a influência de T. S. Eliot nesse sentido (Said, id.: 16). Ele aponta três problemas relacionados a isso. Em um primeiro momento, de forma bastante crítica e situada, Said discorre sobre a ideia pouco reconhecida de que há um elitismo no domínio desses estudos e que a universidade, antes de ser uma solução é, de fato, o grande problema nesse sentido, pois é dentro dela que essa mania de superioridade do pensamento hegemônico ocidental como forma única de conhecimento válido, representado na literatura pelos “grandes livros” do cânone ocidental, é forjada e tolerada. O que Said questiona, com conhecimento de causa e com a vivência de lecionar em uma tradicional universidade norte-americana, é o seguinte: “America’s is an immigrant society composed now less of Northern Europeans than of Latinos, Africans, and Asians; why should this fact not be reflected in ‘our’ traditional values and heritage?” (Said, id.: 20). Um segundo problema apontado por ele no âmbito do discurso do humanismo, em sua relação com a literatura, é um problema epistemológico associado a noção de oposição entre o tradicional e canônico com as intervenções do novo da época em que vivemos (Said, id.: 23). Esse problema epistemológico também reflete na forma como são encaradas as chamadas “literaturas emergentes” no âmbito dos estudos literários. Ainda há uma resistência em reconhecê-las e inseri-las nos *curricula* das universidades. No Brasil e em Portugal, por exemplo, as literaturas africanas surgem, geralmente, como disciplinas optativas em boa parte das instituições públicas de ensino. Quando, por lei, desde 2003, no Brasil, deveriam ser temas obrigatórios.

Contra essa postura, Said pontua:

Look at the whole history of humanism and criticism [...] in as many cultures and periods as you can assess, and you will find that no great

humanistic achievement was ever without an important component [...] of the new (Said, id.: 23).

Sucintamente, o que Edward Said pretende mostrar é que o mundo atual e os seres que o integram precisam ser reconhecidos em sua diversidade. A própria ideia de identidade cultural concebida como algo uno e fixo precisa ser revisionada e isso deve ser levado em consideração nos estudos humanísticos e literários, pois essa alternância, segundo ele, afeta os *curricula*. Nesse sentido, convém afirmar que a questão do clássico também se inclui como parte necessária desse revisionamento crítico. A própria palavra cânone em seus múltiplos significados, etimológico ou musical, encarada sob o ponto de vista da invenção, sempre estará aberta a outros significados (Said, id.: 25). O terceiro e último problema apontado por Said está relacionado com duas interpretações da história. Uma em que o passado está completo e finalizado, historicamente, e a outra em que nada está resolvido, inclusive, o passado. O humanista nos revela que essa discussão pouco interessa, pois toda e qualquer cultura está passando por um processo de autodefinição e autoanálise que leva em conta o presente e o passado (Said, id.: 26). E finaliza dizendo que:

[...] the essence of humanism is to understand human history as a continuous process of self-understanding and self-realization, not just for us, as white, male, European, and American, but for everyone, is to see nothing at all. There are other learned traditions in the world, there are other cultures, there are other geniuses (Said, 2004: 26).

Essa consciência de incompletude e transformação contínua no âmbito dos estudos humanísticos converge com a nossa proposta, pois legitima o revisionamento crítico da questão do clássico inserida em outros contextos para além do europeu e norte-americano e reforça a importância de iniciativas assim. A questão do clássico revisitada sob a luz da antropologia literária, enfim, faz sentido na medida em que aquela, sendo pensada sob essa perspectiva humanista reivindicada por Said, alinha-se à necessidade de mudança na história da humanidade e essa plasticidade humana, objetivada pelo texto literário, segundo Iser (1996), implica naturalmente na plasticidade do clássico e na formação do cânone nos dias atuais, se atentarmos para a importância do receptor, ou seja, do leitor na atribuição do estatuto de clássico, como vimos em Borges e em Coetzee. De acordo com Said, “change is human history, and human

history as made by human action and understood accordingly is the very ground of humanities” (Said, 2004: 10). Um caminho possível para um novo paradigma crítico do clássico deve levar essas relações em consideração.

Discorrer sobre o conceito de clássico, humanismo, literatura e sua relação com os direitos humanos e todos os tópicos até agora abordados pode soar como uma prática tautológica. Porém, acreditamos que, para o nosso propósito, é importante apresentar sistematicamente o que foi dito sobre o assunto, estabelecer relações de convergência e divergência desse fenômeno e, assim, avaliá-lo no âmbito da literatura moçambicana. Revisitar o passado e o que foi escrito sobre o termo, reconhecendo a sua presença constante no domínio dos estudos das Humanidades, é preciso, não só para verificar as influências desse passado nos tempos atuais, mas também para perceber se o mesmo se perpetua a partir de outras formas. Observamos, por exemplo, através desse exercício sistemático de apresentação das compreensões do verbete, que o fator da exclusão é predominante e contínuo. Laura Padilha, em artigo intitulado “A diferença interroga o cânone”, alerta para essa situação através da seguinte indagação:

até que ponto o cânone, “consagrado” por outras vozes que não as africanas, submeteu aos mesmos mecanismos de dominação e poder que sempre tiveram como meta elidir as diferenças, sobretudo se o objeto recortado são questões como as de gênero e raça (Padilha, 2002: 152).

Veremos adiante que esse mesmo fator circundará a compreensão do clássico também numa “literatura emergente”. Mudam-se os contextos, mas permanecem algumas formas imbuídas nas relações de “poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (Said apud Padilha, 2002: 152). Essa complexidade advém de fatores extraliterários, como mercado editorial, recepção e crítica especializada de obras.

1.3 O que (não) é um clássico? Reflexões sobre esse verbete inserido em contexto moçambicano e algumas hipóteses

Vistas algumas leituras pontuais de destaque sobre o conceito de clássico e as múltiplas vozes que se pronunciaram a respeito, podemos concluir que, em contexto africano, em Moçambique, mais precisamente, não é possível falar em

uma vitalidade permanente do clássico nem ter como parâmetro a ideia de intemporalidade do mesmo sem levar em consideração as forças históricas desse contexto específico, que vivenciou um processo histórico de colonização e um sistema opressor, o colonialismo. Em países com esse passado histórico é bastante comum que a literatura seja concebida como uma “literatura empenhada” que, segundo Antonio Candido, é produzida quando o autor assume uma posição, seja de cunho ético, político, religioso ou humanístico e, convicto, a expressa (Candido, 1995: 250).

Interpretada dessa maneira, a literatura corre o risco de ter a sua função confinada a esse viés quando um dos maiores pressupostos para uma produção literária deveria incluir o plano estético. Candido nos aponta esse aspecto através dos exemplos da literatura para a Igreja Católica e para o regime soviético. Para aquela, a literatura só era considerada boa se confirmasse a doutrina cristã. Para o estudioso brasileiro, a literatura só é naturalmente “empenhada” quando as posições do autor não comprometem o plano estético. Se comprometem este plano, para ele, torna-se uma obra deficiente. Para o regime soviético, conforme definição do estudioso brasileiro, “a literatura autêntica era a que descrevia as lutas do povo, cantava a construção do socialismo ou celebrava a classe operária” (Candido, 1995: 250). O regime adotado em Moçambique no pós-independência foi ao encontro do regime soviético. Desse modo, o fazer literário naquele país, na perspectiva do novo regime, deveria seguir aqueles parâmetros, como veremos no capítulo dedicado ao panorama histórico da literatura moçambicana.

Seja numa perspectiva mais ou menos pedagógica, tendo Eliot como referência daquela e Coetzee desta, o fato é que a ideia de “clássico” está intrinsecamente ligada a determinados aparatos institucionais, dentre os quais destacamos a escola e as universidades. T. S. Eliot, assertivamente, já dizia: “Podemos ter tantas variedades de religião quantas quisermos, desde que todos mandemos as nossas crianças para as mesmas escolas” (Eliot, 1992: 144-145). Tal afirmação ilustra bem a capacidade que aquela tem de provocar efeitos (per)formativos (devastadores ou não!) sobre os sujeitos (docentes e discentes) e objetos (textos literários) que a constituem. Nos estudos literários, comumente, associa-se a ideia de autor e/ ou texto canônicos à de clássicos. Por todas as ressalvas que esta ligação possa implicar subscrevemos o que Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho concluiu a esse respeito. Vale salientar que tais conjecturas da

autora sobre o cânone podem ser relacionadas a uma perspectiva mais alargada, pedagógica e generalizada do conceito de “clássico”, se assim quisermos:

Seja como for, o argumento de validação do cânone parece ser sempre o de garantir a transmissão às gerações seguintes de obras de valor cultural relevante. O problema não se fica exclusivamente pelas selecções que se privilegiam mas também pelas interpretações que se admitem e reconhecem oportunas nesse processo formativo (Martinho, 2001: 48).

No interessante estudo dessa especialista em estudos africanos, mais precisamente sobre os cânones literários e a educação em Angola e Moçambique, encontra-se um precioso levantamento da situação canônica de textos e escritores presentes nas antologias daqueles países. No segundo caso, Mia Couto se destaca com uma quantidade expressiva de poemas líricos e narrativas curtas. São eles: “O retrato”; “Canção da mulher do pescador”; “Música sem poente”; “O alfabetizador de palco e meio”; “O muro”; “A chuva e a vida”; “Inventar palavras”; “O rio da minha infância”; “No próximo ano, posso ir à escola?”. Assim como José Craveirinha, uma das maiores expressões do cânone literário moçambicano, condição essa dificilmente questionada, ao contrário do que sucede com o primeiro autor mencionado. Entendamos o cânone como sendo “a face visível e inevitável da instituição pedagógica, dentro dos limites de um consenso institucional ou de uma perspectiva funcional de preservação cultural e moral” (Martinho, 2001: 119).

Neste sentido, Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho traz um sistema de classificação para os autores e textos angolanos e moçambicanos canonizados, que convém ressaltar: são considerados protocanônicos aqueles que tem “presença e importância indiscutíveis dentro de seu cânone”; deuterocanônicos “aqueles que sendo igualmente reconhecidos constituem no entanto como que o suporte dos anteriores – participam de um grupo também não discutido mas de menor importância”; deuterocanônicos instáveis, que “podem sair do cânone a qualquer momento ou nele entrar de forma não constante ou segura”; os apócrifos – para os autores – “não contribuem para o cânone podendo embora ocorrer esporadicamente”; já no que se refere aos textos, são considerados pseudoepígrafos aqueles de “valor, origem ou autenticidade não reconhecida como fonte de inspiração para o cânone” (Martinho, 2001: 417).

Mia Couto, de acordo com o levantamento citado, surge com um total de nove textos canônicos enquanto que José Craveirinha aparece com oito. Entretanto, este, protocanônico, tem a maioria das obras em destaque classificada como protocanônica e deuterocanônica enquanto que aquele, deuterocanônico, tem boa parte de seus textos oscilando entre deuterocanônicos e deuterocanônicos instáveis. Esses dados apontam para o caráter contingente da escolha do cânone educativo, na medida em que a maneira generalizada de conceber essa seleção prevalece concentrando-se, sobretudo, na figura do negro e na sua representação. Porém, o reconhecimento institucional do multiculturalismo moçambicano se faz notar quando Mia Couto, um “euroafricano”, nascido em Moçambique e filho de pais portugueses, bem como a sua obra, têm lugar no cânone, ou melhor dizendo, no currículo escolar daquele país.

Muito embora não caiba aqui pormenorizar os resultados valorosos da pesquisa realizada pela estudiosa mencionada, enfatizamos que ela contribui para uma reflexão pertinente em torno dos embates sobre o cânone (e o “clássico”) que hoje existem no seio da comunidade científica e estreitam cada vez mais a ligação deste com as temáticas que envolvem a política e as relações de poder. Sendo a escola perpetuadora do cânone e da noção institucionalizada do “clássico”, nos questionamos a respeito do papel do professor nisto tudo. Como se dá a mediação da interpretação dos textos canônicos ou clássicos e a atribuição de valor à prática literária de Mia Couto no âmbito educacional? Não obtendo, por hora, resposta para essa indagação, findamos por suscitar mais estas inquietações:

Poderá ser que a empresa pedagógica como tal institua uma medida de sobrevivência literária que seja constitutiva de um projecto para ensinar a ignorância? Serão correlativas as nossas formas de ensinar os alunos a fazer algumas perguntas e não outras (ou não ter consciência delas)? Existe o sistema educacional em ordem a promulgar conhecimento, ou a sua função principal é sobretudo universalizar um acordo social tácito sobre o que se decidiu que não se sabe e o que não se pode chegar a saber? (Martinho, 2001: 341).

Vimos em Coetzee que o uso da obra de Bach a serviço do nacionalismo alemão garantiu para o compositor o estatuto de clássico. Mas, além disso, o escritor sul-africano defende que o fato de Bach ser um clássico não se confina a

influência circunstancial do nacionalismo alemão, mas ao impacto de sua obra, ao nível estético, que continuou sendo estudada nos conservatórios de música e sendo testada, cotidianamente, até os dias atuais. Por isso, Coetzee estabelece uma diferença entre a constituição do clássico na literatura e na música, como já foi mencionado anteriormente. Há uma forte ambiguidade na recepção da obra de Mia Couto, apontada por Fátima Mendonça (2008) e Elena Brugioni (2010). Assim como há uma persistência temática em torno das obras e da prática literária desse autor. Inclusive, muitas são as polêmicas em torno do assunto e também da própria projeção do escritor para além das fronteiras de seu país. Ana Cláudia da Silva (2010) nos lembra de algumas delas, quando afirma que, na 1ª Conferência Internacional do Centro de Estudos das Culturas e Línguas Africanas e da Diáspora Negra, realizada na Unesp em 2007:

...ouviam-se, dentre alguns eminentes pesquisadores das culturas e sociedades presentes na plateia, a afirmação de que Mia Couto era um bom escritor, mas não poderia jamais ser considerado o melhor escritor de Moçambique; sua projeção para além das fronteiras do seu país justificar-se-ia não pela qualidade da sua literatura, mas pelo fato de que ele, um escritor branco, seria favorecido pelas editoras europeias e brasileiras em função da sua raça (Silva, 2010: 217).

Ainda segundo essa estudiosa, antes disso, no ano de 1997, também em São Paulo, o pesquisador José Luis Pires Laranjeira:

...causou espécie ao declarar que a verdadeira literatura africana estaria ainda por nascer, visto ser ainda a maioria dos autores de raça branca; que autores como Luandino Vieira, Pepetela e Mia Couto fariam uma obra portentosa para justificarem seu papel de brancos numa sociedade majoritariamente negra (Silva, 2010: 53).

Tais declarações apontam para uma observação pertinente de José Benedito dos Santos, quando ele afirma que “...a maioria dos teóricos das literaturas africanas escritas em língua portuguesa ainda não consegue distinguir, com clareza, o conceito de identidade africana e de nacionalidade africana” (Santos, 2015: 39). Para confirmar essa ideia, retoma a declaração de Inocência Mata, na qual ela diferencia a poética da Negritude e a poética da Africanidade: “...enquanto a primeira reivindica um lugar para o negro, a segunda reivindica uma nação; está ligada a um sentimento de pertença...” (Mata, 2007: 40).

Vozes Anoitecidas, primeiro livro em prosa de Mia Couto, está, segundo Fátima Mendonça, inserido entre o Ser Nacional vs Ser Universal, principalmente porque

marcou [...] a transição de uma reflexão fundamentada nos princípios rígidos do realismo socialista para o confronto entre posicionamentos diversificados marcados uns pelo senso comum e outros por diferentes perspectivas teóricas, mas que começavam a afastar-se dos pressupostos dirigistas iniciais (Mendonça, 2008: 28-29).

O livro foi editado pela primeira vez em 1986 pela Associação dos Escritores Moçambicanos. Onze anos após a independência de Moçambique e durante uma guerra civil que perdurou de 1976 até 1992. A obra traz doze contos. Neles a representação do espaço social moçambicano se destaca, com ênfase nos motivos da guerra e do perigo das minas. Na altura, o livro foi fortemente criticado, pois não se alinhava aos preceitos do projeto pós-independência, de viés socialista, e empenhado na construção do “Homem Novo”. Fátima Mendonça retoma crítica do primeiro Secretário Geral da AEMO, Rui Nogar:

[a] literatura [...] tinha de ser uma ‘fabricante de almas’ e para tal os heróis deviam ser positivos, modeladores de exemplos, e os finais das narrativas apoteóticos e nunca escatológicos, como parecia acontecer com *Vozes Anoitecidas* (Mendonça, 2008: 29).

As críticas também se estenderam para a figura do autor, alegando que ele seria incapaz de escrever sobre a vida rural não tendo, de fato, tal vivência pessoal. O caráter reducionista das críticas e da compreensão, na época, do que deveria ser a literatura nacional, contribuiu para aquilo que Fátima Mendonça entende como um fenômeno das literaturas caracterizadas pelo “pós-colonial” ou “emergente”. Trata-se da instabilidade do sistema literário que, para a estudiosa, dificulta o surgimento do cânone (Mendonça, id.: 31). Controvérsias a parte, apostamos em *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça* como “clássicos” potenciais da literatura moçambicana por causa destas razões principais.

Em primeiro lugar, pela capacidade de transpor os entraves ideológicos dos mecanismos de recepção das produções literárias impostos pelo sistema pós-independência, que sobrevalorizavam interesses políticos vigentes. Depois, noutras “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983), ex-colônias de Portugal, nomeadamente o Brasil, os artefatos culturais que hoje são considerados “clássicos” da literatura nacional (como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de

Machado de Assis) foram execrados na altura da publicação por abalarem as zonas de conforto de determinada ideo-estética em evidência. Contudo, a história da literatura nos permite inferir que, uma vez superadas as euforias político-ideológicas e estéticas de cada época, o critério para o reconhecimento de um “clássico” passa a ser – para além das suas especificidades na esfera nacional – o mérito literário e estético da obra. Uma terceira razão consiste no fato da literatura moçambicana, enquanto “literatura emergente” ou “pós-colonial”, ter a “sua prática/praxis inserida num passado de conflitualidade traduzido em várias oposições binárias de onde lhe advém a necessidade de afirmação identitária” (Mendonça, id.: 32), o que faz com que a prática de “narrar a nação” (Bhabha, 1990) do escritor Mia Couto seja comumente posta em causa, principalmente no que diz respeito à representatividade e autenticidade da mesma em contexto moçambicano.

Sobre isso volta-se novamente à questão linguística. Contudo, ao considerarmos que um dos critérios para a construção e consolidação do “clássico” é a sua “traductibilidade, condição da sua sobrevivência” (Fortini, 1989: 301), em nosso entender, a tendência transcultural da escrita desse autor moçambicano demonstra a elaboração cuidadosa de um trabalho criativo empenhado na procura de meios capazes de conectar aspectos linguísticos (culturais) moçambicanos com a tradição universalista. A partir desse conceito a ideia de “nação” assume uma dimensão simbólica, cuja compreensão depende da análise do contexto histórico dos “artefactos culturais” (onde a literatura está incluída) que permeiam o imaginário comum dos membros de uma “nação”, bem como de suas transformações com o passar do tempo.

Em relação ao insistente e necessário debate em torno do uso da língua portuguesa nas produções literárias do autor moçambicano, um artigo da pesquisadora Elena Brugioni (2010) parece-nos discutir o assunto da forma menos dicotomizada possível, pois trabalha com os conceitos de relação, diferença, exceção e tradução no desenvolver de sua argumentação. Essa perspectiva se alinha ao nosso estudo. Por essa razão, dedicamos maior atenção ao artigo intitulado “Tradução, Diferença, Exceção: Apontamentos para uma reflexão em torno da língua nas literaturas africanas homoglotas: o ‘exemplo’ de Mia Couto”. Nele a autora coloca a escrita miacoutiana como um caso exemplar nas literaturas africanas homoglotas. Exemplar no sentido empregado por

Agamben, ou seja, como “um paradigma no sentido etimológico do termo” (Agamben apud Brugioni, 2010: 129). Outros estudiosos, como Patrick Chabal e Fátima Mendonça reconhecem igualmente o caráter exemplar de Mia Couto, o que nos direciona para mais um indício que o promove para a condição de clássico.

A pesquisadora nos revela que o autor trabalha com uma terceira língua, de modo que o seu meio de expressão literária não condiz com o português de Portugal ou do Brasil, nem muito menos com o português falado em Moçambique. O que se estabelece é uma relação entre essas línguas, na perspectiva de Glissant, capaz de “neutralizar as dicotomias que pautam o debate em torno das opções linguísticas nas literaturas africanas, ainda hoje marcado por uma alternância ideológica entre autenticidade e universalidade” (Brugioni, 2010: 131). Em Mia Couto, a estudiosa compreende o texto literário como enunciação da diferença (Brugioni, id.: 133). E, nesse sentido, os modos de recepção das obras nos confirmarão se há um processo de exotização da mesma ou um viés emancipatório de compreensão dessa fisionomia linguística.

Um quarto motivo é a relação da universalidade do “clássico” com os procedimentos de mediatização. Se atentarmos para isto, o uso da língua portuguesa, para além de outras implicações, atende às exigências do mercado editorial. Mercado este que faz de Mia Couto um dos escritores moçambicanos mais consagrados internacionalmente. A razão metonímica (Santos, 2006) permeia os funcionamentos de mercado e, de forma perversa, divulga uma parte pelo todo. De modo que, hoje, quando o assunto é literatura moçambicana, Mia Couto é prontamente convocado, sendo um dos escritores moçambicanos mais traduzidos e amplamente divulgados internacionalmente (e que mais se aproxima da chamada “Weltliteratur”?). Porém, nesse sentido, Francisco Noa, estudioso moçambicano, faz uma observação bastante pertinente:

Muitas vezes as pessoas têm a tendência de dizer que a obra de Mia Couto apresenta as falas do povo. Eu penso que não é bem assim. Eu penso que aquelas são as falas do autor, são as falas de alguém que está a criar um mundo, está a criar a língua, portanto muitas vezes leituras que são feitas de fora mostram certo desconhecimento da realidade, levam a uma espécie de estereotipia em relação à escrita do Mia Couto, e eu penso que hoje em dia retira muito do valor que ela tem, e de certo modo até anula a obra dele, quando se quer colocar esse

rótulo de que representa a alma dos africanos. A alma dos africanos é diversa, e ela tem diversas manifestações, e cada escritor vai capturando as várias facetas que essa alma tem. Agora querer globalizar essa alma com um autor eu penso que é um erro crasso, e que, sobretudo, é contido em muitos estudos que eu vejo no Brasil, em Portugal (Noa, 2011 *apud* Soares, 2014: 89).

E, por fim, o conceito de “clássico” estende-se aos livros *Vozes Anotecidas* e *Cada homem é uma raça* se atentarmos para este princípio referido por Osvaldo Silvestre e apontado por nós, informalmente, em seminário sobre o cânone literário: “os clássicos nos fazem perceber que a nossa cultura tem lugar em outros lugares”. Sendo assim, penso que a capacidade de transitar entre culturas que Mia Couto revela nessas obras juntamente com o “diálogo/confronto com o passado colonial” (Mendonça, 2008: 31) e pós-colonial viabilizam possibilidades de crítica à biblioteca colonial, deslocando-a do centro e, conseqüentemente, desreferencializando da Europa o termo referido. Mencionamos a obra *Cada homem é uma raça*, pois constatamos que esse segundo livro de contos publicado quatro anos após o *Vozes Anotecidas* ratifica os caminhos estéticos e temáticos escolhidos por Mia Couto na elaboração do primeiro livro. Nos dois contos que abrem o segundo livro – “A Rosa Caramela” e “O apocalipse privado do tio Geguê” – percebe-se uma crítica às relações de colonialidade, também responsáveis pela Guerra Civil em Moçambique.

CAPÍTULO II - PÓS-COLONIALISMOS E “LITERATURA EMERGENTE” (OU O QUE QUER QUE ISSO POSSA SIGNIFICAR!)

2.1 Pós-colonialismos e o Espaço Atlântico Sul

A primeira modernidade ibérica é marcada pelo período de fundação do que hoje alguns teóricos costumam chamar de Atlântico Sul (Alencastro, 2000; Naro-Sansi-Roca-Treعه, 2007). Várias línguas, costumes, vidas e vários saberes múltiplos transitaram por esse espaço plural. Porém, essa diversidade foi, com violência, descredibilizada por uma forma única de conhecimento válido, a eurocêntrica, num primeiro momento, implicando no desenvolvimento de relações coloniais de poder. Elas provocaram episódios críticos da nossa história, como o tráfico negreiro e a escravatura de negros e índios. Episódios cujas consequências reverberam atualmente naquilo que alguns teóricos chamam de *relações de colonialidade* (Quijano, 2009).

A fundação, bem como a consolidação do espaço Atlântico Sul, constitui um processo bastante complexo, sobretudo se, num primeiro momento, atentarmos para a dupla dimensão da conduta dos agentes responsáveis pelas navegações ibéricas – ora modernos, ora medievais. Modernos, pois foram pioneiros ao enveredarem por “mares nunca dantes navegados”, apresentarem uma tendência universalista no intento de “unir” o Ocidente e o Oriente, além de fomentarem, num segundo momento, as práticas de exploração e dominação realizadas pelo que Walter Mignolo (2003b) chama de *sistema-mundo capitalista*, onde a modernidade e as relações (ambivalentes) de poder estão intrinsecamente relacionadas. Medievais, por causa da forte presença dos princípios religiosos a nortear os seus discursos e visões, produtores de (in)existências, ambivalências e silenciamentos no trato com o novo, com o desconhecido, ou seja, com a alteridade humana, e propagadores daquilo que os estudiosos Fernando Gil e Helder Macedo chamam de “equivocos do olhar” (Macedo, 1992; Gil e Macedo, 1998).

Enganos que ocorrem quando o observador enxerga o Outro a partir dos seus valores e moldes epistemológicos. O trânsito intenso no espaço Atlântico Sul bem como o *confronto do olhar* (Albuquerque, 2001) estabelecido pela primeira vez no decorrer dos séculos XV e XVI entre os europeus e os negros africanos

repercutem durante séculos a fio nos discursos produzidos e proferidos nos séculos posteriores, onde situam-se os sermões de Padre António Vieira, por exemplo. Estes ilustram de maneira oportuna os níveis de representação do negro africano (e do índio) ao conservarem as imagens do *Outro* criadas antes mesmo do contato estabelecido entre esse *Outro* e o exímio orador português (Horta, 1991).

Para fins metodológicos, pensamos que seja oportuno fazer um brevíssimo intróito a respeito da linha de pensamento e do conceito que irão conduzir as reflexões propostas neste estudo. O pós-colonialismo, enquanto pensamento originalmente estruturado em contexto anglo-saxônico na década de 80, vem ganhando, desde então, cada vez mais espaço e credibilidade nos debates atuais, em várias áreas do conhecimento humano. Influenciada pelo pós-estruturalismo e marxismo, bem como o pensamento de Derrida e Foucault, essa corrente teórica buscou revisitar os mais variados tipos de discursos produzidos pelo colonialismo anglo-saxão e os desdobramentos do mesmo, verificando as relações de poder subjacentes e evidenciando as vozes dos sujeitos subalternos, seja do ponto de vista do “orientalismo”, ou seja, da invenção de um Oriente pela cultura ocidental hegemônica, do sujeito feminino em condição de subalternidade ou do sujeito colonial híbrido, abordados em três obras basilares desses estudos, respectivamente: *Orientalismo*, de Edward Said (2007), *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak (2010) e *O local da cultura*, de Homi Bhabha (1998). Esses textos basilares continuam sendo revisitados a partir de uma leitura crítica situada. Walter D. Mignolo, por exemplo, do ponto de vista de um latino-americano, conclui que Said produz um silêncio que ele se recusa a reproduzir. Para ele, sem ocidentalismo não há orientalismo e as colônias maiores, mais ricas e antigas não estão no oriente, mas no ocidente: as Índias Ocidentais e depois as Américas. Segundo Mignolo, essa articulação não é óbvia para Said e afirma que o “orientalismo” foi aceite pela academia como um campo de estudo que emerge sem condicionamentos prévios (Mignolo, 2003b: 125).

Franz Fanon pode ser considerado um dos precursores da abordagem pós-colonial. Albert Memmi, Stuart Hall, Partha Chatterjee e Paul Gilroy são apenas alguns dos nomes que merecem destaque no âmbito desses estudos. Quando o assunto é (re)pensar as relações (pós) coloniais ibéricas, de maneira crítica, específica e situada, temos uma vasta e consistente produção na América Latina com autores de língua oficial espanhola como Enrique Dussel, Anibal Quijano e

Walter Mignolo. Esses autores defendem uma relação intrínseca entre o sistema-mundo capitalista, modernidade e colonialidade, denunciam a forma como uma diferença colonial foi instaurada, a partir do pressuposto da inferioridade dos negros, índios e mestiços, a fim de justificar a violência e exploração desses povos. No livro *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2003b), Mignolo analisa a colonialidade do poder enquanto um dos vetores privilegiados do sistema-mundo capitalista desde sua configuração no século XVI. Para o autor (e é importante frisar que o seu pensamento é situado no contexto da América Latina) não é possível fazer uma análise do sistema-mundo moderno sem introduzir a colonialidade como um aspecto fundamental para a sua constituição. Para compreender a modernidade, Mignolo refere-se a necessidade de entender também alguns pontos cruciais para a constituição da mesma, que são: classe, raça, subalternização, hierarquização dos seres humanos, dos seus saberes e dos seus lugares de enunciação. Os artigos presentes no livro, de acordo com Mignolo, destacam a modernidade enquanto imaginário dominante, eludindo as práticas de exploração e dominação que possibilitavam as condições materiais e simbólicas viáveis para a existência de um sistema-mundo capitalista. Para ele, colonialidade e modernidade são faces de uma mesma moeda.

Nesse livro, o autor introduz a ideia de diferença colonial e traça a emergência do que ele chama de pensamento fronteiriço, que são novas formas de conhecimento para criticar a epistemologia dominante no âmbito das ciências sociais e dos estudos culturais, ao passo que surge com a seguinte indagação: “En que sentido es la colonidad del poder útil para comprensión de la actual reconfiguración de la economía mundo y del imaginario-mundo en la historia del control español y portugués de los legados coloniales?” (Mignolo, 2003b: 116). No decorrer do livro, o autor estabelece um diálogo com alguns autores como Wallerstein, Arrighi, Said, Guha e Derrida. Há quem afirme que os estudiosos latino-americanos buscaram seguir um viés alternativo aos estudos pós-coloniais anglófonos, porém ignoraram Portugal (Ferreira apud Cunha, 2010: 4). De modo que, nesse sentido, é preciso reconhecer a importância dos estudos de Boaventura de Sousa Santos, sobre o qual iremos refletir na sequência. No âmbito do “espaço-tempo de língua portuguesa”, esse célebre sociólogo

português vem desenvolvendo um estudo consistente e destaca duas acepções para o termo “pós-colonial”. Vejamos:

a primeira é a de um período histórico, o que se sucede à independência das colônias; a segunda é de um conjunto de práticas e de discursos que desconstruem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado (Santos, 2006: 217).

Neste estudo será priorizada a segunda acepção do termo. A ideia do espaço Atlântico do Sul pode ser compreendida sob a luz do pensamento pós-colonial e também como fruto deste, pois nos ajuda a analisar as dinâmicas desse espaço, as relações que elas implicam e que têm viabilizado ao longo dos tempos, partindo do pressuposto de que há uma influência correspondente entre os povos que o percorrem e percorreram, e por isso mesmo se distancia do discurso colonial, fixo e dicotômico. A ideia de Atlântico Sul questiona o reducionismo das dicotomias colonizador x colonizado, velho mundo x novo ao passo que estimula uma outra percepção sobre as relações entre o Norte e o Sul, onde, muito além das relações de vítima e opressor, há agentes atuantes de uma mesma história. O caráter pós-moderno de Mia Couto, em princípio, é observado por Phillip Rothwell justamente pela diluição de fronteiras alicerçadas em estruturas de pensamento dicotômico. Essa perspectiva dialoga com os princípios dos estudos pós-coloniais, como também observa o estudioso mencionado. Ele acredita que “as duas vertentes têm-se inspirado mutuamente e, nos últimos anos, o debate sobre a incapacidade de distinção entre as duas escolas de pensamento tem sido intenso” (Rothwell, 2015: 217).

Portanto, o pós-colonialismo, juntamente com a ideia de Atlântico Sul, além de denunciar a dominação e exploração europeia sobre os negros e índios dá, em nosso entendimento, um impulso teórico para a formação de uma nova hermenêutica histórica da escravidão, do colonialismo e do silenciamento dos sujeitos colonizados, principalmente por destacar a participação efetiva destes na consolidação do Atlântico Sul, reforçando a ideia de configuração deste último enquanto espaço híbrido (Henriques, 2004; Marques, 2004; M´Bokolo, 2003) que se constrói na contramão do que, ainda hoje, costuma ser produzido a respeito das relações (pós)coloniais, do tráfico negreiro, do comércio de escravos, negros e índios, porque não os entende como meras *vítimas* do poder colonial.

Neste sentido, convém afirmar que o pensamento e o conceito que caracterizam o perfil epistemológico deste estudo sustentam-se através do paradigma do reconhecimento (pois reconhece os sujeitos historicamente subalternizados enquanto sujeitos ativos/participativos) em vez do paradigma do resgate. Este último, quando utilizado em torno das problemáticas em questão, nega automaticamente a capacidade dos outros sujeitos (no caso, os povos colonizados) de contar a sua própria história, vitimizando-os. A ideia de Atlântico Sul vem contribuindo e muito para um revisionamento crítico sobre os chamados pós-colonialismos em língua portuguesa. Primeiro porque engendra a construção de uma nova hermenêutica histórica no que diz respeito à participação ativa dos sujeitos em condição de subalternidade nas dinâmicas desse espaço plural. Ou seja, o conceito Atlântico Sul permite a construção de uma “história alternativa”, como afirma Roberto Vecchi (2008). História que se constrói na contramão do discurso colonial e das dicotomias por ele fixadas.

O intenso (re)fluxo Atlântico de pessoas, mercadorias e de todo um imaginário cultural é compreendido sob a luz do conceito mencionado a partir da interação e contribuição de todos os agentes envolvidos, sejam eles da então metrópole ou não; todos, de acordo com o princípio do Atlântico Sul, são protagonistas das várias etapas de fundação, consolidação e desagregação do espaço Atlântico Sul, responsáveis também pelo processo de construção da modernidade. Processo este que não deve, de todo, ser motivo de análise crítica sem levar em consideração as relações coloniais (atualmente, de colonialidade) de poder que o mesmo implica. Sobre esse aspecto, a ideia de Atlântico Sul desperta um olhar menos ingênuo a respeito do trânsito Atlântico, na medida em que suscita uma ampla compreensão da violência que o tráfico negreiro e o colonialismo representam, por exemplo, pondo em questão a perspectiva hegemônica desse processo (que ainda hoje persiste), cujas pessoas eram consideradas meras mercadorias. Em segundo lugar, entendemos o Atlântico Sul, enquanto conceito, como fruto das correntes teóricas pós-coloniais, pois traz à tona um espaço múltiplo e reflete sobre a história do colonialismo português, sobretudo sob a ótica do sujeito subalterno, “provincializa” e desloca Portugal do seu “imaginário de centro” e, igualmente, o Norte global, numa perspectiva mais alargada. Vale salientar que a segunda acepção do termo *pós-colonial* proposta pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos ressalta esse aspecto.

Afirmamos ainda que este impulso teórico voltado para repensar as dinâmicas da história do colonialismo português estende-se ao nível pós-colonial. Não só numa perspectiva cronológica, mas principalmente no quesito metafórico sugerido anteriormente por Santos (2006). Nesse sentido, o espaço Atlântico Sul enquanto espaço comum que interliga tantas histórias, memórias, protagonistas, ações, culturas e políticas pressupõe o destaque dos aspectos singulares de cada lugar que o compõe e a evocação das múltiplas vozes até então silenciadas pelo poder hegemônico. Tal característica vemos traduzida poeticamente nos seguintes versos escritos pela poeta angolana Ana Paula Tavares: “Venho de muitos rios e um só mar/ o Atlântico” (Tavares, 2007), por exemplo. Temas como hibridismo e miscigenação são abordados sob essa perspectiva sem, para isso, omitir os mecanismos de violência por trás desses processos, contrariando uma perspectiva lusotropicalista desses fenômenos. As obras do autor moçambicano aqui estudado, tanto os romances quanto os contos, constroem personagens que se distanciam dessa ideia lusotropical da miscigenação e hibridação. No premiado romance *Terra Sonâmbula*, o primeiro deste autor, o confronto evidenciado na verbalização da experiência de percepção em torno do mar entre as personagens Kindzu e o indiano Surendra revela ao leitor os pontos de vista opostos das personagens com relação ao trânsito Atlântico para o Índico. Enquanto o primeiro “encara o mar como símbolo de uma identidade lusófona comum e de uma história partilhada” (Rothwell, 2015: 140), para o segundo, “o mar representa sempre uma separação da pátria, Índia onde nasceu” (Idem).

Um ensaio emblemático sobre a questão pós-colonial no “espaço-tempo de língua portuguesa” é de autoria do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade” (Santos, 2006) é leitura obrigatória para quem deseja se debruçar sobre o espaço Atlântico Sul e também para compreender a complexidade do trânsito por lá realizado. O símbolo de Caliban também foi convocado pelo estudioso cubano Roberto Fernández Retamar para pensar as relações de poder a partir do contexto latino-americano. Ele afirma: “o que é nossa história, o que é a nossa cultura senão a história, senão a cultura de Caliban?” (Retamar, 1988: 29). Apesar do sociólogo português não mencionar a ideia de Atlântico Sul, o mesmo descreve a condição “semi-periférica” do colonialismo português, gerando uma especificidade do mesmo, o que nos remete para um jogo de interesses aos mais diversos níveis entre as países centrais do sistema mundial capitalista

moderno, que desencadeia a fundação e a consolidação do espaço Atlântico Sul, conseqüentemente. Segundo Santos, Portugal não conseguiu adquirir as mesmas feições do Estado moderno dos países centrais por ser dependente da Inglaterra.

Nesse sentido, o autor fala de uma “especificidade do colonialismo português”, de características subalternas, de modo que as suas colônias foram duplamente colonizadas, tanto por Portugal quanto pela Inglaterra. Portanto, o estudioso ressalta as relações hierárquias existentes entre os diferentes colonialismos europeus (Cunha, 2010). O autor do livro *Gramática do Tempo* segue um discurso que se alinha aos pressupostos dos estudos pós-coloniais, pois busca refletir a questão de um ponto de vista situado, com ênfase no “espaço-tempo de língua portuguesa” (Santos, 2006). Preocupação, de fato, louvável e precursora, pois esse estudo consiste em um dos primeiros voltados para uma análise crítica em torno desse espaço e das suas particularidades. Para Phillip Rothwell:

Boaventura de Sousa Santos's work has been instrumental in understanding the true significance of the particularities of Lusophone Africa's process of transition from colonies into neocolonized states. His work is a powerful rebuke to some of the excesses of postcolonial studies, which, as Hardt and Negri have convincingly demonstrated, are often mired in the fashionable politics of fetishized difference and cease to be liberatory once co-opted by the disjunctive flows of a free-market not-so-free-for-all (Rothwell, 2004: 12).

A condição periférica do colonialismo português, se comparado ao colonialismo anglo-saxônico, é o ponto de partida para a argumentação do sociólogo. Tal condição é manifestada nos mais variados setores, seja do ponto de vista social, político ou cultural. Uma das peculiaridades mencionadas reside no fato de o pós-colonialismo de língua portuguesa, como o autor refere, ser um pós-colonialismo de fronteira. Diferentemente do pós-colonialismo anglo-saxônico, caracterizado por uma forte bipolarização entre colonizador e colonizado, aquele é caracterizado fortemente pela hibridação e miscigenação pois, segundo o sociólogo, “a prática da ambivalência, da interdependência e da hibridação foi uma necessidade da relação colonial portuguesa” (Santos, 2006: 226). Pioneiro e com diversas traduções, o ensaio suscitou uma série de críticas no meio da comunidade científica.

Embora Santos deixe bastante claro em seu estudo que a miscigenação não pressupõe ausência de racismo, como a razão lusotropicalista assim a divulgava, alguns pesquisadores questionaram os argumentos usados pelo autor para explicar a especificidade do colonialismo português. Carlos Cunha, professor e pesquisador da Universidade do Minho, em seu artigo “A questão da ‘especificidade’ do pós-colonialismo português” (2010), critica a maneira como o diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra fala de uma especificidade do colonialismo português, pois finda por reconhecer a hegemonia da teoria pós-colonial anglo-saxônica e, paradoxalmente, ao colocar a hibridação e a miscigenação, na esteira de Homi Bhabha, como fatores que caracterizam essa condição específica, traz à tona características gerais do pós-colonialismo. Logo, a ideia de “especificidade” estaria posta em causa (Cunha, 2010: 2).

O investigador da Universidade do Minho retoma ainda uma crítica feita pela pesquisadora Ana Paula Ferreira. Para ela, a “especificidade” do colonialismo português transforma-se num excepcionalismo que se aproxima da ideia “lusotropicalista” de Gilberto Freyre, que o próprio Santos tenta combater, pois, tal como acontece naquele primeiro pressuposto, a violência, inclusive em forma de racismo, reverberada nos processos de hibridação e miscigenação é velada, “ao mesmo tempo que valoriza esse ‘colonialismo subalterno’ como uma forma de anti-globalização” (Ferreira apud Cunha, 2010: 2). Outra crítica ao ensaio destacada por Cunha é a de Paulo de Medeiros. Este aponta a perspectiva anglocêntrica do estudo de Boaventura de Sousa Santos e afirma “the very title of the essay still shows a degree of dependency on Anglophone questions that only very recently begun to be superceded.” (Medeiros apud Cunha, 2010: 3). O título do artigo faz referência à história de Shakespeare intitulada *A Tempestade*. Segundo o escritor queniano Ngũgĩ Wa Thiong'o:

In the story of Prospero and Caliban, Shakespeare had dramatized the practice and psychology of colonization years before it became a global phenomenon. [. . .] A number of things and attitudes emerge from the play. Prospero, the stranger on the island, comes with the soft voice of the serpent. He is at first friendly to Caliban, and flatters him, but all the time he is learning the secrets of the island. To him Caliban has no culture or meaningful past. He has even given his language to Caliban. And before Caliban knows it, Prospero has taken his land, has set up a one-man government, and turns Caliban into a slave-labourer. Ariel, formerly Caliban's subject, is released from bondage into a new

servitude: he will only be finally freed if he remains Prospero's faithful servant and spy (Ngũgĩ, 1972: 8–9).

Vale ressaltar que o fato de Shakespeare antecipar em sua obra um fenômeno global, como apontou o estudioso acima, é mais um indício da capacidade que o texto literário tem de anunciar, previamente, fenômenos que se passam para além do “mundo ficcional”, tal como Wolfgang Iser (1996) sugere nos estudos da Antropologia Literária abordados por nós no capítulo anterior. Após essa observação, voltemos ao texto de Boaventura de Sousa Santos. Embora todas as críticas expostas tenham a sua razão de ser, acreditamos que as mesmas não devem se confinar apenas ao estudo do sociólogo, mas ao destino dos estudos pós-coloniais, de uma forma geral. António Sousa Ribeiro, professor e pesquisador da Universidade de Coimbra, convoca esse aspecto com bastante lucidez no artigo intitulado “Vítima do próprio sucesso? Lugares comuns do pós-colonial” (Ribeiro, 2012). O professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra traz em seu artigo várias indagações pertinentes que reverberam nas mais diversas áreas do conhecimento que hoje encontram nas teorias pós-coloniais uma base sólida de crítica ao pensamento hegemônico ocidental, dentre elas: “será que a teoria pós-colonial mantém a capacidade auto-reflexiva que a define como teoria crítica ou, pelo contrário, tornou-se vítima do próprio sucesso?” (Ribeiro, 2012: 40).

Ribeiro indaga também se os lugares comuns dessa teoria são lugares de diálogo crítico ou apenas “estereótipos, simulacros de pensamento” (idem) e, à luz de Stuart Hall, que na década de 90 indagava sobre “quando se deu o pós-colonial?”, o estudioso português pergunta-se “o que vai ser – ou o que pode vir a ser – o pós-colonial?” (idem). Um dos lugares comuns apontados por Sousa Ribeiro reflete-se na discussão e na crítica realizada ao texto de Boaventura de Sousa Santos já referidas: a incapacidade que a teoria anglo-saxônica tem de abranger outros “contextos históricos e geopolíticos que têm pouco ou nada a ver com o modelo do colonialismo britânico” (Ribeiro, 2012: 41), caso do colonialismo português. O autor aponta ainda o “uso eufórico” do conceito de hibridação e provoca: “a verdade é que o significante da hibridação pode fazer-nos pensar em Homi Bhabha, mas, em muitas das suas utilizações correntes, parece apontar muito mais para Gilberto Freyre” (Ribeiro, 2012: 43).

Isso por causa do que ele chama de “esvaziamento da dimensão irreduzível do sofrimento concreto de seres humanos concretos e da memória e pós-memória desse sofrimento” (idem). Ao fim de seu artigo, Sousa Ribeiro convoca um conceito que pode ser determinante para o futuro dos estudos pós-coloniais. Trata-se do conceito de tradução compreendido para além da noção interlinguística, mas sob um ponto de vista intercultural, de maneira que o encontro com a diferença, que é um dos cerne das teorias pós-coloniais, passe a ser compreendido como propôs Edward Said, como “intertwined histories”. Desse modo, ele afirma:

Onde há articulação sem assimilação existe a possibilidade de que se gere uma dinâmica híbrida com a potencialidade de desestabilizar a aparente fixidez dos termos em relação e, assim, de dar visibilidade a domínios da experiência e do discurso até aí silenciados (Ribeiro, 2012: 45).

Sousa Ribeiro vislumbra a prática da tradução enquanto um caminho possível para se trilhar rumo ao futuro da teoria pós-colonial, uma espécie de desvio seguro a fim de evitar os lugares comuns tão recorrentes nos diálogos em torno desse assunto, também enxergamos a tradução como um conceito paradigmático, capaz de estimular uma nova hermenêutica crítica da ideia de clássico numa “literatura emergente”. Elena Brugioni (2010) corrobora essa nossa premissa quando afirma que “a tradução constitui uma prática cultural, linguística e obviamente política central, apontando para instâncias cruciais no que diz respeito à relação língua(s), identidade(s), contexto(s) e representação” (Brugioni, 2010: 132). Instâncias essas que se relacionam diretamente com a questão do clássico, como vimos no capítulo anterior. Na esteira do que propõe Ribeiro (2012), podemos dizer que um dos modos de articulação da diferença pode ser encontrado na materialidade do discurso literário e, no caso específico do nosso estudo, nos textos de Mia Couto. Partimos desse pressuposto para estabelecer um critério base para a condição do clássico em contexto pós-colonial.

A maturidade tão falada por Eliot e Calvino, pré-requisitos do clássico em contexto ocidental, pode se estender ao nível pós-colonial africano, moçambicano, sob o viés de uma “maturidade pós-colonial” (Rothwell, 2015), se considerarmos como uma obra madura aquela capaz de empoderar e articular a diferença, sem dicotomias e hierarquizações, mas promovendo um “compromisso de alteridades” (Mata, 2004) que muito se assemelha ao que propôs Wolfgang

Iser quando o mesmo se refere a uma ideia de traduzibilidade que se revela quando “uma cultura estrangeira não é simplesmente subsumida no nosso quadro de referência; pelo contrário, o próprio quadro é sujeito a alterações para se adequar àquilo que não se encaixa nele” (Iser apud Ribeiro, 2012: 45). Dentre os modos de articulação da diferença está a materialidade do discurso literário (Ribeiro, 2012) e, no caso específico desse nosso estudo, a produção literária de Mia Couto. Este que, como bem apontou Brugioni (2010), tem a figura do tradutor muito presente em seus livros, traço sintomático desse aspecto, em obras como *O último voo do flamingo* (Couto, 2005a); *Tradutor de chuvas* (Couto, 2011). David Brookshaw, tradutor da obra de Mia Couto para o inglês, diz que o autor moçambicano se transformou no tradutor da sua nação para o mundo exterior (Brookshaw apud Rothwell, 2015: 19). Essa afirmação, como Rothwell observa, “levanta claramente muitos problemas, sendo talvez o principal a redução de uma cultura complexa e extremamente diversa à voz de um único homem” (Rothwell, 2015: 19). Controvérsias à parte, o fato é que a figura do tradutor é simbólica ao nível literário e político quando falamos da literatura produzida por esse escritor.

Assim, e para alcançarmos uma visão prática desse fenômeno, seria interessante verificar a forma como esse discurso é recepcionado em contexto brasileiro, por exemplo. Como essa diferença é articulada ou, dito de outro modo, qual o grau de “traduzibilidade” de seus textos no Brasil? Há o que chamam de “exotização da diferença” (Brugioni, 2010: 134)? Um caminho para obter essas respostas passa por uma compreensão situada de como está configurado o pós-colonialismo no Brasil. Desta forma, faremos a nossa contribuição para o debate em torno dos estudos pós-coloniais no âmbito do “espaço-tempo de língua portuguesa” (Santos, 2006), com ênfase no pós-colonialismo brasileiro e português e, ao fim, as contribuições, no âmbito das literaturas pós-coloniais, de maneira mais alargada, da interação entre a teoria pós-colonial e uma literatura lusófona, pós-colonial ou emergente, pois segundo Paulo de Medeiros, esse diálogo favorece a ampliação da compreensão desta e do alcance daquela (Medeiros apud Cunha, 2010: 3).

2.1.1 Situando brevemente o pós-colonialismo brasileiro e algumas inquietações particulares

Começamos por destacar a situação peculiar do pós-colonialismo brasileiro. Nesta subseção, falarei na primeira pessoa. Afinal, como Edward Said bem pontuou em seu célebre *Orientalismo*:

...nenhuma produção do conhecimento nas ciências humanas jamais pode ignorar ou negar o envolvimento de seu autor como sujeito humano nas suas próprias circunstâncias... (Said, 2007: 39).

Como brasileira que sou, situada ao Sul, e verdadeiramente identificada com essa “comunidade imaginada”, tive a oportunidade não só de problematizar, mas principalmente de lançar um olhar mais crítico sobre o lugar do Brasil – hoje – no espaço sobre o qual estou falando, distanciando-me de qualquer tipo de posicionamento menos lúcido que a proximidade afetiva por ventura possa incitar. Concordo com Roberto Vecchi quando ele compreende o pós-colonialismo no Brasil como sendo “consanguíneo do colonialismo” português (Vecchi, 2008: 58). O processo de descolonização do Brasil, como bem aponta o estudioso italiano, foi um caso *sui generis* no contexto latino-americano, pois o Brasil passou a ser a nova sede do império (“metrópole da metrópole”), tornando-se em consequência disso, em vez de Nação, “Império independente” (Vecchi, 2008).

Esse fato, genericamente falando, deve ter implicações na postura neoimperialista que o Brasil por vezes assume nas relações de poder que estabelece com algumas das ex-colônias portuguesas. Devo dizer que os passeios teóricos e poéticos que pude realizar pelo espaço Atlântico Sul provocaram-me de maneira arrebatadora na medida em que me fizeram despertar um novo olhar sobre o pós-colonialismo brasileiro. Este, para mim, assume, tal qual Portugal no período colonial (cronologicamente falando), um “imaginário de centro” em contexto pós-colonial perante as ex-colônias africanas de Portugal, por exemplo, e no âmbito sul-americano. Vejamos como o Ministério das Relações Exteriores do Brasil compreende as relações Brasil-África:

[t]rata -se de uma política solidária e humanista, que almeja reduzir assimetrias, promover o desenvolvimento e combater a pobreza. Há, no entanto, ganhos concretos auferidos pelo Brasil no seu relacionamento com África: o acesso a novos mercados, oportunidades económicas vantajosas e maior influência nos fora multilaterais. Ou seja, o envolvimento com África eleva o perfil internacional do Brasil (MRE apud Chichava e Dúran, 2013: 398).

Essas relações, do ponto de vista da agricultura, por exemplo, estão longe de reduzir assimetrias. Em reportagem ao jornal moçambicano *O País*, Adelson Rafael (2011) informou que o governo moçambicano doou 6 milhões de equitares para agricultores brasileiros realizarem suas plantações de soja, algodão e milho, em províncias do norte e centro do país. Nesse agronegócio instaurado, o Brasil tem certos privilégios, como a isenção de impostos para importação de maquinário agrícola e equipamentos. Rafael ressalta um estudo alarmante da Organização das Nações Unidas sobre a aquisição de terras pelos estrangeiros. O documento aponta os benefícios dessa realidade, em termos de investimento, e o ônus dessa cooperação, que corrobora a ideia de um “neocolonialismo brasileiro em Moçambique”.

“Precárias consultas à população local, falta de transparência” são alguns dos motivos que o autor da matéria aponta e que justificam a impossibilidade de desenvolvimento social igualitário no país. Esse é apenas um exemplo de que o pós-colonialismo brasileiro é consanguíneo do colonialismo português, como Vecchi bem observou. É muito válido ressaltar essas problemáticas pois, ao refletir sobre as literaturas de língua portuguesa a partir do que sugere o pós-colonialismo, a leitura situada de cada contexto nos permite compreender implicações de vários níveis que também se destacam não só ao nível político, mas também cultural, desmoronando assim certas dicotomias estabelecidas entre essas duas categorias.

2.1.2 Situando brevemente o pós-colonialismo em África e a problemática do conceito de “lusofonia”

Já a situação pós-colonial dos países africanos revela-se igualmente complexa, sobretudo porque o processo de “independência” é marcado pelas “guerras de libertação” que até hoje, devido ao caso de inconsciência colectiva lusitana (Lourenço, 2000), e aqui refiro-me ao senso comum, não são reconhecidas enquanto tais; e pelas guerras civis. Sobre esse assunto, retomo estudo de Margarida Calafate Ribeiro, pois ela se refere a relação de Portugal com as ex-colônias africanas como sendo “uma história de regressos” (Ribeiro, 2004), uma vez que Portugal, desde a fase imperial, e da “guerra colonial” ao período pós-colonial, busca formas de se manter conectado com a África recorrendo, politicamente e ideologicamente, aos discursos articulados no Brasil,

como é o caso do lusotropicalismo de Gilberto Freyre, muitas vezes utilizado para destacar um possível estado de exceção da colonização portuguesa. O Brasil representava, neste caso, um exemplo exitoso dos “bons feitos” do colonialismo português (Souto, 2014: 16).

Por mais óbvio que possa parecer, é sempre bom ressaltar que tais regressos ilustram na prática os fluxos e refluxos no espaço Atlântico Sul. Contudo, uma análise mais cuidadosa a partir das complexas dinâmicas do Atlântico Sul permitiu-me confrontar a perspectiva conservadora e hegemônica a respeito do colonialismo português e concluir aquilo que já referi em outras oportunidades e que julgo oportuno convocar novamente: haverá algum aspecto bom ou positivo no ato de explorar violentamente um povo ou exceção a tal regra perversa? Evidente que não. Mas ainda assim, em contexto pós-colonial, há quem não perceba a reprodução da retórica lusotropicalista quando – em nome de um parentesco linguístico – o Brasil apoia (financeiramente) e estreita relações (de dependência) políticas, sociais e culturais com alguns países africanos lusófonos. O termo lusófono é convocado nesta frase apenas para fins de “economia linguística” (Mata, 2004: 226). Sobre o assunto dos “regressos”, relembramos um estudo de Yves Léonard em que ele apresenta, em três fases, as tentativas de regresso a África:

Desde 1975, o “regresso a África” conheceu assim várias fases: primeiro, aquela em que Portugal, após mais de cinco séculos de presença e menos de um século de colonização efectiva, teve de aprender a viver sem a África. Depois, a partir do final da década de setenta, com o “espírito de Bissau” inicia-se uma reaproximação que se revela difícil com Moçambique e sobretudo com Angola, envolvidos no conflito Leste/Oeste e vítimas da guerra civil. Por fim, a década de noventa constitui uma fase de consolidação e de cooperação de onde emerge, não sem dificuldade, o grande projecto de uma comunidade dos países de língua portuguesa (Léonard, 1999: 423).

O conceito de lusofonia reverbera na ideia de Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), pois para Eduardo Lourenço, a CPLP “é sobretudo história e mitologia – um sonho de raiz, de estrutura, de intenção e amplitude lusíada” (Lourenço, 1999: 162-163). Verifica-se, portanto, mais uma tentativa de retorno, do ponto de vista político-ideológico. Penso que essa perspectiva dialoga com a da estudiosa são-tomense Inocência Mata (Souto, 2014: 16). Segundo ela:

...entre os sujeitos envolvidos no projecto lusófono, é preciso, de facto, ter em conta que o termo é de cunho e causa portugueses, e, enquanto os africanos oscilam entre a aceitação e a sua recusa, o termo nem sequer história tem entre os brasileiros (Mata, 2004: 226).

Cultural e ideologicamente falando, Inocência Mata propõe que a lusofonia pode ser interpretada “como um compromisso de alteridades, de múltiplas identidades unidas por um sentimento de pertença a uma outra entidade, que se internacionaliza pela língua” (Mata, 2004: 228). E, por ser assim, não convém estabelecer “quaisquer pretensões hegemónicas” (Mata, 2004: 229). Essas foram algumas constatações, partindo da leitura desses estudiosos (Souto, 2014).

2.1.3 O lugar da literatura (e dos fluxos e refluxos do Atlântico Sul) no “compromisso de alteridades”: um balanço provisório

Partindo do princípio de Inocência Mata, nomeadamente a ideia de lusofonia como “compromisso de alteridades”, defendemos a hipótese de que o discurso literário seja aquele capaz de firmar, talvez de forma mais equilibrada, esse acordo. É onde a “função aglutinadora” da língua portuguesa – no espaço Atlântico Sul – se manifesta configurando um “espaço de várias culturas em diálogo interlínguas” (Mata, 2004: 229), de modo contra-hegemónico, acreditamos nós. Essa perspectiva inibe uma relação dicotômica entre o discurso da história moderna ocidental e o discurso literário, pois principalmente este nos fez perceber o seguinte: cada vez mais a tese defendida pelo estudioso português Manuel Gusmão (2001) de que “a literatura é história”, mencionada no primeiro capítulo desta tese, torna-se mais clara. Afinal, ambas não são práticas sociais com dimensão simbólica forjadas por um cânone ocidental?

O hibridismo linguístico-cultural presente nos textos de escritores como Luandino Vieira e Mia Couto (partindo para o Índico) exemplifica bem isso. Pensar a literatura escrita em português enquanto prática de resistência subalterna, sobretudo contra a “ignorância colonialista” de que fala Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2004: 16) é, no contexto do espaço Atlântico Sul, qualquer coisa de extremamente reveladora porque, como argumenta Laura Padilha:

[...] os fluxos e refluxos entre as Américas e a África continuam a entrar em relação e a querer recuperar - quem sabe? – mais a força e a cadência do correr dos rios [aqueles evocados pela poeta angolana Ana

Paula Tavares] que as procelas dos oceanos. Por tais fluxos e refluxos, ambos os continentes seguem projetando o reflexo de suas faces no grande espelho da história que ainda estamos a viver, espelho que, repetindo Cornejo Polar, “a olhar-nos podemos descobrir – com sobressalto e prazer – que nosso rosto e nossa identidade são também, e ao mesmo tempo, a identidade e o rosto do outro” (Padilha, 2009: 84).

A estudiosa se refere ao âmbito da produção literária e aos ecos de influência de alguns poetas da América em África e vice e versa. São esses fluxos e refluxos cantados, seja em verso ou prosa, que constituem hoje uma opção de história alternativa para se recorrer quando irrompe a vontade de compreender as nuances dos pós-colonialismos em língua portuguesa de forma situada e crítica, pois esta considera, dentre outras coisas, as relações de poder que persistem mesmo com o fim do colonialismo e que, comumente, o discurso hegemônico insiste, de maneira vil e atroz, em omitir. Essa mesma autora, no artigo “Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação” (Padilha, 2002), questiona e, ao mesmo tempo, defende a sua opção pelo diálogo com o pós-colonialismo em detrimento do pós-modernismo quando o assunto é a cultura africana e as suas respectivas literaturas. A autora afirma verificar pouca ou quase nenhuma adequação do conceito de pós-modernismo ao seu objeto de estudo (Padilha, 2002: 302). E, na sequência de sua afirmação, já trata de defender as suas razões para tal constatação, um tanto polêmica, haja vista os trabalhos bastante consistentes na área das literaturas africanas que buscam indícios de um pós-modernismo nesse tipo de produção. Vide os trabalhos do pesquisador Phillip Rothwell e o seu mais recente livro traduzido para o português *Leituras de Mia Couto. Aspectos de um pós-modernismo moçambicano* (Rothwell, 2015).

Compartilhamos da opção que a autora faz pelo “pós-colonialismo” no trato com as literaturas africanas, considerando a amplitude do termo e flexibilidade do mesmo, do ponto de vista teórico-metodológico. Mas contestamos o reducionismo da sua justificativa ao excluir, a priori, o pós-modernismo. A razão consiste no seguinte fato: “[A África] excluída, periférica e dependente, não participou da ‘festa’ da modernidade, social, política, histórica e culturalmente” (Padilha, 2002: 304). Assim sendo, falar de uma pós-modernidade seria, no mínimo, anacrônico, segundo o pressuposto de Padilha, uma vez que o pós-modernismo, enquanto “fenômeno cultural europeu e (norte e sul) americano”, era manifestado, países da

África ainda estavam em luta para se tornarem nações. Portanto, como falar em pós-modernismo:

se, depois de 75, ela [a África] tentava escrever a nação; se, por fim, nos anos 80, ela vivia, a pleno vapor, a experiência marxista como forma de governo, quando sabemos, com Boaventura Santos, que tal década é a do pós-marxismo (Padilha, 2002: 304)?

Tais pressupostos suscitam uma certa inquietação do ponto de vista crítico. Primeiro porque nos incomoda o fato da autora se dirigir ao continente africano de forma generalizante no início de seu ensaio. Leia-se o fragmento sublinhado na citação acima. Embora não nos pareça ser essa a intenção da autora, a colocação pode soar como se a África fosse um país e não um continente plural e rico em diversidade.

Só mais adiante ela faz um recorte para uma análise de traços pós-modernos na literatura angolana e parece voltar atrás, passando a considerar a aplicabilidade do conceito de pós-modernismo. De fato, as literaturas africanas, sobretudo as do contexto pós-colonial, trazem uma série de aspectos da pós-modernidade, no domínio da forma e do conteúdo, como a própria Laura Padilha enfatiza: “busca da diferença; a recuperação do passado sem traços nostálgicos; a interpretação da história pela ficção e vice-versa...” (Padilha, 2002: 308). As obras de Mia Couto são exemplares nesse sentido. Sendo assim, nos sugere uma nova possibilidade para a construção do clássico numa “literatura emergente” em contexto pós-colonial: a sua pós-modernidade.

Portanto, temos, novamente, o texto literário antecipando aspectos que só se materializaram no âmbito extratextual, a posteriori. Reforçando assim, mais uma vez, os pressupostos da teoria da Antropologia Literária (Iser, 1996) que abordamos no capítulo primeiro. Sobre a utilização do “pós-colonialismo” no que se refere aos estudos do “espaço-tempo de língua portuguesa” (Santos, 2006), diferentemente de Padilha (2002), Carlos Cunha lança uma provocação bastante estimulante, pois explica que a teoria pós-colonial, se encarada como norma, se assemelha aos discursos hegemônicos coloniais, caracterizados pela fixidez e dicotomias que a diferença colonial implica.

Para tanto, ele retoma a fala de Emily Apter, que alerta para o fato de os comparativismos no âmbito dos estudos pós-coloniais darem sequência a uma geopolítica colonial de determinados antigos impérios: “Nas Caraíbas, o Haiti, a

Martinica e Guadalupe são localizados nos estudos francófonos” (Cunha, 2010: 7). Na própria Universidade do Minho, na qual tive a oportunidade de estudar, inclusive com o próprio Doutor Carlos Cunha, docente dessa instituição, as literaturas angolana, moçambicana e cabo verdiana estavam inseridas no curso de licenciatura intitulado “Estudos Portugueses e Lusófonos”. Ao final, Cunha questiona a adequação da teoria pós-colonial ao estudo das literaturas “lusófonas”, pois acredita que, no caso das literaturas escritas em português, seria mais adequado falar em um pós-imperialismo. Pois Portugal não perdeu apenas colônias, mas a sua própria noção de império construída durante séculos (Cunha, 2010). Essas conjecturas todas em torno desses conceitos só confirmam “a ambiguidade inerente ao próprio composto pós-colonial” de que fala Ribeiro (2012: 40) e as inúmeras controvérsias em torno do seu uso no âmbito do espaço Atlântico Sul.

Contudo, cientes de que ainda é preciso avançar nessa área, manteremos a nossa linha de investigação atrelada à teoria pós-colonial por acreditar no potencial emancipatório da mesma quando aliado a uma consciência crítica que se distancie do lugar-comum. No artigo “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”, Inocência Mata (2000), assim como Cunha (2010) e Padilha (2002), também ressalta a contribuição do pós-colonialismo no âmbito dos estudos das literaturas africanas escritas em português e, nesse sentido, reforça que a teoria pós-colonial, ao discutir a condição pós-colonial, propicia “tanto a recusa das instituições e significações do colonialismo como das que saíram dos regimes do pós-independência” (Mata, 2000: 1).

Além disso, a autora aponta uma questão bastante peculiar dessas literaturas e que justifica uma leitura sob a luz do pós-colonialismo, uma vez que a consciência pós-colonial nessas literaturas, principalmente na obra miacoutiana que estamos abordando, significa a “perda da inocência [...] através de situações que representam uma reedição dos objectivos e métodos do ‘antigo período’ colonial, pelo ‘novo período’, o do pós-independência” (Mata, 2000: 2). Sendo este partícipe na “larga história de crueldade em que o colonialismo é uma página a mais” (Pereira & Mora apud Mata, 2000: 2). É recorrente no meio acadêmico os estudos que produzem uma leitura pós-colonial dos textos de Mia Couto. Todos os contos presentes em seu primeiro livro em prosa tornam possível esse tipo de abordagem, sem falar nos romances de sua autoria.

Todos trazem as demandas do pós-colonial, ou seja, discursos que denunciam as persistentes relações de poder que se estabelecem mesmo após a independência. Não é à toa que o país viveu, na sequência, um longo período de guerra civil, de maneira que Moçambique, embora liberto politicamente, ainda travava uma luta interna contra outros tipos de opressão e silenciamentos. Nesse ensaio, Inocência Mata lista algumas demandas pós-coloniais das literaturas africanas de língua portuguesa. A primeira refere-se:

à imposição que ao escritor é feita de ‘consumir’ os seus próprios preconceitos. Esses pré-conceitos [...] dizem respeito tanto a configurações anteriores [...] como aos códigos estéticos do contexto no qual elas se afirmaram (Mata, 2000: 2-3).

Nesse aspecto, o caso Mia Couto é igualmente exemplar. As críticas recebidas pelo fato de sua obra refratar cenários rurais, sendo o autor uma pessoa que viveu e cresceu na zona urbana, é um exemplo de preconceito imposto ao escritor. Depois, Mata elucida a preocupação dos autores da pós-colonialidade em reescrever e repaginar a ideia de identidade cultural, distanciando-se de uma visão una e fixa desse fenômeno. Em *Vozes Anotecidas* (Couto, 2008) temos esse quesito bem representado.

Porém, discordamos da autora quando a mesma lista uma série de autores e obras, dentre eles Mia Couto e o livro referido, e afirma que “são autores de obras celebrativas, eufóricas e solares em termos de afirmação da identidade cultural e dever patriótico” (Mata, 2000: 3). No caso particular da obra miacoutiana, não a encaramos sob essa perspectiva celebratória, nem muito menos eufórica. O que se nota é uma prática literária que se constrói na contramão da ideo-estética vigente do pós-independência. Mia Couto não traz personagens edificantes em sua prosa, no caso específico de *Vozes Anotecidas*, como desejava a ideo-estética do pós-independência. Pelo contrário, as construções narrativas desse autor refratam as devastações causadas por uma guerra pautada em interesses que em muito se assemelham aos da geopolítica colonial, pela forma com que a história da revolução desejava se impor enquanto única.

A própria autora, de certa forma, nega a sua afirmação quando diz que os autores dessa “nova literatura” visam “representar a alteridade, celebrando as várias raças do homem; para reescrever a visão eufórica da História dos sujeitos

africanos” (Mata, 2000: 3). A celebração e a euforia estão bem mais associadas à fase de nacionalização dessa literatura, aspectos já praticamente superados em contexto pós-colonial. A celebração das várias raças do homem é bem presente no segundo livro de contos de Mia Couto, *Cada homem é uma raça* (2013). O próprio título nos comprova isso. A forma como os autores africanos do “espaço-tempo de língua portuguesa” (Santos, 2006) fazem uso dessa língua é uma outra demanda da pós-colonialidade apontada pela estudiosa.

Mia Couto, mais uma vez, é referido, ao lado do angolano Luandino Vieira, como um caso exemplar desse aspecto, pois o autor moçambicano:

celebra a pluralidade em pulsações e formulações translinguísticas e desenredos de expressões idiomáticas e proverbiais através de uma prolífera reinvenção do significante e do significado, uma inventividade mais do que de uma língua, de expressão, portanto, de linguagem (Mata, 2000: 5).

Brugioni (2010), dez anos mais tarde, vai aprofundar essa perspectiva, destacando a particularidade da escrita miacoutiana, na medida em que esta forma uma “terceira língua” que, pelo seu potencial de “traduzibilidade”, gera a capacidade de aceitar as diferenças e evidenciar as múltiplas identidades que compõem o espaço moçambicano. Segundo Mata (2000) é justamente isso que caracteriza as literaturas africanas da pós-colonialidade e o que estas buscam propor. Voltando ao assunto do Atlântico Sul, surge-nos uma pergunta: qual o lugar de Moçambique nesse espaço plural? Em meio a complexidade exposta desse trânsito, o Atlântico singrou o Índico (Padilha, 2009), espaço de representação geográfica de Moçambique. O Índico, para autores como Moorthy e Jamal (apud Falconi, 2013), possui uma característica híbrida e, logo, simbolicamente agrega-se ao espaço Atlântico Sul através das negociações existentes entre os vários países que por lá circularam. No período do domínio colonial, essa hibridez foi encarada sob o ponto de vista lusotropicalista, como já abordamos anteriormente. Ou seja, sob essa perspectiva, a violência por trás de todo o processo do trânsito Atlântico é silenciada por um discurso de comunhão pacífica entre as partes.

Do ponto de vista literário, e sobretudo em contexto pós-independência, “a representação da Ilha e do Índico funciona como estratégia de oposição à cristalização de uma moçambicanidade de sentido único” (Falconi, 2013: 83). Iremos nos ater ao caso específico do pós-independência, pois é nesse período

que as discussões em torno da pós-colonialidade na literatura predominam de forma mais intensa. A construção da “moçambicanidade” pode se tornar bastante profícua do ponto de vista pós-colonial. Afirmamos isso porque a ideia de “moçambicanidade”, após a independência, foi estruturada a partir de uma proposta identitária que consistia na “criação do homem novo” (Cabaço, 2009: 304). Segundo Falconi, “tal forma de entender a moçambicanidade traduziu-se numa radicalização do conceito de unidade nacional, a qual se encontraria ameaçada por qualquer instância de diferença” (Falconi, 2013: 84).

Visto sob esse prisma, tudo que era nacional estava vinculado exclusivamente às diretrizes da Frelimo, a Frente de Libertação de Moçambique, movimento que alcançou o poder e liderou a revolução. Deste processo há o surgimento de novas fronteiras e espaços, cuja cultura tradicional permanecia, mais uma vez, à margem. O delinear do homem novo moçambicano implicava no apagamento das tradições plurais do país e dos “tribalismos”, considerados empecilhos para o desenvolvimento de uma unidade nacional homogeneizadora, que em nada convergia com a hidridez que caracteriza a configuração do espaço moçambicano com relação ao Índico e, de forma alargada, ao espaço Atlântico Sul. Coube aos escritores daquela nação recém-formada o papel de evidenciar a pluralidade cultural do país através de uma reescrita da diferença que foi duplamente apagada. Primeiro, pelo regime colonial e, segundo, pelo regime pós-independência. Cada qual com as suas especificidades.

Em texto já citado de Laura Padilha sobre os fluxos e refluxos do Atlântico Sul, a autora afirma que o encontro simbólico fomentado pelas viagens pelo Atlântico, em conexão com o Índico, cantadas em verso e prosa pelos escritores, “revela a existência de toda uma outra constelação simbólica que os europeus se esforçaram por apagar” (Padilha, 2009: 17). Porém, no caso moçambicano, não só os europeus atentaram contra essa “constelação simbólica”, o próprio regime pós-independência também. Do ponto de vista pós-colonial, e também da pós-colonialidade literária, esse indício é sintomático da tentativa de vários escritores em exaltar a diferença e a pluralidade cultural do país, inclusive retomando vários aspectos da oralidade e da cultura tradicional. Vários contos e romances de Mia Couto retomam esses aspectos e vemos aí uma contribuição decisiva para o que chamamos de *empoderamento da diferença*, diferença que não minimiza nem exclui, mas congrega as várias demandas culturais forjadas pelo trânsito realizado

pelo espaço Atlântico Sul, no qual Moçambique também está localizado, simbolicamente. Em prol de uma ideia de unidade moçambicana homogênea e monolítica, o regime pós-independência findou por perpetuar a dicotomia tradição x modernidade, que contém uma noção hierárquica subjacente, típica do discurso colonial. A primeira significando atraso e a segunda, avanço. O Índico, metonimicamente representado pela Ilha de Moçambique na literatura, é definido por Luis Carlos Patraquim da seguinte forma:

um arquipélago charneira que inclui as Seychelles, Maurícias, Reunião, Quênia, Tanzânia, Moçambique, numa constelação linguística de matriz particular, desamarrando-se dos 'centros' e exprimindo uma saga própria no (des)encontro de várias civilizações: bantu, europeia, árabe, javanesa, indiana... (Patraquim apud Falconi, 2013: 83).

A compreensão da literatura moçambicana produzida no pós-independência, envolvendo aspectos da crítica pós-colonial, torna-se mais ampla quando partimos da ideia de ruptura que os escritores estabeleceram com os discursos da revolução, os chamados "discursos prescritivos", segundo Falconi (2013: 85), formatados para definir os critérios do que é ou não a cultura moçambicana. Um autor como Mia Couto é igualmente paradigmático nesse sentido, pois a literatura por ele produzida rompe com a concepção única de moçambicanidade proposta pela revolução. Mais uma vez, a literatura transgride as limitações do tempo, antevendo um viés epistemológico e estético que se torna cada vez mais presente no fazer poético em Moçambique, na própria crítica e sociedade, que consiste no reconhecimento e respeito à diversidade. De maneira que, do ponto de vista pós-colonial, um estudo pautado pelas representações do trânsito pelo Atlântico Sul, incluindo as relações com Índico, vai de encontro ao princípio de identidade fixa das culturas que o compõem, pois identificam as componentes relacionais existentes, para além de uma mera situação geográfica (Falconi, 2013). Mas a literatura:

ao funcionar como sinédoque articulada de ambos estes espaços, configura uma proposta que assume a dimensão relacional, a transnacionalidade e a indicidade como elementos constitutivos da moçambicanidade (Falconi, 2013: 87).

Essa ideia de moçambicanidade plural é percebida nos contos e romances de Mia Couto também através do espaço focalizado, principalmente, que consiste na verbalização da experiência de percepção das personagens. Em *Vozes*

Anoitecidas, por exemplo, indícios desse aspecto estão no próprio espaço textual, no nome das personagens. No conto “Saíde, o Lata D’Água”, temos um nome de origem árabe, cuja influência também é bastante forte em terras moçambicanas. Já em “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, narra-se a vida de um indo-português, vindo de Goa. *Cada homem é uma raça* também é bastante significativo nesse sentido. A epígrafe do livro já reverencia a diversidade:

Inquirido sobre a sua raça, respondeu: – A minha raça sou eu, João Passarinheiro. Convidado a explicar-se, acrescentou: – Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia (Couto, 2013: 5).

Um conto bastante interessante nessa perspectiva chama-se “Sidney Poitier na barbearia de Firibe Beruberu”, cujo enredo traz o dono de uma barbearia, possivelmente de descendência indiana, que é preso pela PIDE por uma história inventada por ele, na qual revela ter um americano como cliente.

Em “A Princesa Russa”, do mesmo livro, temos a relação de solidariedade entre pessoas de culturas distintas. Um outro conto revelador nesse sentido é “O apocalipse privado do tio Geguê”, que parece apontar para uma percepção do ser humano como um constructo, recusando dicotomias reducionistas como novo x velho. A narrativa inicia com a seguinte frase:

História de um homem é sempre mal cantada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens (Couto, 2013: 29).

Uma análise sob esse viés do espaço narrativo, a partir da categoria do espaço como focalização, pode nos apontar caminhos para uma leitura descolonial da narrativa moçambicana. Descolonial pelo fato de não fixar um propósito identitário, mas convocar o espaço narrativo, inclusive o da memória e dos sentidos humanos “como forma criativa de negociar a relação entre passado e presente e de fornecer representações diversificadas do país” (Meneses apud Falconi, 2013: 89).

As duas obras mencionadas, por serem as primeiras em prosa publicadas por esse autor, dão indícios pioneiros dessa proposta estético-literária, que se estende perfeitamente ao nível político, partindo do pressuposto de que a escrita é uma prática social e política. Os próprios títulos das obras, ou seja, o próprio

espaço textual dos livros confirmam, cataforicamente, o conteúdo das narrativas. Estas convocam vozes, abrangendo suas diversidades, historicamente silenciadas, não só pelo colonialismo, mas igualmente pelas relações de colonialidade existentes no pós-independência, na medida em que recusam essa pluralidade proveniente do trânsito Atlântico, “singrando” o Índico, de forma igualmente violenta e arbitrária. Essa colonialidade é denunciada nos livros mencionados, não de forma panfletária ou explícita, mas transformando o espaço narrativo em um lugar tomado pelo labor estético que se preocupa em articular a ficção com a realidade e o imaginário moçambicano. Nós, como leitores dessa obra, nos sentimos compelidos a verificar esses aspectos, a partir de elementos internos ao texto, principalmente, e não o contrário. E reconhecemos, nesse sentido, o contributo valioso dos estudos pós-coloniais, considerando as suas limitações, naturalmente.

2.2 Literatura Moçambicana: “literatura emergente”?

Não tenho dúvidas de que a respiração de uma nação é feita
através das produções de espírito que ela realiza. Em especial,
dos livros que ela lê, produz e faz circular.

(Noa, 2007 apud Mendonça, 2008: 32)

Segundo o escritor espanhol Claudio Guillén, “al hablar de una literatura naciente, nuestra pregunta primera ha de ser: ¿cuáles son sus señas de individualidad posible?” (Guillén, 1998: 300). Em resposta, podemos dizer, no que se refere à literatura moçambicana, que a individualidade desta é marcada por um processo de colonização e descolonização, cujos momentos históricos juntamente com uma série de “contradições estéticas/ideológicas criaram condições para a ascensão de novos modelos culturais” (Mendonça, 2008: 20). Primeiramente, ressaltamos que ao entender o conceito de “literatura emergente” como fruto das teorias pós-coloniais (Mendonça, 2008) compartilhamos das mesmas inquietações apresentadas pela estudiosa da literatura moçambicana, Fátima Mendonça, quando o assunto é o emprego do teoria e do conceito supracitados:

Embora não recuse o interesse de um corpus teórico subjacente às reflexões sobre questões comuns às literaturas produzidas no quadro das diferentes colonizações, não posso deixar de concordar com

algumas das reservas na sua aplicação, nomeadamente o facto de estas teorias terem os seus próprios limites e de correrem o risco de virem a ser cúmplices da “imaginação colonial”, ao representar de forma totalizante as literaturas que emergiram de situações coloniais, independente da conjuntura histórica em que se desenvolveram (Mendonça, 2008: 19).

Contudo, longe de querer desconsiderar as limitações que apresentam, acredito que hoje as correntes teóricas pós-coloniais constituem um decisivo espaço de crítica que visa fomentar políticas emancipatórias, além de articular possibilidades para que as relações assimétricas globais sejam atenuadas. Em segundo lugar, ainda sobre a questão pós-colonial, deve-se ter bem clara a distinção que há entre as duas acepções do termo, como expusemos na seção anterior. Boaventura de Sousa Santos (2006) destaca o recorte culturalista da segunda acepção, na qual se integram, entre outros, os estudos literários. É possível afirmar que não tão raro esses mesmos estudos silenciam algumas perspectivas de análise devido ao enfoque demasiadamente centrado em peculiaridades da primeira acepção, a cronológica. Por essa razão, considero extremamente problemático privilegiar o conceito de pós-colonial na primeira acepção no tocante aos estudos literários moçambicanos, de modo que essa abordagem reduz a complexa relação entre literatura moçambicana e a crítica pós-colonial à idéia de emergência e afirmação cultural que insiste em se vincular ao fazer literário no contexto africano.

Retomando o tema central deste tópico, o que chamam de “literatura emergente” remete imediatamente ao adjetivo “nacional”. Esta ideia é muito bem desenvolvida no capítulo 5 intitulado “Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales” do livro *Múltiplas Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, escrito por Claudio Guillén (1998). No caso moçambicano (e dos demais países africanos e latino-americanos), diferentemente do que aconteceu na maioria da Europa e em algumas ex-colônias como Cambodja e Vietnã, o estado era anterior à nação (Chabal, 1994: 16). Foi o estado colonial que formou os estados-nação de maneira violenta, arbitrária, impondo formas de conhecimento alienígena sem levar em consideração os traços culturais dos grupos étnicos locais e suas várias formas de conhecimento válido. Isso configura o que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos chama de “epistemicídio” (Santos,

2007), que consiste na perpetração, por meio da violência, de uma única forma de conhecimento válido.

Deste modo, compreender o devir da literatura moçambicana implica discutir três de seus aspectos principais, válidos também para as outras literaturas africanas contemporâneas, que, para Patrick Chabal, são: a questão da língua; a natureza da relação entre a literatura africana e a metropolitana e o laço existente entre a cultura e a literatura africanas (Chabal, 1994: 17). Embora haja raríssimas exceções, o uso da língua do colonizador como língua literária é uma peculiaridade das literaturas de alguns países africanos com marcante presença da oralidade. Contudo, por mais questionável que seja essa questão linguística, o fato é que, contrariando as ingênuas previsões que compreendiam a língua portuguesa enquanto útil para a literatura moçambicana apenas numa dimensão provisória, como uma espécie de andaime no qual essa literatura se apoiaria até as línguas nacionais alcançarem o “desenvolvimento” literário necessário, esse idioma é, conseqüentemente, parte constitutiva da literatura e da cultura moçambicanas com intensidade, solidez e autenticidade semelhantes aquelas que envolvem o uso do português ou do espanhol nas literaturas latino-americanas.

Sobre este aspecto, acreditamos que torna-se insustentável, pelo menos para a crítica pós-colonial, qualquer tentativa de anular aquilo que o filósofo congolês V. Y Mudimbe (1994) chama de “biblioteca colonial”, uma vez que a emergência de uma literatura escrita num contexto onde se faz notar a predominância da oralidade deve-se ao contato com a língua e a literatura metropolitanas. Digno de atenção deve ser esse contato para que percebamos, sob a luz do que sugere o manifesto antropofágico do escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade (1976), de que forma os escritores moçambicanos harmonizam a tradição oral com uma literatura escrita num idioma europeu e como criam uma nova manifestação cultural – a literatura moçambicana – a partir disso (Chabal, 1994). Nesse caso, acreditamos que não seja tão grave ou nocivo o fato de não ser possível fugir das armadilhas da biblioteca colonial se, particularmente, coexistirem as possibilidades de crítica para aqueles que fazem literatura em Moçambique. Em todo caso, para entendermos as nuances que permeiam o surgimento da literatura moçambicana escrita em português devemos ter em mente o seguinte:

The emergence of African literatures in European language needs to be located within the crucial claim that colonized subjects had set out to use the instruments and grammar given to them by the colonizer to oppose foreign domination and assert their sovereignty. It should not hence come as a surprise that the pioneers of African literature and African cultural nationalism, writers like Sol Plaatje in South Africa or Césaire in West Africa, identified very closely with colonial culture and its institutions, even as they opposed the destructive practice of imperial rule and fought for African political rights. Indeed, a key axiom of African literary history is that the founders of African literature were the most Europeanized. What this meant was that African literature was not initially intended to provide a radical critique of European rule; rather, it was a discursive mode through which Africans could try to represent and mediate their location both inside and outside colonial culture (Gikandi, 2007: 57).

O que Gikandi sugere no fragmento acima é que as literaturas africanas escritas em uma língua europeia, neste caso, a moçambicana, são construídas discursivamente num entre-lugar. Este, segundo Bhabha (1998), é um espaço de articulação de diferenças. Desse modo, a literatura moçambicana pós-colonial torna-se um lugar possível de diálogo entre essas diferenças, dentro e fora da cultura colonial, a medida que promove o múltiplo e rompe com uma perspectiva homogênea de identidade proposta pela fase embrionária de um nacionalismo literário. Um trabalho de tradução é constantemente feito por parte dos escritores dessa geração, sendo Mia Couto um exemplo disso, como já foi referido.

O termo “emergente”, quando associado às literaturas africanas, gera incômodo para alguns estudiosos da área. Uma docente da UFF, Leila Pontes⁵, em entrevista concedida para nós, foi questionada sobre o que pensava a respeito da construção do “clássico” numa “literatura emergente”, tema desta tese. A resposta, bastante direta, apontava para duas questões: a inadequação do uso da palavra “clássico” no âmbito das literaturas africanas. E o fato da questão do clássico “sucumbir” ao cânone. A estudiosa não considera mais as literaturas africanas como literaturas emergentes, pois as mesmas, segundo ela, já mostraram a que vieram e o que são e a obra miacoutiana faz parte dessa “literatura pujante” (Pontes, 2015), como a própria denomina. Compartilhamos da ideia dessa docente. De fato, há tempos a literatura africana escrita em português

⁵Nome fictício para preservar a identidade da entrevistada.

deixou de ser “emergente”, no sentido de ser alguma novidade aos que conhecem e se interessam por essa leitura. Contudo, é preciso ponderar que ainda há muito desconhecimento a respeito da complexa dinâmica que constrói esse tipo de literatura. Ainda há quem se refira ao continente africano como um país, perpetuando aquilo que a escritora nigeriana Chimamanda Adichie assertivamente chama de “o perigo da história única”⁶.

Talvez, o que há de “emergente” nessas literaturas esteja vinculado ao fato de elas estarem muito associadas ao próprio nascimento da nação. Mas, se pararmos para pensar sob um viés menos cartesiano, mais cíclico, a negação desse termo no trato com essas literaturas começa a fazer sentido, pois foi a literatura uma força motriz da independência e que, de forma muito contundente, contribuiu para a construção da nação moçambicana e da própria ideia de moçambicanidade do pós-independência, ainda muito atrelada aos preceitos da revolução, sendo José Craveirinha o maior expoente desse processo. Poeta que, segundo Mia Couto, construiu o que este autor chama de “didática da nação” (Laban, 1998: 1013) ou um “lirismo indignado”, segundo Eugénio Lisboa (apud Mendonça, 1988: 24). Na poesia de José Craveirinha, Noémia de Sousa e tantos outros, a nação foi sonhada e antecipada. Sob o ponto de vista da antropologia literária esse é mais um aspecto revelador.

É a literatura, mais uma vez, antecipando o que virá e amenizando as barreiras platônicas e, então, intransponíveis entre o real e a ficção. Sobre a poética de Craveirinha, Mia Couto se pronunciou em entrevista concedida a Nelson Saúte na antologia por este elaborada e intitulada *Os Habitantes da Memória* (1998). Saúte fez a seguinte pergunta: “A viagem da nossa literatura é ainda o percurso quase exclusivo da poesia. Que lugar atribuis à ficção?”. Couto responde: “A poesia emergiu de uma fase épica em que se cantava o país sonhado. Agora há que procurar o país real, esgravatar no chão do quotidiano e talvez a prosa seja instrumento mais apropriado para essa procura” (Couto in Saúte, 1998: 228). Depois o autor conclui dizendo que acha tudo isso muito “artificial”, pois ele não acredita na fronteira entre poesia e prosa. Uma leitura mais aprofundada de sua obra revelará que essa afirmação é coerente com o que apresenta em suas narrativas, a total quebra de fronteira entre a poesia e prosa.

⁶O vídeo com a fala dessa autora está disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>. Acesso em 19 abr. 2015.

Nesse sentido, vê-se que o “entre-lugar” é um espaço reconfortante pra o autor, em termos de criação, igualmente.

Fátima Mendonça no livro *Literatura Moçambicana. A história e as escritas* (1988) afirma, em capítulo sobre a literatura moçambicana, que “o aparecimento de uma literatura escrita em Moçambique está intimamente ligado com a política educacional e a política de assimilação do Estado colonial português” (Mendonça, 1988: 19). Sem receio de parecer redundância, uma vez que o pós-colonialismo é um viés teórico que rege este estudo, é preciso reforçar que o surgimento dessa literatura está mediado pela violência, como bem elucida Rita Chaves: “...todo movimento de aproximação do Ocidente com a África tem sido mediado pela violência e no sentido de diluição das suas referências” (Chaves, 2005: 247). Portanto, como nos explica Mendonça (1988), o nascimento de uma literatura escrita em Moçambique está atrelado ao sistema educativo colonial.

Sistema esse que educava para a subserviência ao europeu e não para o desenvolvimento de uma consciência individual e social. Associada ao ensino estava a política de assimilação. Política pautada em hierarquias fomentadas pela “falsa dicotomia civilizado/não civilizado” (Mendonça, 1988: 19). Ser um assimilado era, nesse sentido, adquirir um estatuto de “civilizado”. A estudiosa observa que a política de assimilação foi eficiente apenas nas cidades, não atingindo mais do que 2% da população. Dessa maneira, houve uma preservação da cultura de algumas comunidades. Ao fim, ela concluiu que o Estado colonial não atingiu seu objetivo em formar uma elite que servisse aos seus interesses, mas findou por forjar um ser dividido: “já não é africano e não chega a ser europeu. Esta contradição faz nascer no ‘assimilado’ a necessidade de se identificar com o que de certo modo renegou” (Mendonça, 1988: 21).

Os “primeiros homens de letras” surgem desse contexto. Ter a sua emergência marcada por um “passado vergonhoso produzido pelo colonialismo”, como enfatiza Mendonça (1988: 32), suscita uma reflexão em torno do conceito de início ou começo, não apenas da literatura moçambicana, mas dos países com um passado colonial. Antonio Candido aborda essa questão dirigindo-se à literatura brasileira. Contudo, a sua explicação pode, perfeitamente, se estender à literatura moçambicana:

o conceito de começo é [...] bastante relativo, e diferente do mesmo fato nas literaturas matrizes. A literatura portuguesa, a francesa ou a italiana foram se constituindo lentamente, ao mesmo tempo em que se

formavam os respectivos idiomas. Língua, sociedade e literatura parecem nesses casos configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade. Não é o caso das literaturas ocidentais do Novo Mundo (Candido, 2010: 11).

Como se passou com a história da literatura brasileira, a história da literatura moçambicana é marcada por uma imposição cultural que, aos poucos, foi ganhando contornos próprios (Candido, 2010), a medida em que o povo moçambicano se (re)descobria e deixava de ser “exilado na sua própria pátria” (Mendonça, 1988: 32). Por essas e outras razões, a ideia de “emergência”, de “literatura emergente”, pode incomodar alguns estudiosos, como incomoda a Professora Doutora Leila Pontes (UFF). Ainda na entrevista que mencionamos anteriormente, a pesquisadora foi categórica ao dizer: “chega de emergências” (Pontes, 2015). Essa negação de determinados conceitos e termos vem daquilo que Rita Chaves, em um exercício de autocrítica primorosa e bastante lúcida, conclui:

Esse apego que nós, os estudiosos, cultivamos pela raiz poderia sim nos levar à rejeição de qualquer conceito atravessado pela mistura com outros patrimônios culturais, num temor ainda justificado pelo perigo da alienação que se introduz sempre que se fundem forças desiguais. Mas, se vem o susto, vem também da própria história da África e, mais especialmente, da história de sua resistência alguns elementos que nos levam a refletir de maneira menos imediatista sobre a relação da África com as heranças que lhe foram impostas ao longo dos séculos (Chaves, 2005: 247).

Sobre esse apego cultivado pela raiz e sobre as relações entre história e literatura em Moçambique, João Paulo Borges Coelho traz uma importante reflexão que se alinha ao pensamento de Rita Chaves. Para ele, a condição pós-colonial moçambicana “...exige [...] a celebração de um novo contrato entre literatura e história” (Borges Coelho, 2009: 66). E questiona: “Como fazê-lo? Voltando às raízes?” (Idem). O escritor e historiador moçambicano, ao fim do texto, finda por responder: “Temos de continuar a aspirar ao universal para que a literatura, além de reconhecida prisão, seja também a procura da libertação” (Borges Coelho, 2009: 67). Rita Chaves fala de uma rejeição de conceitos atravessados pela mistura com outros patrimônios culturais no contexto dos estudos literários africanos. Borges Coelho parece compartilhar desse

pensamento e fala da “armadilha da recusa” e “na armadilha de esgotarmos na particularidade as nossas perspectivas e a nossa energia” diante da “ameaça da homogeneidade global” (Idem), igualmente num exercício de autocrítica no âmbito dos estudos literários africanos. A citação referida acima, da especialista em literaturas africanas da Universidade de São Paulo, foi por nós convocada precisamente para legitimar a nossa iniciativa em discutir o conceito de clássico numa literatura “emergente”. Acreditamos que a discussão é válida e necessária, a partir do momento que nos propomos a desreferencializar da Europa o termo referido e não confinar as amplas possibilidades de compreensão do conceito a apenas um referencial cultural. Embora muitos teóricos de dentro e de fora da África tenham se esforçado para periodizar a literatura moçambicana, como Patrick Chabal, por exemplo, iremos nos basear na periodização proposta por Fátima Mendonça, professora e pesquisadora da literatura em Moçambique. A autora propõe uma periodização em três momentos. O primeiro, de 1925 até 1945-47; o segundo, de 1945-47 até 1964 e o terceiro, de 1964 até 1975.

Cronologicamente a autora situa dessa forma, mas em livro onde reúne uma série de artigos sobre a literatura em causa há um artigo com um breve balanço dos dez anos após a independência, de 1975 até 1985. De modo que poderíamos seguir esta periodização didática e abrangê-la em mais duas fases. A do pós- independência e a de 1985 aos dias atuais. Em todas essas fases a autora, assim como Ana Mafalda Leite (2008), atribui uma heterogeneidade característica da literatura moçambicana e que a torna, segundo Mendonça, original “não a outras jovens literaturas nascidas da mesma situação particular que foi o colonialismo português, mas e apenas às literaturas formadas através de um longo processo de gestação” (Mendonça, 1988: 51). Essa heterogeneidade se deve, inclusive, ao fato da influência islâmica e ao fato de Moçambique está envolto por países da África anglófona, como a África do Sul (Chabal, 1994). Deve-se também as rotas pelo espaço Atlântico Sul sobre o qual falamos na seção anterior. Moçambique, simbolicamente, integrou essa rota, pois, de acordo com Ana Mafalda Leite, “o Índico era, desde o século X, lugar de complexa rede comercial, dominada pelos Árabes e Suaílis, até ao século XV, e pelos portugueses a partir do início do século XVI” (Leite, 2008: 49). Nesse século, continua a estudiosa, com a chegada dos portugueses, Moçambique começa a participar do comércio por essa rota.

A primeira fase, bem como o caráter sistemático da literatura moçambicana, pertence aos anos 20 e remete ao tempo da política de assimilação e ao sistema de ensino do Estado colonial. De acordo com Ana Mafalda Leite, o protestantismo foi um empecilho para a política assimilacionista portuguesa, pois como estratégia de aproximação aproveitavam algumas práticas tradicionais das populações locais. Canto, dança e jogos. Assim, não havia uma ruptura tão brusca com os costumes locais. Tal ruptura era uma característica da política assimilacionista portuguesa (Leite, 2008: 58). O lugar da imprensa, jornais impressos, a priori, como meio de divulgação das primeiras manifestações literárias moçambicanas foi marcante. Como confirma o estudioso Luis Cabaço em artigo intitulado “Um voz amanhecida”: “é na página dos periódicos que surgem suas primeiras manifestações literárias” (Cabaço, 2013: 208). E pondera:

Porém, se na sua atividade jornalística algumas das mais brilhantes penas desta geração pioneira exprimiam preocupações sociais ligadas à injustiça da ordem colonial, no plano literário transparecia, contraditoriamente, uma adesão formal e estética alienada à cultura europeia (Cabaço, 2013: 208).

Dessa fase destacam-se o jornal O Africano, com direção de João Albasini, em 1908. Um ano seguinte o jornal é editado por ele e seu irmão José Albasini. Em 1918 o jornal é vendido e esses mesmos editores, com Estácio Dias e Karel Pott, fundaram o jornal O Brado Africano, que se manteve em circulação até 1974. Há também a revista *Itinerário* em destaque, que agrupava assuntos em torno das letras, arte, ciência e crítica (Leite, 2008). Patrick Chabal, no livro *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade* (1994), ressalta que muitos escritores moçambicanos tiveram a oportunidade de publicar pela primeira vez nesse jornal. A tônica desse jornalismo impresso assumia um posicionamento crítico perante o sistema colonial e seguia na contramão da política de assimilação. Dessa primeira fase podemos destacar o poeta Rui de Noronha. Embora ele não tenha publicado em vida, foi bastante atuante nas publicações jornalísticas e poéticas na imprensa. Chabal observa ainda que, diferentemente de Angola, não havia muita convivência cultural entre africanos, mestiços e brancos. Sobre esse assunto, o pesquisador moçambicano Luis Cabaço afirma:

a pele negra, qualquer que fosse o estatuto jurídico do indivíduo, impedia seu acesso à maioria dos locais de convívio e lazer frequentados por ‘civilizados’. A sociedade dos colonos não concedia espaço nem mesmo

àqueles a quem o Governo pretendia cooptar como exemplo de sua 'política multirracial' (Cabaço, 2009: 38).

Rui de Noronha era um dos únicos mestiços entre os escritores considerados precursores da literatura moçambicana. Chabal atribui a sua fama às relações que estabelecia com a sociedade branca e ao pioneirismo de alguns de seus textos. João Dias e Augusto Conrado são alguns outros nomes marcantes dessa época. João Dias, autor de *Godido e outros contos*, de 1952, é considerado o primeiro africano a escrever prosa moderna (Chabal, 1994: 42). A obra foi editada pela Casa dos Estudantes do Império, após a morte do autor. Também em 1952 surge a revista de poesia *Msaho*, organizada pelo poeta Virgílio de Lemos. A *Msaho* teve apenas uma edição, pois logo foi censurada. Na nota de abertura dessa revista constam o que Ana Mafalda Leite acredita serem “os eixos fundamentais da poesia moçambicana, que continuarão a revelar-se nas décadas seguintes” (Leite, 2008: 71). Primeiro o caráter social associado à realidade moçambicana e, depois, uma poética de viés mais universalizante, cuja estética se relacionava com o movimento presencista. A literatura desses três autores apresentava distinções, mas trazia em comum o repúdio ao sistema colonial. Doze anos depois da publicação de *Godido e outros contos*, de João Dias, foi publicada a obra de um novo contista negro em Moçambique, *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana (Cabaço, 2013: 210).

A segunda fase apontada por Mendonça (1988) traz duas abordagens diferentes sobre o marco literário desse segundo momento da literatura moçambicana. Ilídio Rocha aponta como marco dessa fase o ano de 1947 com a ação que Augusto dos Santos Abranches produziu na imprensa. Já Rui Knopfli também aponta o ano de 1947 como marco do período de ruptura com a primeira fase, porém menciona a obra *5 Poesias do Mar Índico*, de Orlando Mendes (Mendonça, 1988). Ainda nesta época, Noémia de Sousa, em 1948, publicou poesia pela primeira vez. Sobre essa fase, Orlando Mendes afirmou:

Ao passo que se intensificava a colonização mental, verifica-se um despertar entre jovens, especialmente nas principais cidades para uma nova tomada de posição cultural (...). Este movimento constituído por africanos incluía também descendentes de colonos, que assumiam atitudes de inconformismo com a política colonial (...). O movimento solidariza-se com as aspirações populares e apresenta-se como porta voz intelectual do nacionalismo (Mendes apud Mendonça, 1988: 37).

A terceira fase, seguindo a cronologia de Fátima Mendonça, apresenta uma complexidade marcada pelos episódios políticos em torno, principalmente, da força de ação do Movimento de Libertação Nacional, gerando, segundo a pesquisadora, “três linhas de força relativamente marcadas” (Mendonça, 1988: 40). Primeiramente, uma literatura produzida sob a influência direta da ideologia da Frelimo. Para a autora as palavras de ordem desse período eram compromisso, acção e intervenção e autores dos anos 50, como José Craveirinha, Rui Nogar e Orlando Mendes se enquadram, esteticamente, nessa proposta. Armando Guebuza e Jorge Rabelo são alguns nomes desse primeira linha. A segunda se refere à literatura produzida em contexto urbano, tendo Lourenço Marques, atual Maputo, como espaço de produção. Desse segundo momento, Rui Knopfli é um nome evidenciado a partir de uma nova proposta poética com a obra *Máquina de Areia* (Mendonça, 1988: 41). Em 1971 surgiram os cadernos *Caliban* através de Grabato Dias e Rui Knopfli. Segundo Mendonça:

a própria simbologia do nome Caliban faz que possamos interpretar a ação destes cadernos como uma tentativa consciente de adesão a um espaço moçambicano representado emblematicamente pela imagem do escravo que se apropria da língua do senhor (Mendonça, 1988: 42).

A terceira linha destacada pela pesquisadora está vinculada a uma literatura produzida com o intuito de afirmar a ideologia colonial em convergência com a intenção lusotropicalista. As obras publicadas eram patrocinadas pelos órgãos do estado colonial. Por essa razão, é raramente convocada para análises e afins, mas mencionada apenas para fins históricos. Mendonça argumenta que a falta de expressão de textos dessa perspectiva se deve ao fato natural de pertencer a um contexto cuja literatura, como a própria nação, se construiu com a luta pela libertação. De modo que esses autores se tornaram irrelevantes e tiveram suas obras recusadas e consideradas “produtos pseudo-culturais nascidos artificialmente da aberrante situação colonial” (Mendonça, 1988: 44).

Em artigo intitulado “Literatura Moçambicana: o que é?” (1988), em diálogo com Ana Mafalda Leite, a autora ressalta que a heterogeneidade do caso moçambicano e seus traços originais inibem uma constatação precisa sobre uma

ideia de “moçambicanidade literária”⁷, diferenciando-se assim dos casos angolano e cabo verdiano (Mendonça, 1988: 48). Após trinta anos da independência, ainda precisamos de mais distância temporal para delimitar com algum tipo de precisão o que constitui esse projeto literário. Porém, algumas características, de cada fase, já se mostraram predominantes e efetivas, como as que listamos acima baseados na proposta da referida pesquisadora.

Fátima Mendonça deixa bastante claro o aspecto da violência do estado colonial no processo de constituição da literatura moçambicana manifestada, dentre outras formas, pela inibição do desenvolvimento das línguas nacionais africanas em Moçambique, que são várias. Segundo o antropólogo moçambicano Luis Cabaço, o sistema colonial proibiu o uso das línguas nacionais nas escolas, de modo que a imposição do português impediu uma convivência harmoniosa com os outros idiomas nacionais bem como a construção de uma escrita em línguas nacionais. Apenas com a independência foi criada nas universidades centros de estudo de línguas nacionais moçambicanas (Cabaço, 2007). Antes mesmo da independência, a imprensa, através do *Brado Africano*, já almejava promover o reconhecimento das línguas nacionais e publicava em xironga. A ideia de “moçambicanidade” continua sendo bastante debatida, tendo em vista o constructo que esse conceito representa.

Na década de 80, Mendonça escreveu que foi o Movimento Nacional de Libertação o responsável por uma aproximação do conceito de moçambicanidade, pois foi através dele que a nação começou a ser construída. Contudo, em autores anteriores ao período de ação desse movimento a ideia de moçambicanidade foi renunciada, como em José Craveirinha, Noémia de Sousa e Kalungano (Mendonça, 1988: 52). Da década de 80, ano de publicação do referido livro de Fátima Medonça, até os dias atuais muita coisa avançou no que diz respeito ao estudo do sistema literário moçambicano. Porém, algo parece ser comum entre todos que se propuseram a fazer esse estudo: a complexidade desse sistema literário, considerando todo o processo de opressão e violência sofrido em decorrência de um passado colonial. Ana Mafalda Leite (2008) sugere um estudo desse sistema a partir do que propôs Antonio Candido (2010) para a literatura

⁷Sob o ponto de vista da história literária do país, pode-se dizer que a recorrente temática em torno da “moçambicanidade literária” está relacionada com uma fase emergente, uma vez que, em outras fases, esse não seria um critério de valoração.

brasileira, dividindo o desenvolvimento da literatura moçambicana em fases que se diferenciam entre manifestações literárias e a literatura enquanto sistema propriamente dito.

O que a autora entende por primeiras manifestações literárias, em Moçambique, se alinha ao que Candido pretendeu enfatizar no caso da literatura no Brasil. Ou seja, são textos provenientes das viagens de exploração em busca de ouro e negros para escravizar realizadas pelos territórios de Angola e Moçambique. Entre os séculos XVI e XVIII, os portugueses exploraram o continente africano e o percorreram, buscando conectar Angola à Moçambique. Naturalmente, essas rotas corroboraram a elaboração de vários registros escritos. Destacam-se um “poema épico em um acto” de João Nogueira, missionário jesuíta, no século XVII; textos produzidos no reinado de D. José, cujo espaço relatado era o território de Moçambique após a separação do governo de Goa e uma curiosidade observada por Ana Mafalda Leite está no fato de esses primeiros escritos antecederem, em aproximadamente um século, a admissão da tipografia, o que, segundo a autora, “permite reequacionar o problema do início e circulação da literatura escrita em língua portuguesa, naquele território” (Leite, 2008: 53-54).

No estudo de Fátima Medonça (1988) não verificamos menção a essas primeiras manifestações literárias, não da forma como coloca Ana Mafalda Leite, compreendendo o percurso de emergência dessa literatura a partir dos textos escritos por agentes diretos ou indiretos do sistema colonial. Com relação à literatura brasileira, Leite aponta que Antonio Candido considera superada a ideia de renegar essa primeira fase em prol de uma autonomia. Alinhado com esse pensamento também está Almiro Lobo, que acredita ser um “preconceito teórico” o ato de ignorar esses primeiros manuscritos no âmbito da literatura e da história de Moçambique, pois fazem parte de uma arqueologia da identidade cultural moçambicana, “enquanto testemunho de uma situação e traçado de uma memória” (Lobo apud Leite, 2008: 54). Não acreditamos que se trate de “preconceito teórico” o fato de não enfatizar essa perspectiva, como afirma Lobo, mas apenas uma forma outra, mais localizada, de compreender o desenvolvimento do sistema literário moçambicano, ainda em constante desenvolvimento, assim como todo sistema literário que constitui uma nação. Pois, como indaga Margarida Calafate Ribeiro, na esteira de Beatriz Sarlo:

é possível [...] captar a densidade semântica feita de cruzamentos sociais, ideológicos e estéticos de um período? Este é o grande

problema que se impõe ao historiador da literatura e da cultura e parece não haver respostas definitivas: há tentativas de coerência, há propostas (Ribeiro, 2008: 126).

Esse debate ainda rende longas discussões e finda por sucumbir ao tópico do clássico, cânone e da própria história da literatura, igualmente. Um ensaio bastante interessante da pesquisadora portuguesa Margarida Calafate Ribeiro (2008), intitulado “Um desafio a partir do Sul – reescrever as histórias da literatura?”, introduz o assunto de forma bastante lúcida, a partir das vozes dos próprios escritores angolanos, Ana Paula Tavares e José Luandino Vieira. As colocações de tais escritores abordam certos paradoxos do nacionalismo literário e os processos de inclusão e exclusão na história da literatura de um país. Para ilustrar esse aspecto, reproduzimos um excerto da entrevista concedida à pesquisadora portuguesa por Ana Paula Tavares:

Em Angola a nossa relação com o o passado histórico-literário não é esse mar manso e arrumado das histórias da literatura europeia, com uma data de nascimento e certificado de baptismo. Há várias hipóteses de certificado de nascimento, e a discussão inicia-se: será mil oitocentos e quarenta e tal, quando Maia Ferreira publicou *Espontaneidades da Minha Alma – às Senhoras Africanas?* Ou será antes de 1680, com Cadornega, que escreveu a *História Geral das Guerras Angolanas?* E o que muitos angolanos, ainda hoje, dizem seria: “Não, não: Cadornega tem um olhar de fora, para dentro”. Cadornega chegou a Angola com 17 anos, e nessa altura, ninguém olha de fora pra dentro – aprende a olhar no lugar onde se insere, e sobretudo aprende a olhar pelos olhos dos angolanos, a quem ele chamava os seus pretos informantes (Tavares in Ribeiro, 2008: 117-118).

Esses autores angolanos levantam questões que Ribeiro resume em uma só: “qual é o certificado de nascimento, quando e como se começa a narrar a história literária de Angola, quem são os seus actores?” (Ribeiro, 2008: 122). Nesse sentido, tais paradoxos:

...se caracterizam por incluir e excluir autores e obras, misturando razões políticas e económicas com razões de ordem histórica, literária e estética, sob pena de assim estarem a eliminar algo que, do ponto de vista histórico-cultural, é constitutivo da sua identidade (Ribeiro, 2008: 120).

Embora a ênfase dada pelos autores citados por Margarida Calafate Ribeiro seja na história literária angolana, essa mesma dinâmica pode se estender ao caso da história literária moçambicana. O mesmo paradoxo persiste. A exclusão, na história literária do país, de textos que se relacionem, de alguma forma, com a potência colonizadora é explicada por Margarida Calafate Ribeiro como resultado de uma “situação pós-colonial”, “uma fase de inscrição no seu imaginário literário da diferença cultural que justificara e reclamara a independência política, formalmente obtida, mas não culturalmente sentida” (Ribeiro, 2008: 129). E, nessa situação, só os textos relacionados com a emancipação política passaram a integrar o cânone da literatura angolana. Podemos estender a mesma situação para o caso da história da literatura moçambicana. Essas ausências, em contexto angolano, foram chamadas por Luandino Vieira de “buracos negros” da história da literatura. Esses mesmos buracos permeiam a literatura moçambicana e muitas das provenientes da África oficial de língua portuguesa (Ribeiro, 2008).

Das literaturas provenientes do trânsito Atlântico para o Índico, podemos dizer que a história da literatura brasileira já superou essa “situação pós-colonial”, confirmando o que Elikia M’Bokolo, baseado em Balandier, afirmou sobre a temporalidade dessa perspectiva. Sendo, portanto, possível sair da situação pós-colonial, como aconteceu com a situação colonial (Ribeiro, 2008). Dizemos isso pois, no Brasil, o ensino da literatura brasileira principia pelo trabalho com as primeiras manifestações literárias, sendo a Carta de Caminha parte integrante da história dessa literatura. O reconhecimento dessa fase e o estudo da mesma é de extrema importância para que os leitores tenham consciência e compreendam as rupturas realizadas pelos autores do movimento modernista brasileiro a partir desses primeiros textos, cuja retomada da Carta de Caminha costumava ser feita em tom de deboche e ironia. Talvez algo semelhante aconteça no futuro da história da literatura moçambicana, que só o tempo poderá nos confirmar. Contudo, o fato de o pós-colonialismo brasileiro ser consanguíneo do colonialismo português, como afirma Vecchi (2008), pode ter facilitado o processo de aceitação dos primeiros escritos sobre o Brasil como parte constituinte da literatura brasileira. Porém, em África, particularmente no caso moçambicano, como a independência se deu de forma totalmente oposta ao caso brasileiro, com a guerra de libertação, a exclusão dos primeiros textos escritos sobre Moçambique

no que vem sendo escrito sobre a história da literatura moçambicana seja explicada como uma resistência do país ao poder opressor.

A literatura como sistema depende de uma relação triangular entre autor-obra-público, segundo Candido. E apenas a partir do século XX, como afirma Leite, essa proposta do ensaísta brasileiro começa a ganhar forma (Leite, 2008). Já constituída como sistema, a literatura moçambicana torna a ser motivo de reflexão de Fátima Mendonça dez anos após a independência, numa avaliação bastante lúcida e situada de três questões marcantes dessa literatura de 1975, ano da independência, até 1985. Antes, ela posiciona o lugar do autor como um ser comprometido com a realidade do país e cita José Craveirinha, quando o mesmo aponta a impossibilidade de dissociar a literatura da política nacional em construção:

...Ela insere-se num panorama político e não se pode dissociar. O que está em causa é o Homem, as suas preocupações, as duas reivindicações, os seus ideais. Postos de que forma? Uns põem no gatilho, outros põem no papel (Craverinha apud Mendonça, 1988: 56).

De 1975 até 1980 foi um período caracterizado pela “dispersão editorial” (Mendonça, 1988). Algumas reedições foram realizadas e, segundo o estudo da autora, houve uma procura significativa da sociedade letrada que, na altura da independência, significava algo em torno de 5% da população. Ela ressalta o interesse por essa “nova” literatura, colocando a palavra nova entre aspas, pois muitos escritores já elaboravam seus textos mesmo não sendo publicamente reconhecidos. Armando Guebuza, Kalungano, Sérgio Vieira são alguns deles. Nesse período também houve uma tendência em declamar poemas, ativando, dessa maneira, a recriação de formas tradicionais populares de expressão cultural (Mendonça, 1988).

No meio dos “novos poetas”, de fato, de uma fase depois de 1975, essa escritora destaca Mia Couto, cuja estreia no mundo literário foi feita a partir de um livro de poemas, em 1983, intitulado *Raiz do Orvalho*. Na apreciação de Mendonça, da nova geração que surgia, ele se destacava por sua “voz de maturidade, detonadora de uma capacidade poética estruturada em lirismo” (Mendonça, 1988: 59-60). Entre 1980 e 1982 percebe-se uma maior organização do ponto de vista editorial. Foram editadas 12 obras, dentre elas as reedições de duas obras de José Craveirinha, como *Xigubo* e *Karingana ua Karingana*. As

reedições, de certa forma, preencheram mais essa lacuna deixada pelo colonialismo, pois os autores, durante essa fase nefasta, tiveram as criações podadas. Ainda de acordo com Fátima Mendonça, José Craveirinha só teve as suas obras divulgadas com mais intensidade durante essa fase e outros autores, como Rui Nogar, que publicaram em jornais durante a década de 50, tiveram a obra inteiramente publicada. Ainda nessa mesma época, o romance *Portagem*, de Orlando Mendes, passou a ser mais amplamente conhecido. Segundo a apreciação da autora:

nesta ocasião parecia já delinear-se aquilo que podemos designar como tendências da nova literatura moçambicana: por um lado uma escrita evocadora directa do passado, por vezes salpicada de traços de tardia Negritude ou colada à metáfora de Craveirinha, mas também directa expressão de um Futuro redentor (Mendonça, 1988: 62).

Nessa época tornou-se mais delineado dentro das instituições, como bibliotecas e escolas, o estudo de autores moçambicanos. No ano em que a autora escreveu o ensaio, ela reivindicava uma reedição de *Godido e Outros Contos*, de João Dias, um livro com os textos de Noémia de Sousa, até então apenas dispersos em jornais entre 1948 e 1951, e justiça ao poeta Rui de Noronha que, segundo ela, pode ser feita a partir “de uma edição crítica que desfaça equívocos gerados por uma edição póstuma deturpada” (Mendonça, 1988: 63). Atualmente, as reivindicações da pesquisadora, e acredito que também de outros estudiosos da literatura moçambicana, foram atendidas. O terceiro ponto destacado pela autora faz menção ao período de criação da Associação dos Escritores Moçambicanos. Foi uma fase de bastante efervescência da atividade literária e editorial, mais precisamente a partir de agosto de 1982.

Naquela altura, Fátima Mendonça escreveu o seguinte sobre a atuação da AEMO: “[a AEMO] tem desenvolvido [...] uma ação de divulgação literária, adequada à situação ainda dramática de analfabetismo, à fraca atividade editorial e à nula importação de livros para os circuitos comerciais” (Mendonça, 1988: 64). Ainda nessa época surge, com o apoio da AEMO, a revista literária *Charrua* (1984). Esta, para Mendonça, “constitui talvez o espaço mais significativo e representativo do que poderá ser a Literatura Moçambicana nos próximos anos” (Mendonça, 1988: 66). O texto da autora mencionada traz um lado bastante positivo da trajetória de nascimento da literatura moçambicana. Ela não só percebe como também menciona a qualidade literária do que produz o autor Mia

Couto. Se, naquele momento, fins da década de 80, ela fez um balanço dessa literatura em construção, hoje podemos confirmar que o autor por ela destacado se firmaria também na prosa e perpetuaria um viés tão característico da sua obra: a maturidade. Mia Couto é um nome constantemente presente na lista de autores de destaque dessa fase. Luis Cabaço (2013) e Patrick Chabal (1994) também o apontam como a revelação literária do período. Couto parece manter as expectativas daqueles autores que há alguns anos se arriscavam a escrever sobre um fenômeno até então bastante recente, que foi o nascimento da literatura moçambicana e da própria nação. Afinal, e como arremata o seu ensaio, Mendonça afirma que “...a Literatura está viva. Porque a nação também. Apesar de.” (Mendonça, 1988: 67). Dessa estreita relação entre literatura e nação em contexto moçambicano, Maria-Benedita Basto desenvolve um estudo primoroso intitulado *A guerra das escritas. Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique* (2006). Nele, a autora afirma:

a história da literatura moçambicana vai ser escrita a partir de momentos marcadamente políticos: o colonialismo (no sentido que ele toma no século XIX); o início da descolonização e das lutas anti-coloniais nos países colonizados (entendendo por lutas, as formas de consciencialização mais ou menos violentas); e finalmente, o início em Moçambique da luta de libertação nacional (Basto, 2006: 72).

Essa abordagem explica o critério político-ideológico adotado no que diz respeito ao processo de organização da literatura do país. No capítulo introdutório desse mesmo livro, Basto ressalta a importância atribuída à literatura na constituição de uma nação, mas ressalta que nenhuma literatura se confina a um espaço nacional e, para tanto, retoma Amoko, pois para o estudioso “nenhuma literatura é [...] nacionalista em si, ela poderá dizer sempre mais ou sempre menos, ela poderá ser mais o lugar de passagem entre um dentro e um fora que uma ideia de delimitação de um espaço e de um tempo histórico e político” (Basto, 2006: 13-14). A afirmação faz muito sentido, principalmente quando estendida ao fazer literário de Mia Couto. Desde sua estreia, percebe-se a presença de uma tônica que reverbera no texto, no sentido apontado por Maria-Benedita Basto. A produção literária miacoutiana como um lugar de passagem. Passagem entre-mundos, fictício, real e imaginário, e entre os vários mundos culturais que se revelam presentes na história do país. O panorama literário dos anos 80, principalmente, variava entre “a denúncia repetida do passado colonial e

a exaltação idealizada do presente que se constrói” (Cabaço, 2013: 215). Veremos na seção seguinte mais detalhadamente esse período. Discretamente, aponta o estudioso, Mia Couto surge no âmbito literário daquela nação em (re)construção. Com relação à recepção da obra, Cabaço afirma que a mesma foi:

[...] objeto de crítica mais ou menos velada por parte de alguns setores do poder instituído: em época de exaltação do coletivo, num período histórico de empenho altruísta de cada um nas tarefas globais da reconstrução nacional, o poeta toma corajosamente posição, apresentando uma visão dessa epopeia que partia do individual, das angústias e dúvidas do singular, da busca pessoal das novas identidades que suscitava o ser cidadão de uma pátria independente (Cabaço, 2013: 215).

Essa ânsia de uma “busca pessoal das novas identidades” é, poeticamente, representada nos versos de “Identidade”, um dos poemas do livro de estreia de Mia Couto: “preciso ser um outro/para ser eu mesmo/sou grão de rocha/sou o vento que a desgasta[...]existo onde me desconheço/aguardando pelo meu passado/ansiando a esperança do futuro/ no mundo que combato morro/no mundo porque luto nasço” (Couto, 1999). Esse desejo é igualmente percebido na prosa e também nos livros que aqui damos ênfase, *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*.

2.3 Literatura Moçambicana nos anos 80: estado da arte

Como vimos, a década de 80 foi um período marcante da história da literatura moçambicana. Maria-Benedita Basto destaca que os anos 80 irão representar uma mudança de paradigma na história da literatura do país. A pesquisadora irá, de forma brilhante, pensar sobre essa década em Moçambique, a partir de questões suscitadas em artigos de opinião da época, a crítica literária especializada, a circulação e recepção dos textos, o questionamento de certos padrões até então vigentes com o intuito de demarcar o que está em jogo quando se fala em literatura em Moçambique. Desse estudo, é possível destacar duas problemáticas principais:

a escrita como trabalho com a palavra e a relação entre literatura, identidade e institucionalização, que exprimem também um processo que

vai do questionar os modelos estabelecidos à construção de novos quadros normativos (Basto, 2008: 78).

A partir de um episódio bastante simbólico dessa fase da literatura moçambicana, a autora reflete as questões estético-ideológicas por trás de sua concepção. Os anos 80, particularmente, fase pós-independência, nos confirmam a ideia de que a literatura moçambicana caminha de mãos dadas com os acontecimentos de uma nação livre, pelo menos em tese, com a afirmação de um projeto político encabeçado pela FRELIMO, a priori, e os questionamentos desse próprio projeto (Basto, 2008). Um caso abordado ao pormenor por Maria-Benedita Basto nos parece particularmente interessante para iniciar uma abordagem em torno da mudança dos ventos na literatura moçambicana. O caso do concurso literário de 1980/81. Episódio paradigmático, pois corroborou a ampliação do debate em torno da história da literatura moçambicana, do cânone oficial e sugeriu alguns novos rumos que, de lá em diante, a expressão literária moçambicana viria a seguir. Em primeiro lugar, Basto remete à importância da imprensa no contexto da nação em construção. Era através dela que muitos dos escritores por nós conhecidos, inclusive Mia Couto, consolidaram uma carreira na área.

Os jornalistas estavam diretamente envolvidos com os propósitos da revolução. Como afirma a autora, “o país é uma grande escola e o jornal um dos seus livros e um dos seus cadernos” (Basto, 2008: 77). A presença marcante de escritores atuando na imprensa antes e após a independência proporciona, no entender dessa pesquisadora, a inserção da literatura nesse espaço bem como as polêmicas em torno dela. Em diálogo constante com o excelente estudo de Basto (2006, 2008), iremos rememorar aqui este período que pode ser considerado um divisor de águas na formulação de novos quadros de compreensão da literatura moçambicana. Um nome bastante importante nessa trajetória é Luis Carlos Patraquim. Em texto publicado no jornal Tribuna, em 1975, pouco depois da independência, o escritor/jornalista questiona até onde a literatura pode ir em meio a um cenário de pós-independência com traços estéticos e políticos bem delineados pelo movimento de libertação do país. Nesse ano, particularmente, o processo de institucionalização das diretrizes do cânone oficial, que exaltava a figura do poeta-guerrilheiro, foi ganhando forma ao passo que também foi bastante questionado. Nas palavras de Basto:

os anos que se seguem são anos de institucionalização desse cânone oficial, de abertura à produção poética das largas massas, e de fechamento da literatura numa óptica dicotómica entre a torre de marfim do “romantismo” burguês e a experiência histórica e transformadora da escrita revolucionária (Basto, 2008: 79).

No final dos anos 80 a *Revista Tempo* promoveu um concurso literário nacional com o intuito de “estimular a criatividade literária; valorizar a produção literária; revelar novos valores; projectar a nova literatura” (Tempo apud Basto, 2008: 79). Foram quatro as modalidades do concurso. Poesia, teatro, história de Moçambique e conto. Dentre os integrantes do júri estavam Luís Carlos Patraquim. Noventa e três trabalhos foram enviados e, surpreendentemente, só foi atribuída uma Menção Honrosa ao conto de Guilherme Afonso dos Santos, intitulado “Abatido ao efectivo”. Do episódio do concurso, Basto destaca:

...três questões postas à literatura e à organização social da jovem república: a relação forma/conteúdo, a relação literatura/realidade, e, subjacente a estas duas, a interpelação de um regime pedagógico[...]de produção e reprodução da ordem social (Basto, 2006: 25).

Diante do resultado, a comissão julgadora resolveu escrever uma carta de explicação. Nessa carta, publicada em 1981, o júri referencia o prestígio da *Revista Tempo* e a função didática da decisão dos jurados. Transcrevemos um fragmento da carta:

...havia o perigo grave e, confessemos, já posto em prática de um qualquer conto ou poema que falasse do “guerrilheiro heroico e a luta de classes”, premiado pelo júri, ser constituído em modelo do que deve ser ou do que não deve ser (Idem).

Nesse sentido, a explicação foi pautada em um discurso que não concebe a literatura como um discurso político, “embora haja discursos políticos que sejam autênticas obras literárias” (Idem). O resultado do concurso dá indícios do posicionamento contrário da comissão julgadora em relação aos ditames estéticos e ideológicos da Frelimo, que em 1971 organizou a antologia *Poesia de Combate*, cuja tônica de palavra de ordem em torno da produção estética era o pressuposto para as produções realizadas. A partir disso, um modelo foi forjado e os trabalhos inscritos no concurso pareciam seguir à risca o que preconizava o movimento, gerando assim uma uniformização dos textos analisados e o resultado curioso.

Em *Poesia de Combate*, publicada em 71 e reeditada em 79, constava no prefácio a seguinte declaração:

E quando o poeta escreve ‘camaradas, avante’, ele vai avante; [...] como realmente tem nas mãos o calo da enxada e nos pés doloridos as longas marchas que fazemos. É por isso que a poesia é também uma palavra de ordem (Frelimo apud Basto, 2006: 28).

Basto retoma um artigo de José Cunha publicado na *Revista Tempo*, no suplemento “Gazeta”, cujo título é “Literatura de Combate não é sinónimo de má qualidade”. Segundo Basto, nesse artigo, Cunha revisita a poesia de combate para apontar que “o problema não é o género, mas o facto de a ela se ter associado a ideia de que ‘qualquer um pode escrever’ e o pressuposto de que ‘o conteúdo e a intenção legitimam a escrita’” (Cunha apud Basto, 2008: 103).

Essas palavras de ordem tão caras ao movimento frenilista apareciam estampadas na primeira página do jornal *Notícias*. Por palavras de ordem, Basto entende que são um “[...] tipo de discurso já codificado, perfeitamente definido e assimilado no comportamento social” (Idem). O efeito disso foi observado no polémico resultado do concurso, sobretudo no que diz respeito ao conteúdo das propostas enviadas. O caso do concurso suscita a ruptura com determinados valores característicos do período pós-independência. A reivindicação dos idealizadores do concurso era clara: literatura se faz com palavras, mas não com palavras de ordem. Essa foi a proposta estética a seguir no ato da escolhas. Outra polémica desse mesmo período foi a iniciativa de participação popular na composição do hino nacional de Moçambique, ainda em 1975. Como ressalta Basto, essa criação popular e conjunta do hino não se deu de forma democrática. A convocação feita no Jornal Notícias, entre 25 de fevereiro e 25 de junho, era seguida de temas pré-determinados que deveriam constar no hino e, a cada edição, uma explicação era dada para justificar a importância de cada tema listado, como “luta armada”, “organização e unidade”, “as conquistas sociais da Revolução”, “a libertação” (Basto, 2008: 81). Como vimos, as palavras de ordem do movimento criaram todo um espaço-tempo em prol da formação de um modelo de identidade cultural idealizado no pós-independência. Outro evento a ser destacado foi a *Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras*, em 1977. Basto define essa iniciativa “como um momento fulcral pós-independência na afirmação de um modelo estético” (Idem). O texto da *Ofensiva* foi publicado no Jornal

Notícias, Notícias da Beira, na Revista Tempo e também a iniciativa passou a ser divulgada na Rádio Moçambique. Nesse ínterim, publicaram as “considerações sobre literatura”, listaram temas a serem abordados pelos futuros escritores, afirmando uma sequência de desenvolvimento baseada no seguinte: “a literatura evolui ao longa da marcha da revolução, do lamento para a poesia de combate, a poesia nacional” (Basto, 2008: 82).

Nesse mesmo período surgia uma outra antologia, dessa vez organizada por Sol de Carvalho e Orlando Mendes, sob a responsabilidade da Revista Tempo, intitulada *A palavra é lume aceso*. A premissa da antologia partia do princípio de amor à palavra, mas não da forma concebida na primeira antologia anteriormente mencionada. Sobre essa compilação de textos, Basto afirma:

a escolha do título da antologia parece confirmar um desejo de recuperação de um ideal revolucionário, o poder da palavra como força dinamizadora, mas afastando-se ao mesmo tempo do campo semântico da poesia de combate, pelo amor à ‘sua’ liberdade (Basto, 2008: 83).

O próprio Mia Couto constava na lista de autores presentes nessa obra, que visava não só romper com o cânone oficial, mas sim manifestar outras realidades, abrangendo a complexa demanda histórica de constituição da nação moçambicana. Ainda sobre o episódio do concurso literário, o único candidato que levou a Menção Honrosa escreveu uma carta para a Revista Tempo, que na altura era dirigida por Mia Couto. Reproduzimos aqui um fragmento da carta, pois constitui uma crítica ao posicionamento elitista do júri, assim julgava o concorrente galardoado. Ele próprio, inclusive, questionou o seu prêmio, pois o tema abordado em seu conto também girava em torno de um assunto “clichê”, como a luta armada, segundo o júri:

[...] O certo é que este júri prestou um mau serviço a Moçambique, em geral, e à Revista Tempo, em particular. A Moçambique, porque vai fazer crer que em Moçambique não há, para além dos quatro ou cinco já consagrados homens de letras, mais alguém capaz de fazer alguma coisa que se aproveite, à Revista Tempo porque a condenou a um fracasso ainda mais completo do que este seu completamente fracassado concurso (na opinião do júri) se tiver nova iniciativa do género. Escusado será dizer porquê. Mas a culpa é toda, evidentissimamente, da Tempo, pelo ‘nobélico’ júri que escolheu, por si de idóneo reputado (Tempo apud Basto, 2006: 31-32).

De modo que o debate público em torno dessas questões tornou-se bastante significativo e configurou o que Basto, assertivamente, achou por bem chamar de “guerra das escritas”, um embate característico da época e que muito explica algumas opiniões sobre a instituição chamada literatura em Moçambique que, ainda hoje, se fazem presentes nos debates sobre identidade cultural e “legitimidade” estética de certas obras e práticas literárias de determinados autores naquele contexto. Podemos dizer que a obra miacoutiana é fruto dessa ruptura com o cânone oficial evidenciada nos anos 80 e, uma vez deslocada desse cânone, pôde destacar um tipo de linguagem literária bastante peculiar, proveniente do caráter experimental no trato com a língua portuguesa, gerando “a fabricação de um ‘próprio’ e não do esforço de excelência na reprodutibilidade de um modelo” (Basto, 2008: 82).

Acreditamos que no calor da decisão do júri, o vencedor da Menção Honrosa tenha se indignado. Mas o caso do concurso literário, em nossa avaliação, esteve longe de ser ruim para Moçambique ou para a Revista *Tempo*, ainda em atividade no país. Por ela passaram vários nomes importantes da cultura moçambicana. Do ponto de vista literário, foi propulsora de um debate necessário e urgente, pelo menos daquele momento de euforia pós-independência. Esse episódio constituiu o que Basto chamou de “o ponto de fractura ‘público’ com um pretense espaço consensual” (Basto, 2008: 85), gerando assim outros olhares e novas concepções para a literatura moçambicana. Em todo caso, a ruptura com o cânone oficial está longe de ser uma discussão superada, pois falar de literatura e identidade cultural em Moçambique no pós-independência implica falar de relações de poder em suas mais complexas dinâmicas. Dois anos após a independência, em 1977, Moçambique vivenciou uma guerra civil só encerrada em 1992. As divergências entre o partido que liderou a guerra de libertação, a Frelimo, e a Renamo, Resistência Nacional Moçambicana, este com apoio da Rodésia e da África do Sul, causaram ainda mais danos ao país que, por sua vez, precisou de apoio internacional, particularmente da Organização das Nações Unidas.

Segundo Phillip Rothwell, existe uma similaridade que anda sendo discutida entre as operações de paz da ONU em Moçambique, durante a guerra civil, com algumas práticas do colonialismo português (Rothwell, 2004). Portanto, mesmo livre do colonialismo português, o país permanecia sob o jugo do poder

internacional. Esse aspecto é brilhantemente abordado, literariamente falando, no romance *O último voo do flamingo* (Couto, 2005a), de Mia Couto. O horror da guerra perpetuou a influência externa no país. Novas formas de poder foram instauradas, inclusive em nível interno. Para o organizador do livro *Reevaluating Mozambique*, há uma lacuna no âmbito dos estudos acadêmicos em torno do regime pós-independência da FRELIMO. O estudioso justifica esse fato dizendo: “[...] many Western intellectuals who were blinded their utopian wish to see Samora Machel’s brand of Marxist-Leninism succeed and so remained silent about or simply ignorant of the abuses of the regime” (Rothwell, 2004: 12). Isso, ainda segundo o autor, facilitou o poder da propaganda do regime da FRELIMO, “which projected the image of a united and revolutionary Mozambican people who, if given half a chance, would realize a true brand of socialism in Africa” (Idem).

A propaganda do regime era intensa e arbitrária, como vimos a partir do exemplo do caso do concurso literário e do modo como as ideias de nacionalismo literário e identidade cultural foram concebidas. Mais uma vez, a literatura, seja através da imprensa, jornais e revistas ou de um sistema editorial mais amplamente organizado, foi um espaço de prática social de denúncia contra a opressão do colonialismo e das relações de poder que perduraram após a independência. O regime causou uma série de danos do ponto de vista educacional e literário. No primeiro caso, instaurou a língua portuguesa como língua oficial e, em nome da unidade nacional, reduziu as forças das comunidades tradicionais e das outras línguas nacionais, centralizando o poder socialista. Do ponto de vista educacional, Rothwell afirma que a política da FRELIMO foi “a disaster, and what is worse, it was a disaster that FRELIMO has no excuse for not have foreseen” (Rothwell, 2004: 16). A guerra civil instaurada no pós-independência findou sendo usada pelo regime como justificativa para o fracasso dessa política. Apenas nos anos 90, com a intervenção da UNICEF, principalmente, o ensino das línguas maternas voltou a ser incentivado após a independência (Rothwell, 2004).

Junto ao episódio do concurso literário nacional, outros acontecimentos marcaram a década de 80 em Moçambique e estimularam discussões bastante importantes no âmbito cultural do país. Basto aponta dois desses acontecimentos, o lançamento do livro *Monção*, de Luís Carlos Patraquim, e a programação do Instituto Nacional do Livro e do Disco. Esse órgão foi responsável pela criação da coleção *Autores Moçambicanos* em parceria com as Edições 70, de Lisboa. Esse

convênio promoveu uma maior circulação das obras, dentre elas *Cela 1*, de José Craveirinha e o livro referido de Patraquim. Outros episódios são mencionados por Basto, como uma carta que interpelou o livro e a programação mencionados. Segundo Patraquim, a mesma foi assinada por um pseudônimo Jorge Sampaio, que representava um coletivo de cinco pessoas relacionadas a funções estatais; a conferência de Luís Bernardo Honwana em setembro de 1980, na Universidade Eduardo Mondlane, entre outros (Basto, 2008: 86). Nessa conferência, segundo Basto, Honwana não combate o cânone oficial, mas faz uma análise crítica do mesmo. Nas palavras da autora, o escritor moçambicano buscou com sua fala:

tentar encontrar para esse cânone um lugar, dizendo que se trata de uma poesia da vitória, uma poesia de circunstância, justificada por um contexto e por um interesse políticos, mas que não se pode definir como um cânone geral para a literatura porque é afinal uma poesia que 'não pressupõe poetas' (Basto, 2008: 87).

Parece-nos que o autor de *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, com essa colocação, buscava abrandar os ânimos das discussões existentes da época em torno do cânone oficial e um outro tipo de literatura que reivindicava o seu reconhecimento enquanto parte integrante do arsenal cultural daquele país. A perspectiva bastante lúcida e ponderada de Honwana até hoje faz muito sentido e reverbera nas perspectivas que variam entre “louvor e desconfiança” no que diz respeito aos processos de construção do cânone literário moçambicano, sob um ponto de vista contemporâneo. Estendemos essa questão também ao domínio de construção do clássico. Mia Couto, embora reconhecido mundialmente pela qualidade literária, teve, e ainda tem, a sua obra criticada e posta em causa por aqueles que privilegiam a concepção do cânone oficial do pós-independência. Nós preferimos acreditar, na esteira de Honwana, que é preciso reservar um lugar para o cânone oficial, mas tal exercício não deve pressupor a inibição do reconhecimento de outras obras, bem como a construção de outras propostas para o cânone literário moçambicano, numa perspectiva contemporânea.

O que se percebe nos últimos anos, no seio da comunidade científica, é um trabalho intenso no sentido de ressaltar essas lacunas e reacender essas discussões para que a ideia do cânone não permaneça estanque, fixa, nem unicamente atrelada à complexidade da história do país. A obra *Monção*, de Patraquim, rompe justamente com “um modelo que fecha a literatura

moçambicana à complexidade da sua história [...] e reclama uma pertença cosmopolita” (Basto, 2008: 86). Esta seria uma forte tendência da literatura moçambicana a partir dos anos 80. Manuel Ferreira em “Do conceito de literatura moçambicana”, afirma o seguinte:

(...) no período colonial defendemos um critério para a definição das literaturas africanas de língua portuguesa que se baseava, fundamentalmente, na temática e no modo como o sujeito de enunciação se colocava no desenvolvimento textual dos temas. Era tendência geral para os que se assumiam numa perspectiva anti-colonialista. (...) Constituía, sobretudo, uma reação contra a Literatura Colonial, incapaz de incorporar uma visão concreta do homem e dos factos culturais, ideológicos ou outros autenticamente africanos. (...) processo colectivo de revelação e valorização do universo especificamente nacional (Ferreira apud Martinho, 2003: 203).

Esse estudo pioneiro de Manuel Ferreira sobre a literatura moçambicana traz o conceito desta atrelado ao critério temático de oposição ao colonialismo. Em contexto pós-independência, e baseados nessa premissa de Ferreira, podemos falar que há um novo paradigma crítico que se delinea. Não é mais o tema anticolonial que se sobressai, mas sim um discurso que põe em causa a colonialidade. Por colonialidade, voltamos a dizer, entendam-se as relações de poder que perduram mesmo com o fim político do colonialismo (Quijano, 2005). Nesse caso, as arbitrariedades do regime pós-independência. Logo, do cânone oficial. E das influências externas que o país recebia e findavam por restabelecer laços de dependência e políticas de opressão. Portanto, após 1975, o que se percebe é uma profundo questionamento das colonialidades – do poder, do saber e do ser (Mignolo, 2003a) – como tema a permear a literatura moçambicana e um intimismo na escrita que em nada se alinhava aos pressupostos do cânone oficial.

Sobre esse assunto, Basto observa que “o que está aqui em questão não é apenas uma escolha de tema ou de género, mas uma reivindicação de uma liberdade de expressão, o pleno usufruto de um desejo de escrita” (Basto, 2008: 89). Com ênfase na obra de Mia Couto, em particular, tanto os contos quanto os romances, inclusive a poesia, pela qual estreou na literatura, em 1983, são casos exemplares desse novo paradigma adotado pelos autores da literatura moçambicana na fase pós-independência e, particularmente, da década de 80 até os nossos dias. O seu primeiro livro de poesia, por exemplo, o *Raiz de Orvalho* é

prefaciado por Orlando Mendes e bastante elogiado sob o ponto de vista da “coragem” e “ousadia”, pelo intimismo presente na obra, que se contrapunha ao cânone vigente, pois, como afirma Mendes em seu prefácio: “não compete ao poeta proclamar, ou mesmo induzir, através do exercício de escrever, que os seus versos funcionam como armas ou utensílios” (Mendes apud Basto, 2008: 90).

A *Revista Charrua* e a geração de escritores que publicaram nela também contribuíram fortemente para esse debate. Como vimos, em 1982, ocorreu a fundação da Associação do Escritores Moçambicanos (AEMO). Trata-se de um trabalho organizado em prol da institucionalização da literatura e que, tendo em vista o contexto em que se insere, suscita questões ao nível identitário. Várias discussões em torno do que escrever, para quem escrever e o que escrever, no domínio da literatura moçambicana, estavam ainda mais em voga. Marcelino dos Santos, na ocasião de lançamento da Associação, afirmou:

Dentro da Associação, os escritores moçambicanos educar-se-ão como escritores e como moçambicanos e, com passos seguros, farão a Literatura Moçambicana permanecer arma ao serviço da Revolução, para benefício do nosso Povo e da Humanidade (Notícias apud Basto, 2006: 36).

A escrita da história da literatura moçambicana estava em discussão constante nesse período e a criação da AEMO contribuiu bastante nesse sentido. Órgão semelhante surgiu em Angola logo após a independência. Já em Moçambique, esse tipo de organização se deu sete anos após, como observa Basto (2008), e foi idealizada por Luís Bernardo Honwana.

De certa forma, a AEMO constituiu “um espaço heterogêneo de modelos e práticas” (Basto, 2008: 92). Acreditamos que seguiu essa perspectiva devido ao posicionamento do próprio Honwana, que transitava entre o reconhecimento da importância que o cânone oficial exerceu e a necessidade de dar ao escritor a liberdade de produzir o que bem entendesse, como já vimos. Na Associação estavam figuras como Rui Nogar e José Craveirinha. Aquele acreditava que o trabalho do escritor deveria ser “em prol da criação do Homem Novo” (*Domingo* apud Basto, 2008: 92), logo alinhava-se ao princípio da relação indissociável entre a história da Literatura Moçambicana com a história da Revolução. Essa perspectiva adotada por ele explica, de certa forma, a reação negativa que o

mesmo teve ao lançamento do livro *Vozes Anoitecidas*, de Mia Couto, em 1986, cujas impressões já foram mencionadas em seção anterior.

A AEMO manteve-se fiel aos princípios do partido, mas preservava a liberdade dos escritores, assim ressalta a autora. Com a fundação da entidade houve uma intensa atividade editorial, a criação das coleções Timbila, Início e Karingana e apoio para revistas, dentre elas a *Forja* e *Charrua*. A criação de prêmios no âmbito literário também foi outro fator que contribuiu para a institucionalização da literatura em Moçambique (Basto, 2008). Voltando ao caso do caloroso debate em torno da publicação de *Vozes Anoitecidas*, nota-se que a AEMO, em particular representada pelo seu diretor Rui Nogar, tendo em vista o teor ideológico das críticas que dirigiu ao livro, vivia uma tensão entre “o modelo revolucionário segundo o qual a biografia do autor define a sua obra e esta se caracteriza pela verossimilhança” (Basto, 2008: 93). O fato de Mia Couto ser filho de portugueses, de origem urbana, motivou críticas, pois nessas condições, segundo algumas delas, ele não teria competência para elaborar personagens do meio rural e abordar tradições locais nos contos, uma vez que o mesmo nunca vivenciou, de fato, essa realidade. Abordaremos a recepção dessa obra em Moçambique e no Brasil em um capítulo adiante. O que podemos depreender, por enquanto, dessas críticas e polêmicas em torno de Mia Couto e de sua obra envolvem, inevitavelmente, questões de caráter identitário que seguirão durante os anos de 1985-86 e durante 89, como a tentativa de abolição da diferença no regime, combate às línguas nacionais, à nacionalidade literária de obras e escritores. Tudo isso Basto desenvolve ao pormenor em sua tese de doutorado já citada e buscamos aqui fazer um breve apanhado do seu excelente estudo em constante diálogo e interpelação. Havia uma persistente dicotomia entre uma literatura elitista e uma literatura à serviço da Revolução e do Povo. A obra de Patraquim, pela carta do contemplado com a Menção Honrosa do concurso literário nacional, sob essa perspectiva, estava incluída nessa categoria de literatura elitista. Também a obra de Mia Couto. Porém, além das hierarquizações que os jogos dicotômicos pressupõem, é preciso ressaltar que Luís Carlos Patraquim foi um grande provocador dos debates mais profícuos da época.

Em 1985, a fim de celebrar os dez anos de independência, ele organiza uma “antologia incompleta” cujo título é *Entre o país ideal e o país real o corpo da literatura flutua*. A proposta estava bastante alinhada com a ideia de incompletude do cânone e da necessidade de abrangência de mais autores para além da

proposta oficial, tal como intencionava a edição *A Palavra é Lume Aceso*. De acordo com Basto, “a sua reflexão sobre a nacionalidade literária estabelece-se a partir de uma perspectiva de circulação de escritas num espaço e tempo múltiplos, complexos, ambivalentes, de um país saído de uma situação de colonização” (Basto, 2008: 96). Um ano antes, as propostas de Patraquim guiaram o suplemento literário da Revista Tempo, intitulado “Gazeta de Artes e Letras”. Segundo Basto, essa é a mais importante referência cultural do pós-independência (Idem).

O fato é que essas discussões em torno de legitimidade, nacionalismo literário e identidade cultural confluem com as abordagens das correntes teóricas pós-coloniais que, brevemente, esmiuçamos na primeira seção deste capítulo. Pois o que era debatido com entusiasmo através da imprensa, escritores e leitores, e de forma sistemática nos anos 80 em Moçambique, reverbera em tudo aquilo que foi discutido no princípio desta seção, a própria constituição histórica de Moçambique e as múltiplas influências culturais deste país provenientes de um fluxo Atlântico/Índico, cujas rotas, ambivalências e diferenças não podem ser eliminadas em detrimento de uma unidade nacional que, seja no âmbito político, cultural ou educacional, finda por perpetuar assimetrias e dinâmicas de violência e opressão ao negar a diversidade inerente à história do país. Na perspectiva pós-colonial, a discussão perpassa, necessariamente, pelo “enfoque nas construções transnacionais entre ex-colónias e centros ex-colonizadores” (Lubkemann apud Basto, 2008: 100). De modo que “as escritas das histórias literárias no mundo actual necessitam de novos dinamismos que passam por um confronto com práticas complexas” (Basto, 2008: 100).

Concordamos com a pesquisadora e acreditamos que o mesmo dinamismo precisa ser incorporado aos debates em torno do clássico em contextos igualmente complexos, que estão longe de ser “o mar manso e arrumado das histórias da literatura europeia, com uma data de nascimento e certificado de baptismo” (Tavares apud Ribeiro, 2008: 117), como já declarou a poeta Ana Paula Tavares a respeito da história da literatura angola. Essa colocação se estende perfeitamente ao caso moçambicano. É essa imagem de mar manso que não pode ser convocada para discutir a questão do clássico em contexto africano nas chamadas “literaturas emergentes”. Incluindo a história da literatura europeia, no

caso da portuguesa, por exemplo, é possível encontrar várias edições e propostas de delineamento dessa história.

Como aponta Margarida Calafate Ribeiro, o fato de existirem várias reedições de livros de história da referida literatura, principalmente os de autoria de Óscar Lopes e António José Saraiva, nos permite inferir com a autora o seguinte: “[...]se é certo que há mudanças e actualizações [...] elas acabam por ser mais circunstanciais do que fundamentais” (Ribeiro, 2008: 122). Essa “natureza circunstancial” do cânone e os pressupostos para a sua construção – cronológicos, temáticos, ideológicos, linguísticos, literários – são igualmente ressaltados por Ana Maria Martinho em artigo intitulado “História literária em Angola e Moçambique e fixação do cânone da crítica” (Martinho, 2003: 202). Essa mesma autora aponta uma dificuldade com a qual nos deparamos a todo momento no desenvolvimento deste estudo: a difícil tarefa de construção epistemológica no que se refere a história da literatura em Moçambique, o cânone literário e a questão do clássico, sobretudo, “pela extensão e diversidade das implicações de natureza ideológica que colocam” (Martinho, 2003: 204). Porém, pensando a partir do Sul, que é de onde nos situamos, há a possibilidade de se estabelecer paralelos, em nível de consonância e dissonância, com a formação da história e do sistema literário propriamente dito no Brasil e em Moçambique ou entre Angola e Moçambique, como fez a pesquisadora supracitada. Uma outra observação pertinente da parte da estudiosa e da qual partilhamos é esta:

a consideração de um cânone dominante nos dias de hoje pode [...] retirar-se ainda a existências das matrizes criativas e interpretativas resultantes de uma tradição não-grafada, oral, e sobretudo conhecidas através de traduções, transcrições e do aproveitamento parcial de aforismos e de estruturas marcadas pelas línguas bantu (tanto a prosa quanto para textos em verso) (Martinho, 2003: 206).

Mia Couto é um caso exemplar nesse sentido. Não só se coloca na posição de um tradutor de mundos por onde transita, como este aspecto se materializa no espaço textual através das personagens e enredos, cuja figura do tradutor é constante, como já mencionamos. Ou seja, o “mar manso” está sendo, continuamente, agitado e há uma crítica voltada especialmente para questionar as inclusões e exclusões do cânone. Nesse sentido, há toda uma crítica cultural voltada para as implicações do fluxo Atlântico na configuração das histórias literárias, no plural, do que Sousa Santos entende por “espaço-tempo de língua

portuguesa” (Santos, 2006). Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi são dois grandes nomes da crítica contemporânea que discutem esse aspecto. Sobre a tarefa da história da literatura, Regina Zilberman pondera:

A história da literatura tem como tarefa o registro do cânone ao longo da história. Pode-se até afirmar que ela se confunde com o cânone, o que significa que lida simultaneamente com a inclusão e a exclusão, depurando, no decurso do tempo, o que fica e permanece. Excluir e, portanto, marginalizar são práticas, pode-se dizer, inerentes à sua atividade, o que não impede ponderar sobre o que se elege e o que se descarta. A reflexão sobre o que se deixou de fora tem sido matéria da história da literatura nos dias de hoje; cabe verificar o que ainda se omite ou ignora, como, por exemplo, as condições materiais de produção artística, a cultura de massa, o tido por não literário (Zilberman, s/d).

A história da literatura moçambicana está em construção. No ano de 2015 o país celebrou os trinta anos de independência. Há muito por fazer. Porém, no que diz respeito ao cânone, a questão do clássico e a história dessa literatura, “em nenhum dos casos [...] altera-se profundamente a moldura, constituída, diga-se de modo simplificado, pelo direito de entrar e a necessidade de sair” (Zilberman, s/d). Basto assinala, na esteira de Terry Eagleton:

que o chamado ‘cânone literário’, a não questionada ‘grande tradição’ da ‘literatura nacional’ tem que se ser reconhecido como uma construção, modelado por certas pessoas por certas razões num certo tempo (Eagleton apud Basto, 2006: 67).

Para Zilberman, a sistemática do cânone, e estendemos ao clássico, é fundada no par inclusão/exclusão. Como podemos verificar na extensa citação acima, as práticas de exclusão e marginalização são inerentes ao processo de construção das histórias literárias e do cânone. Não pretendemos nos perder na fronteira do imponderável. Mas, como sugeriu Zilberman, buscamos ponderar o que é eleito e o que é descartado nesse processo. Na segunda metade dos anos 80, em Moçambique, houve a iniciativa de consolidação de um “novo modelo” no que diz respeito à institucionalização da literatura. A FRELIMO, desde 1969, ainda no período da luta armada, já delimitava os moldes da “nação literária” que viria a ser Moçambique. A publicação da revista Mozambique Revolution é um exemplo disso. Nela havia um artigo intitulado “The Role of Poetry in the Mozambican Revolution”. Basto o considera:

como o momento de teorização do cânone literário moçambicano no interior da luta de libertação, o que é o mesmo que dizer, no processo de projecção e construção do modelo de sociedade que será ‘aplicado’ depois da independência como modelo (e experiência) de nação (Basto, 2006: 68).

A mesma autora aponta o V Congresso de 1989 da FRELIMO como um marco no fim do período socialista. Ele foi fundamental para a transição da orientação política marxista-leninista, abrindo “[...]caminho para o processo de pacificação e uma série de reformas políticas e económicas, entre as quais a reforma constitucional de 90 e as primeiras eleições multipartidárias de 1994” (Basto, 2008: 101). Vale salientar também que este foi o primeiro congresso realizado após a morte do presidente Samora Machel, em 1986. Até hoje as razões que ocasionaram o seu desaparecimento são questionadas. Uns julgam ter se tratado de um acidente aéreo enquanto outros o interpretam como um atentado. Sendo José Milhazes, jornalista português e Jacinto Veloso, aliado de Machel na FRELIMO, representantes das duas versões, respectivamente, publicadas em livros escritos por eles. *Samora Machel: Atentado ou Acidente e Memória sem voo rasante*.

No que diz respeito ao circuito literário, os debates permaneceram ainda mais intensos e, do levantamento feito dos últimos anos, iniciou-se uma reflexão mais sistemática em torno da falta de qualidade, “quer da produção literária quer da crítica em Moçambique” (Basto, 2008: 101). Essa questão da falta de qualidade é fruto de uma dicotomia que o regime findou por fortalecer entre “‘zonas libertadas’ e ‘zona ocupada’, produzindo a primeira uma poesia não contaminada pela exposição aos processo de assimilação, à aculturação e cuja voz se legitima por esse facto” (Basto, 2008: 88). Outro indício pode ser a ideia amplamente difundida pelo regime de que “‘todos podem escrever’, um dos princípios da doxa cultural oficial introduzido no pós-independência” (Basto, 2008: 80). Esse princípio estava presente na antologia *Poesia de Combate*, cujo prefácio trazia o seguinte: “os colonialistas, os capitalistas ensinaram-nos que só pode ser poeta quem tenha andado muitos anos nas escolas, tenha frequentado universidades, sejam aquilo a que eles chamam ‘um intelectual’” (Frelimo apud Basto 2008: 80). Basto ressalta que essa compreensão, partindo, claro, do princípio do contexto revolucionário, finda por:

criar uma confusão entre alfabetização/literacia e literatura que arrasta consigo a não distinção entre uma experiência estética singular e a possibilidade de aceder a uma visibilidade social através de uma prática tida como definidora por excelência de uma sociedade moderna, a escrita (Basto, 2008: 80).

Uma coletânea de textos intitulada *Assalto à instituição literária* fomentou, na época, um debate sobre o choque de gerações, a crítica e análise literária. Em entrevista concedida para Maria-Benedita Basto, Gilberto Matusse fala sobre essa iniciativa:

A imagem que havia era do ouro no Oeste. E pronto, assim um bocado a brincar, um bocado a sério, chamámos-lhe “o assalto à instituição literária”. Começámos a ver a instituição literária no seu verdadeiro sentido, não apenas a escrita, mas a crítica, a teoria, a edição, os aspectos técnicos da tipografia, etc. (Matusse apud Basto, 2008: 101).

Gilberto Matusse falava que ser escritor era uma oportunidade de adquirir prestígio, por isso as pessoas buscavam ser. Sob essa perspectiva, a escrita vinha como uma espécie de pretexto para alcançar outros fins. Por isso a ideia de “assalto” (Basto, 2008). Nesse mesmo período havia uma forte resistência ao que vinha da academia. Maria-Benedita Basto observa, sob o ponto de vista do que ela chama de “peso da teoria”, os problemas suscitados por Matusse. A questão da qualidade literária, da desconfiança por parte do que vinha da academia e “da qualidade das instâncias de reconhecimento que deveriam ser ‘científicas’” (Basto, 2008: 101). Havia também uma continuidade do choque de gerações. Em meio aos novos autores que surgiam, sobretudo aqueles que publicavam na *Revista Charrua*, havia a exigência dos autores mais velhos para que eles trabalhassem mais. Nesse sentido, encontraram na universidade um “aval” para o trabalho que desenvolviam (Basto, 2008).

O que a autora nos revela é que a pauta defendida pela comissão julgadora do concurso literário era, mais especificamente, a preocupação do trabalho com a palavra e a importância de julgar uma obra por critérios literários e não por modelos e parâmetros pré-estabelecidos. Nessa altura, nota-se uma maior organização e reconhecimento do papel da crítica e do leitor para a instituição literária. A esse respeito a autora aponta o artigo de José Cunha publicado novamente na *Revista Tempo* e no suplemento *Gazeta*, cujo título era

“Escuta, leitor”. A estudiosa observa o aspecto pedagógico desse texto, uma vez que traz o lugar fundamental do leitor no processo de construção literária.

É particularmente interessante observar, nessa perspectiva, os mecanismos desenvolvidos para fomentar uma atividade literária com princípios mais emancipatórios e distanciados do modelo propagado pelo regime pós-independência, sem, para tanto, desmerecer a poesia de combate, parte igualmente constituinte dos esforços para o desenvolvimento da literatura moçambicana. A poesia de combate teve papel fulcral na construção daquilo que caracteriza a formação das literaturas produzidas em territórios que foram colonizados por Portugal, cuja “produção literária chamada nacional nasce sob o signo da reivindicação, trazendo para si a função de participar no esforço de construir um espaço de discussão sobre a condição colonial” (Chaves, 2005: 289).

A geração dos anos 80 perpetua esses princípios, considerando a dimensão estética dos textos, a fim de desenvolver uma “nova” fase da literatura moçambicana quando o adjetivo “novo” estava muito associado ao caráter revolucionário do regime. Essa é uma das razões que explicam o marcante conflito de gerações dessa época. Tal conflito é importante enquanto nóculo histórico a ser observado para compreensão de um momento específico, que findou por reverberar nas gerações que seguem. Portanto, apesar dos choques geracionais que marcaram essa fase, a mesma inaugura a possibilidade de:

criar laços com o passado sem preconceitos, no deixar de haver centro, na possibilidade de poderem exprimir todas as derivas de uma sociedade à procura e a encontrar-se no exacto instante em que passado e presente se conflituam (Patraquim apud Basto, 2008: 104).

Se, como afirma Chaves (2005), a prática literária enquanto prática em favor da construção de um espaço de discussão sobre a condição colonial é uma das características das literaturas africanas, particularmente das literaturas produzidas nos países que foram colonizados por Portugal, a geração dos anos 80, em Moçambique, mantém o princípio da prática literária enquanto espaço de discussão, dessa vez uma debate ressignificado, constantemente a “procura da História na estória” (Idem), em torno da condição de colonialidade que se instala no país no pós-independência.

A obra de Mia Couto é paradigmática nesse sentido. Os dois primeiros livros de contos, principalmente, sinalizam fortemente esse aspecto, tornando-se, portanto, exemplos práticos dos princípios da geração da *Revista Charrua* e daquilo que Luís Carlos Patraquim vislumbrava para a atividade literária em Moçambique, a partir da promoção daquele concurso literário nacional em que ele integrava a comissão julgadora. Junto de rupturas promovidas pelo debate intenso nos anos 80 em torno da literatura nacional, houve a “construção de um espaço discursivo, reflexivo, metalinguístico, que é também a criação de um espaço público da palavra. Os anos oitenta ganharam esse espaço” (Basto, 2008: 105). O autor e as obras aqui evidenciadas são crias dessa geração e põem em prática, na nossa opinião, o que esse período da história da literatura moçambicana ambicionava, a ideia de que literatura se faz com palavras e é capaz de transpor os limites nacionais. A repercussão mundial da obra miacoutiana confirma a sua prática literária como um exemplo exitoso dessa experiência.

CAPÍTULO III - VISLUMBRANDO UM CLÁSSICO EM VOZES ANOITECIDAS E CADA HOMEM É UMA RAÇA

3.1 Mia Couto: “Todos os escritores moçambicanos são clássicos”?

Nascido em julho de 1955 na Beira, capital da província de Sofala, em Moçambique, Mia Couto ou António Emílio Leite Couto, é filho de emigrantes portugueses. De sua mãe Maria de Jesus, “dona de muitos saberes populares e repositório de tradições e vivências culturalmente diversificadas e mestiçadas pelas andanças da sua vida” (Cavacas, 2002: 90), ele “bebeu (...) a seiva de uma oralidade criadora que, tal como as cantigas de embalar, nos ficam nos sentidos de forma permanente” (Cavacas, id.: 91). Já através do pai Fernando Couto, poeta, jornalista e divulgador cultural, “Mia estabelece laços afectivos com o livro e o valor da escrita transmite-se-lhe quase por osmose em cada novo livro adquirido” (Cavacas, id.: 89).

Viver na Beira, naquela época, era estar em contato com uma zona bastante conflituosa, no que diz respeito à fronteira existente entre brancos e negros. Nessa cidade, os brancos eram demasiado racistas e o autor, durante a infância, convivia diariamente com essa realidade. Mia Couto teve uma formação bastante humanista. Seus pais não concebiam os maus tratos sofridos pelos negros na altura da colonização e criaram o escritor, bem como seus irmãos, para que não naturalizassem esse tipo de conduta. Pode-se dizer que esse escritor moçambicano, muito mais que antifascista, nutriu um sentimento anticolonialista. Reflexo disso foi o seu engajamento na Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), partido político que foi fundado com objetivo de lutar pela independência de Moçambique. A este respeito, o autor moçambicano faz uma declaração, presente no livro *Vozes Moçambicanas* (Chabal, 1994), organizado por Patrick Chabal:

...qualquer jovem branco que tivesse uma formação burguesa humanitária entrava em conflito com o ambiente social. E tinha que fazer uma opção. Eu acho que muitos dos brancos que aderiram à revolução são jovens que vêm da Beira, mas por causa deste ambiente mais definido, com fronteiras bem marcadas (Couto in Chabal, 1994: 278).

Em 1971, saiu da Beira e foi para Lourenço Marques, atual Maputo, cursar Medicina. Após abandonar o curso em 1974, ele se tornava editor de um jornal e trabalhava em prol da revolução. O envolvimento direto com o movimento responsável pela independência do país fez com que Mia Couto permanecesse em Moçambique, diferentemente do rumo que muitos portugueses e descendentes seguiram no pós-independência. Foi diretor da Agência Noticiosa Moçambicana, em 1978, e em 1985, um ano antes do lançamento de seu primeiro livro em prosa, o *Vozes Anotecidas*, Mia Couto regressa à universidade para concluir uma licenciatura em Biologia, área em que ele também atua e é reconhecido nacionalmente por seus projetos relacionados ao meio ambiente, com ênfase na ecologia. Mia Couto também esteve à frente da Revista Tempo até 1981 e ainda trabalhou no Jornal Notícias até 1985. Embora continue tendo seus textos publicados em revistas e jornais, o escritor se distanciou da carreira jornalística, pois, nas palavras do próprio autor:

queria visitar o meu país para reaprender...reconquistar uma certa ligação que eu tinha tido na infância [...] Com as pessoas, sem aquela coisa de que “sou director”, sem haver marcas do poder estragando uma relação humana, falsificando relações (Couto in Chabal, 1994: 285).

Considerado por Rita Chaves e Tania Macêdo como um escritor que “reconhece na fronteira uma das matrizes de seu patrimônio cultural e de sua trajetória como cidadão de um tempo em construção” (Chaves e Macêdo, 2013: 13), Mia Couto é um dos maiores representantes da literatura contemporânea do seu país e, através dela, busca refratar toda a complexidade que envolve a sua nação com bastante propriedade. Phillip Rothwell também suscita esse aspecto em um de seus mais recentes livros sobre o autor moçambicano (Rothwell, 2015). E não só. Numa época em que a literatura deveria servir ao coletivo e à revolução, Mia Couto, juntamente com outros autores como Luís Carlos Patraquim e Sebastião Alba, “reivindicava o universo do eu”, nas palavras de Nelson Saúte (Saúte, 1998: 225). Ou seja, a proposta literária do autor era sustentada por um lirismo e intimismo até então pouco comum em tempos de luta armada de libertação nacional, quando a poesia costumava assumir um papel fulcral e, por vezes, utilitário.

Em entrevista concedida a Nelson Saúte, o autor do livro *Raiz de Orvalho* (Couto, 1999) reconhece o fato de esse utilitarismo da poesia ser historicamente

justificável, mas que o prolongamento dessa perspectiva findou por implicar na perda de qualidade do que vinha sendo publicado e diz:

o meu primeiro livro de poesia surgiu um pouco para reagir contra essa concepção funcionária da arte [...] havia que cantar um certo “eu” que não tem a ver com individualismo, havia que cantar a ternura, o amor porque também são esses valores revolucionários (Couto in Saúte, id.: 226).

Desde 1983, ano de publicação de seu primeiro livro de poesia, o autor não parou mais de publicar. Suas obras costumam estar na lista dos “best sellers do mundo editorial de língua portuguesa” (Rothwell, 2015: 20). Enveredou pela prosa, fortemente influenciado por escritores brasileiros, como Guimarães Rosa e Jorge Amado. Na poesia, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade e, naturalmente, o seu compatriota, José Craveirinha. Além de *Raiz de Orvalho*, publicado em 1983 e reeditado em 1999 pela editora portuguesa Caminho, Mia Couto escreveu *Idades Cidades Divindades*, lançado em 2007 e, em 2011, o livro *Tradutor de Chuvas*. Na prosa foram mais de vinte livros publicados e traduzidos ao redor do mundo, entre contos, romances e crônicas. Os dois primeiros livros de conto, ainda produzidos na altura da guerra civil em Moçambique, são *Vozes Anoitecidas*, publicado em 1986, e *Cada Homem é uma Raça*, em 1990. Para Phillip Rothwell, o autor “é interpretado fora de Moçambique [...] como um “tradutor” dessa identidade nacional” (Rothwell, id.: 23). Sobre o conteúdo de suas produções e as vozes que ecoam em seus livros, Mia Couto esclarece:

[...] a riquíssima epopéia de sonhos e utopias, de apostas desfeitas e refeitas contra o peso da História. Esse percurso e guerras e dramas fez-se de materiais humanos sublimes, de histórias individuais e colectivas profundamente inspiradoras. São vozes que disputam rosto e eco nas páginas dos meus livros (Jornal de Letras apud Cury e Fonseca, 2008: 14).

Desde os anos 80, quando começou a publicar seus livros, o autor já se destacava pela inovação e qualidade literária. Fátima Mendonça (1988: 59-60), em suas primeiras tentativas de sistematização da história da literatura moçambicana, enfatiza bem isso, embora não se refira à produção narrativa do autor, talvez pela pouca distância temporal entre a publicação do primeiro livro de contos e o estudo dessa pesquisadora. Ela também ressalta que “o exercício da

atividade literária [...] além do talento necessário também exige máquinas, papel e tinta” (Mendonça, 1988: 63) e toda uma engrenagem que a promove, ultrapassando as instâncias do exercício criativo, como é o caso dos prêmios literários, das editoras e da crítica.

O autor em causa pode ser considerado um dos autores africanos mais premiados, se tivermos em consideração o “espaço-tempo de língua portuguesa” (Santos, 2006). Em 2013, faturou o Prêmio Camões, um dos mais reconhecidos no âmbito das literaturas de língua portuguesa, sendo o segundo escritor moçambicano a receber essa premiação. O primeiro foi José Craveirinha. Um ano depois, em 2014, foi a vez do autor ser galardoado com o Prêmio Neustadt, nos Estados Unidos. Por causa desse feito, foi capa da revista *World Literature Today*⁸, na edição de janeiro de 2015. Nela obteve sessão especial com onze páginas dedicadas ao seu trabalho literário, com matérias assinadas por especialistas em sua obra, a exemplo do seu tradutor para o inglês, David Brookshaw. Em 2015 esteve na lista dos dez finalistas do Man Booker International Prize. O fato foi considerado pelo Presidente da República de Moçambique Filipe Nyusi como um acontecimento cultural e histórico para o país⁹. Além dessas premiações mais recentes, o autor foi vencedor do Prêmio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos, em 1990, pelo livro *Vozes Anoitecidas*, o Prêmio Virgílio Ferreira (1999); Prêmio União Latina de Literaturas Românicas (2007); Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura (2007). Rothwell repara que “críticos da obra de Mia Couto alegaram de forma radical o seu estatuto de primeiro renovador da língua portuguesa” (Rothwell, 2015: 21). Nelson Saúte é um deles. Essa forma radical de apreciação desse autor bem como de sua obra por parte da crítica especializada finda transformando-o em “fetiche enquanto mediador entre a cultura do seu país e o ‘mundo exterior’”, segundo Rothwell (Idem). Concordamos com o estudioso e, de fato, fazendo um recorte a partir da recepção crítica da obra miacoutiana, essa fetichização, aliada à exotização, se perpetua. Um indício disso é a recorrente abordagem de suas obras a partir do viés da linguagem. Elena Brugioni percebe uma perspectiva neocolonial por trás dessa “obsessão linguística” e afirma:

⁸Ver o site disponível em: <http://www.worldliteraturetoday.org/2015/january>. Acesso em 19 abr. 2015.

⁹Cf.: Declaração disponível em: <http://banda.sapo.ao/novidades/nomeacao-de-mia-couto-para-man-booker-international-prize-e-acontecimento-historico-para-mocambique>. Acesso em 19 abr. 2015.

[...] ensaios, artigos e textos que se debruçam sobre os chamados miacoutismos, à procura da função logotética ou que visam estabelecer relações imediatas entre idioma português, linguagem literária e “variante moçambicana” constituem o corpus crítico quantitativamente mais significativo surgido em torno da obra deste autor. Ao mesmo tempo, o paradigma subjacente à recepção crítica da obra de Mia Couto não parece ser o que se prende com uma abordagem do trabalho contextual de alcance possivelmente cultural e político apontado por esta literatura, mas sim o que procura demonstrar as potencialidades do português europeu salientadas pela escrita deste autor (Brugioni, 2010: 134).

No Brasil, algo semelhante acontece. Essa “obsessão linguística” em torno dos estudos sobre a obra desse autor se mantém, sobretudo no que diz respeito aos estudos comparados em torno da linguagem e da estética de Guimarães Rosa e Mia Couto. Bancos de tese e dissertações do Brasil nos apresentam uma vasta gama de estudos nessa perspectiva. Houve, inclusive, uma crítica ao livro *Estórias Abensonhadas*, escrita por Noemi Jaffe e publicada na Folha de São Paulo em março de 2012¹⁰. Segundo ela, Mia Couto “peca” e “exagera nas referências a Guimarães Rosa” e a autora afirma que o leitor tem a constante sensação de “déjà vu” ao ler os contos do livro mencionado:

As tramas surpreendem, emocionam e o estilo é competente, bem costurado. Mas a quantidade de referências e semelhanças com Guimarães Rosa é tão excessiva que o efeito inevitável é de esvaziamento do recurso.

Nossa leitura dessa crítica identifica uma certa presunção por parte da autora, sobretudo por insinuar que o fato do autor moçambicano declarar publicamente sua paixão pela obra de Guimarães Rosa poderia “isentá-lo da acusação de cópia”. Um ensaio de Silviano Santiago intitulado “Eça, autor de *Madame Bovary*” (Santiago, 2000) discute as noções de plágio, liberdade de criação e invenção a partir das aproximações entre *O Primo Basílio* e *Madame Bovary*. Nesse estudo, Santiago visa apontar, no que diz respeito a Eça, “não sua dívida para com Flaubert, mas o enriquecimento suplementar que ele trouxe para o romance de *Ema Bovary*” (Santiago, 2000: 52). Uma perspectiva crítica que relativiza a relação entre autores e obras e, assim sendo, se distancia da maneira

¹⁰Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/32996-novo-livro-de-mia-couto-peca-ao-se-basear-em-influencias.shtml#_. Acesso em 20 abr. 2015.

radical e parcial com que Noemi Jaffe critica a relação entre a obra de Rosa e Couto, por exemplo. De fato, Mia Couto declara o forte impacto que a obra do escritor brasileiro exerceu sobre ele. No livro *Pensatempos* (2005), com textos de opinião do autor, há um artigo intitulado “O sertão brasileiro na savana moçambicana” inteiramente dedicado ao escritor de *Grande Sertão: Veredas*. O texto foi proferido em agosto de 2004, na Academia Brasileira de Letras, da qual o autor moçambicano é sócio-correspondente, eleito em 1998. Embora Guimarães Rosa seja precursor de um estilo e de uma estética bastante peculiar no que abrange o trato com a língua portuguesa, esse escritor brasileiro, segundo palavras do próprio Mia Couto não é “[...] apenas [...] um criador de palavras, mas [...] um poeta reinventando a prosa” (Couto, 2005b: 108). Porém, acreditamos que esse poder da invenção, da narração, “não é incumbência de uma entidade única” (Couto, id.: 112).

Logo, o que existe entre Mia Couto e Guimarães Rosa nos parece um diálogo entre diferentes vozes que são cúmplices em vários aspectos. Como, por exemplo, na “possibilidade de escrever de um outro modo, mais próximo do sotaque da terra, sem cair na tentação do exotismo” (Couto, id.: 104). A ênfase na “influência” da obra de Rosa em Mia Couto, por parte da crítica brasileira, finda por ser exaustiva e apresenta, por vezes, o mesmo traço neocolonial que Brugioni (2010) observou na recepção crítica portuguesa da obra. Tal aspecto explica, em parte, a presunção típica dos pós-colonialismos desses dois países, Brasil e Portugal, para com os países africanos. Neste caso, Moçambique. Desse modo, concordamos com uma estudiosa da Universidade Federal Fluminense (UFF), que afirmou o seguinte em entrevista concedida para nós:

creio que não haja influência de um autor sobre o outro. O que há são cumplicidades e leituras anteriores. Por exemplo, Camões leu Petrarca, provavelmente, assim como Pessoa leu Whitman. Não se pode chamar isso de influência (Pontes, 2015).

Nem muito menos de “pecado” ou “exagero”, como explicitou a crítica publicada em um dos jornais de maior circulação no Brasil. Carlos Lopes afirma o seguinte:

O Mia faz parte do tal realismo mágico, mas à maneira dele. Já disseram que ele aprendeu com o brasileiro Guimarães Rosa antes de ele o ter lido, e também já acharam que o realismo mágico é uma invenção latino-

americana, antes de muitos terem lido o que se dizia, senão escrevia, em partes da África e da Ásia (Lopes, 2013: 23).

Por vezes, a interpretação da obra sob o viés do fantástico ou do realismo mágico finda por se tornar uma leitura exaustiva e pouco profícua, quando confina as interpretações das formas de conhecimento válido de Moçambique, seus mitos e práticas sociais refratadas no domínio do sobrenatural e do fantástico. Por essa razão, compartilhamos da proposta de Gilberto Matusse, estudioso moçambicano que, ao invés de falar do fantástico no domínio dos assuntos que envolvem a sociedade africana, ele opta pelo uso do termo insólito e assim o compreende:

Entendemos por experiências insólitas os fenómenos e os comportamentos que, não podendo ser considerados sobrenaturais, ultrapassam os limites do que é considerado normal. São, portanto, fenómenos e comportamentos que, pela sua desproporção ou pela sua invulgaridade, se colocam no limiar do fantástico (Matusse, 2002: 1).

Phillip Rothwell acredita que “é tempo de ampliar o debate em torno da sua obra para além das questões da linguagem” (Rothwell, 2015: 25) e verifica uma exaustiva repetição de análises sobre o seu estilo. Patrick Chabal, na seguinte declaração, também faz a mesma crítica, pois crê que:

his [Mia Couto's] achievement does not lie in his linguistic contrivances or the sources of his inspiration but in a finely attuned sense of poetry dedicated to the revelation of the sheer humanity of people whose lives he has shared since he was a child. His is truly an original art of storytelling (Chabal, 2004: 126).

Concordamos com esses estudiosos e procuraremos conduzir o nosso estudo numa perspectiva (auto)crítica, uma vez que estamos falando sobre um autor moçambicano a partir do Sul Global, o Brasil, mas igualmente com um percurso pós-colonial bastante distinto desse país africano. Nesse contexto, estamos cientes do lugar de privilégio do Brasil diante desse país africano e das relações de poder que exerce sobre ele. Essa particularidade precisa ser destacada, a fim de evitar discursos de cunho lusotropicalistas tão insistentemente presentes no Brasil e ainda na crítica desse país. Afinal, como bem observou Roberto Vecchi (2008), o “pós-colonialismo brasileiro é consanguíneo do colonialismo português” (Vecchi, 2008: 58). Tal aspecto foi discutido de forma pormenorizada no capítulo anterior.

Ainda sobre a recepção brasileira, aquela que particularmente nos interessa nesse estudo, Chaves e Macêdo, em livro organizado com vários artigos sobre o autor em causa, afirmam que Mia Couto está entre os escritores africanos mais estudados desde os anos 90, de acordo com registros de produção das universidades brasileiras (Chaves e Macêdo, 2013: 15). As autoras verificam ainda que o autor tem popularidade entre os leitores não especializados: “a afluência de leitores às sessões de lançamento de seus livros atesta o alcance de sua obra para além da academia” (Idem). E ainda apontam uma outra justificativa para esse êxito do autor moçambicano em solo brasileiro, que consiste no fato de que:

ele não parece preocupado em limitar sua obra a um país, ainda que seja o seu a estar tão presente nos textos. Sua obra convida, sobretudo, à reflexão sobre a literatura e sua perenidade em tempos e espaços vários. Um convite à diferença! (Chaves e Macêdo, id.: 16).

São vários os tipos de abordagem em torno de uma obra tão complexa e rica em rigor estético, mas podemos dizer que boa parte delas, sobretudo no Brasil, circunda as questões em torno das fusões entre oralidade e escrita, mito, espaço, história moçambicana e, em alguns casos, a obra é retomada em investigações de outras áreas do conhecimento, a exemplo das Relações Internacionais. Em 2013, inclusive, participamos da banca examinadora de um trabalho de conclusão do referido curso na Escola Superior de Propaganda e Marketing, em São Paulo, cujo título era *O Último voo do Flamingo e Moçambique*: a obra de Mia Couto como leitura do poder colonial português e suas consequências (Cabral, 2013), da aluna Luísa Claro Cabral com orientação do Professor Geraldo Ramos Campos. Embora acreditemos que o foco desse romance, do ponto de vista da abordagem histórica e das relações internacionais, se concentre nas relações de colonialidade, bem mais do que o colonialismo propriamente dito. Sobre essas questões, ver o segundo capítulo deste nosso estudo. A respeito dessas abordagens da obra do autor iremos discorrer na sequência, com ênfase na fortuna crítica existente, sobretudo as mais recentes. Uma das últimas vindas de Mia Couto ao Brasil aconteceu em 2013 para um Seminário de Leitura que teve lugar no Sesc Vila Mariana, na cidade de São Paulo.

O autor moçambicano esteve presente na ocasião para participar de um debate sobre leitura em mesa composta por ele e o escritor brasileiro Milton

Hatoum. Há, inclusive, um forte diálogo entre as obras desses dois autores, com estudos acadêmicos a respeito. Ambos os autores têm a obra publicada pela editora Companhia das Letras, no Brasil. Inclusive, Hatoum esteve presente no Sesc Pompeia, no dia 25 de novembro de 2015, para participar da leitura do novo livro de Mia Couto, o *Mulheres de Cinzas* (Couto, 2015). O evento contou com a presença de Mia Couto, que ouviu, emocionado, os fragmentos do seu novo livro sendo lidos por atores brasileiros, dentre eles a atriz Maria Fernanda Cândido, e o escritor Milton Hatoum. No âmbito dos estudos comparados, a obra miacoutiana se destaca por seu aspecto dialógico. Um estudo sobre a recepção da obra de Mia Couto e de sua fortuna crítica no Brasil evidencia esse aspecto (Silva, 2010: 89). Sua obra é bastante retomada para esses fins analíticos, segundo observa Ana Cláudia da Silva. Em evento no Sesc Vila Mariana, Mia Couto fez uma declaração que nos deixou bastante intrigados: “todos os escritores moçambicanos são clássicos”. Como essa simples frase repercute no tipo de trabalho que estamos desenvolvendo? Primeiro porque o termo clássico é retomado em seu discurso. E, uma vez nele presente, nos abre caminhos para (re)interpretá-lo ou ressignificá-lo considerando o *locus* de enunciação desse escritor, de maneira crítica e situada. Segundo, Mia Couto desafia a concepção ocidental do conceito, cujo critério de tempo, numa perspectiva cartesiana, se sobressai.

Clássicos, comumente, são os autores antigos, inseridos num determinado cânone nacional. O caso moçambicano desafia esse paradigma, pois a literatura, enquanto prática social, foi fundamental na constituição da jovem nação. De modo que, da colocação do autor, podemos inferir que a concepção de clássico, naquele contexto, rompe com o paradigma de distância temporal da concepção difundida pelo discurso da cultura hegemônica. Entretanto, essa afirmação também se revela problemática, no sentido de que, na prática, ela não se efetiva. Se entendermos o clássico também como uma obra que ultrapassa as fronteiras de um determinado país, dos escritores moçambicanos da geração de Mia Couto, poucos têm a mesma visibilidade que ele ao redor do mundo devido a fatores alheios aos da qualidade artística. Ungulani Ba Ka Khosa, por exemplo, não tem a mesma repercussão em nível mundial, sem falar das mulheres escritoras daquele país que, com exceção de Paulina Chiziane, com obra igualmente editada pela Caminho, em Portugal, não possuem a mesma visibilidade internacional, nem

costumam ser referências imediatas quando o assunto é a literatura produzida naquele país. Isso ao nível da recepção brasileira.

O sucesso mundial de Mia Couto, além da qualidade artística que lhe cabe, talvez “se deva em parte a um golpe de sorte no início da sua carreira literária, quando o seu primeiro livro de contos foi publicado por uma das principais editoras em Portugal, a Caminho” (Rothwell, 2015: 20). Portanto, é de se fazer notar essas engrenagens de legitimização do clássico também na literatura moçambicana, considerando as imbricações indissociáveis entre a constituição desta e um passado colonial. Sobre esse assunto, Phillip Rothwell avalia: “while Portugal has never been able economically to neocolonize, in the cultural sphere, Portuguese publishers increasingly determine who are the successful Lusophone African authors” (Rothwell, 2004: 18). De forma bastante espirituosa Ondjaki, escritor angolano, inicia seu texto sobre Mia Couto no livro de Chaves e Macêdo (2013) citando um episódio que, de alguma forma, se relaciona com o que discutimos até aqui a respeito de Mia Couto, enquanto um fenômeno cultural, igualmente subordinado a uma engrenagem que transcende o seu exercício de escrita:

Num jantar, em Luanda, alguém terá confundido o editor português do Mia Couto, com o próprio Mia Couto. Virando-se para o editor, esse alguém tê-lo-á cumprimentado assim: “boa noite, Mia Couto”. Mas o escritor angolano Manuel Rui Monteiro corrigiu de imediato: “esse não é o Mia Couto; esse é o que manda o Couto miar” (Ondjaki, 2013: 27).

O escritor angolano retoma esse episódio para ressaltar que, muito além da perspectiva mercadológica, o que dá razão ao trabalho do escritor são as “vozes interiores, antigas e mágicas, mas também leves e modernas” (Ondjaki, id.: 27) que compõem as obras do autor moçambicano. Sempre numa perspectiva plural e avessa aos essencialismos difundidos pelo nacionalismo moçambicano do pós-independência, fundamentados em uma “ideia perene, quando se fala dos seres universais mais versáteis e mutantes, os seres humanos” (Lopes, 2013: 24). Ungulani Ba Ka Khosa, outro grande escritor moçambicano, contemporâneo de Mia Couto, reconhece o caráter plural da obra do autor, considerando-o “um escritor que há muito se remessou, com o seu engenho, para horizontes que não se confinam somente as fronteiras mundiais da língua da sua escrita, do seu discurso literário” (Khosa, 2013: 33). Contrariando algumas leituras que põem em causa a recepção negativa de Mia Couto entre os seus compatriotas, Khosa

esclarece que “com Mia ganha a literatura moçambicana, ganham os escritores, e ganha este País ainda relutante em assumir que a grande bandeira na memória dos povos é a cultura drapejando pelo mundo nos seus variados tentáculos” (Idem).

O que autores, como o próprio Phillip Rothwell, difundem é a ideia de que Mia Couto não perpetua o discurso falacioso da “autenticidade”, mas sim revela “ao longo da sua obra, uma consciência da língua portuguesa e, em termos mais gerais, da influência ocidental” (Rothwell, 2015: 27). Ou seja, o autor se apropria da “biblioteca colonial” ou imperial, para então distorcê-la e “a identidade daí resultante e por ele escrita, baseia-se na fluidez e desafia a rigidez dos sistemas, quer o colonial, quer o marxista, ambos importados da Europa e dominando o país durante grande parte da sua história” (Idem). Por essas e outras características, Rothwell defende a tese de que Mia Couto é um nacionalista pós-moderno, “devido à sua obsessão em dissolver fronteiras” (Rothwell, id.: 36). No tocante ao uso da língua portuguesa para expressar identidades moçambicanas, a frase de Fernando Pessoa “minha pátria é a língua portuguesa” costuma ser convocada, como aponta Rothwell, a fim de “estabelecer Mia Couto como o realizador do que Fernando Pessoa famosamente denominou língua pátria” (Rothwell, id.: 21).

O estudioso aponta ainda que essa atribuição muito se relaciona com o receio de Portugal de ver a língua portuguesa sendo substituída pela língua inglesa, possibilidade existente, tendo em vista as relações que Moçambique estabelece com a África do Sul, por exemplo. Por isso a insistente abordagem em torno do uso da língua portuguesa em Mia Couto. Sobre essa descontextualização da frase de Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, há um artigo intitulado “A minha pátria é a língua portuguesa (desde que a língua seja a minha)”. Nele, Osvaldo Manuel Silvestre (2008) expõe de forma bastante esclarecedora o viés repressivo e ainda fortemente imperial dessa colocação e que pode ser estendido ao que paira sobre alguns estudos desenvolvidos em Portugal e no Brasil sobre o uso da língua portuguesa em Mia Couto, principalmente, originando o que Phillip Rothwell chama de “paranoia linguística” (Rothwell, 2015: 54). Para esse pesquisador:

a receção de Mia Couto prende-se exatamente com a maneira como muitos críticos privilegiam a ‘inovação’ linguística ou o seu uso regenerador do português, deixando de lado outros aspetos importantes

dos seus textos. Antes de mais e de uma vez por todas, Mia Couto é designado como um escritor que rende homenagem e serve a língua portuguesa (Rothwell, id.: 57).

Porém, a linguagem literária do autor é pessoal, intransferível e longe de ser “propriedade de uma comunidade lusófona historicamente centrada na metrópole” (Rothwell, id.: 56). Outro assunto constante em estudos sobre a obra do autor está centrado na questão da presença da oralidade na escrita. Em tese defendida na Universidade de São Paulo em 2001 por Enilce do Carmo Albergaria Rocha, intitulada *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto* (2001), a autora observa essa relação da seguinte forma:

Mia Couto, ao fundir em seus romances a oralidade e a escrita, está na verdade fusionando duas visões de mundo, dois sistemas de pensamento diferenciados, e ao fazê-lo, ‘desarruma a língua portuguesa’, forjando nesta a linguagem, no sentido glissantiano, do povo moçambicano (Rocha, 2001: 332).

Como vimos em capítulo anterior, a questão linguística em Mia Couto, para nós, é algo que transcende a questão de fusão entre sistemas tal como é mencionada pela estudiosa acima. Como Brugioni (2010) claramente nos demonstra em seu estudo, o trato com a língua portuguesa e a fusão com as línguas tradicionais moçambicanas forjam uma espécie de “terceiro código” (Zabus apud Brugioni, 2010), pois nem se coloca como linguagem do povo moçambicano, nem como língua portuguesa falada na antiga metrópole europeia. Luandino Vieira, escritor angolano que, assim como Mia Couto, é bastante referido quando se trata de inovação linguística, faz trabalho parecido, mas já acrescenta em seus textos verbetes completos de idiomas nacionais africanos, num texto predominantemente escrito em português. Diferentemente de Mia Couto, que elabora expressões que não necessariamente fazem parte dos códigos falados em Moçambique. Elena Brugioni afirma:

Mia Couto responde a uma alteridade traduzida – isto é, uma diferença – neutralizando a lógica de autenticidade linguística e cultural subjacente à coexistência de diferentes idiomas simbólica e politicamente conotados. O que surge por este trabalho de manipulação que “acontece na língua mas a ultrapassa” (Leite, 2003) responde, numa dimensão fenomenológica, a uma língua alheia – à norma europeia bem como à moçambicana – edificada por via de um processo de tradução de idiomas, códigos, registos e repertórios intrínseca e simbolicamente

heterogêneos e configurando o texto literário como lugar de enunciação da diferença (Brugioni, 2010: 133).

Retomamos essa extensa citação para ilustrar um estudo consistente que se contrapõe ao que durante muito tempo foi discutido sobre o processo de inovação linguística na obra de Mia Couto, comumente associada a uma perspectiva bipolarizada entre línguas autóctones e língua da metrópole, mesmo quando se pretende destacar a fusão e a reciprocidade entre esses códigos. No Brasil, essas associações se faziam constantes, como vimos no trabalho de Rocha (2001), o que nos permite verificar uma típica exotização da diferença demarcada no trato com a obra miacoutiana. Ainda relativamente ao labor da escrita miacoutina, Rothwell (2015) assim resume a atitude da escrita de Mia Couto: “é sempre algo que é feito para interagir com o leitor, não fixa, não estabelece nada, não presta testemunho de verdade alguma e autoriza múltiplas interpretações” (Rothwell, 2015: 59). Concordamos com essa afirmação. Verificamos que existem leituras, como a de Ana Martins Rodrigues de Moraes em tese defendida em 2007 na Universidade de Campinas, São Paulo, que sugerem, de forma crítica e embasada, a possibilidade de leitura do romance *Terra Sonâmbula* (2007), por exemplo, como um testemunho. Em estudo intitulado *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula*, a autora aborda a questão da violência e do trauma e vislumbra a escrita, como testemunho, capaz de expurgar e afastar os fantasmas da guerra:

O conceito de *trauma*, oriundo da psicanálise, é central: o trauma é uma ferida que não cicatriza. O testemunho define-se como a tentativa de elaboração de uma narrativa para o evento traumático, evento que escapa ao sujeito do discurso, que escapa à simbolização, e, justamente por resistir às investidas simbolizadoras, retorna e esmaga. O sujeito traumatizado, que experimentou um sofrimento excessivo, torna-se prisioneiro da dor, justamente porque a palavra, a simbolização, falha. [...] O testemunho resulta num discurso que diz sua própria impossibilidade. Resulta, também, absolutamente necessário, vital: é por meio da tentativa de narrar a violência experimentada que a vítima pode reencontrar sua condição de sujeito, abalada pelo evento reificante e reiteradamente abalada pela reincidência que caracteriza o trauma (a volta constante e involuntária à cena traumática) (Moraes, 2007: 23).

Tal como Rothwell (2015), que acredita que a escrita de Mia Couto não faz testemunho, a estudiosa Ana Claudia da Silva reforça a mesma ideia em sua tese a partir da recepção da obra desse escritor no Brasil (2010). Interpretações sob esse viés tornam-se comum no estudo das literaturas africanas, como se o fazer literário de um escritor africano se confinasse em testemunho e relato de um experiência traumática. Em intervenção na cerimônia de atribuição do Prêmio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, em Cape Town, no ano de 2002, Mia Couto declara que “o compromisso maior do escritor é com a verdade e a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente” (Couto, 2005b: 59). A declaração do autor retoma um assunto que Rothwell busca sistematizar em artigo intitulado “Verdade e Morte” (Rothwell, 2015).

Nele, o autor desenvolve uma argumentação sobre o conceito de verdade em Mia Couto, de maneira a proporcionar uma aproximação do que a obra desse autor incita e a concepção de verdade de Nietzsche. Diferentemente de algumas escolas filosóficas ocidentais, que buscavam uma Verdade absoluta, Nietzsche a relativiza e, para Rothwell, este conceito abstrato em Mia Couto torna-se afim do que propôs o filósofo alemão. Dito de outro modo, do fragmento da fala do escritor moçambicano, percebe-se que há uma busca pela verdade, porém, enquanto escritor, o seu papel é desafiar a ideia de verdade absoluta a partir da literatura, “uma mentira que não mente”. Logo, essa relativização se faz presente no excerto supracitado e confirma a tese de Phillip Rothwell. Esta nos parece muito coerente com a proposta literária desse autor moçambicano, pois o mesmo traz uma forte crítica imbuída em suas narrativas sobre as tais verdades absolutas propagadas, primeiro pelo regime colonial e depois pelo regime pós-independência. Mia Couto alicerça boa parte de seus romances e contos na tentativa de questionar esses “dois sistemas ideológicos, cujas Verdades lhe [ao país] saíram caro” (Rothwell, 2015: 31).

Portanto, a literatura, por ser uma “mentira que não mente”, se converte em uma via prática de relativização das verdades absolutas, no sentido nietzschiano. Essa verdade que é inverdade – a verdade relativizada – propicia a liberdade pela qual o escritor almeja e também se refere no excerto exposto. Assim podemos ler a sua declaração, baseados no estudo de Phillip Rothwell, que conclui: “as suas obras refletem uma realidade mais complexa, na qual a heterogeneidade domina acima da noção dogmática, única e absoluta. A Verdade

tornou-se fragmentária” (Rothwell, id.: 34). Como falamos anteriormente, é redutor rotular o exercício literário de Mia Couto como testemunho, considerando um enfoque meramente biografista. Mas do ponto de vista estratégico e da recepção, a condição de escritor como testemunha, nos moldes do que a escritora contemporânea Teolinda Gersão teoriza, apresenta certa coerência com a sua narrativa:

Tudo fica mais fácil, ou pelo menos suportável, quando há uma testemunha que possa contar a história. Porque se espera que a testemunha veja o lado do mais forte mas também o do mais fraco, avalie a diferença das forças em jogo, saiba o que foi insuperável no conflito, até onde se conseguiu ir, e onde e quando se chegou ao limite. A testemunha é o lugar virtual do equilíbrio, da harmonia possível. Todos os juízos que depois se fizerem sobre a história serão provisórios, e necessitarão de ser revistos. Mas a história contada pela testemunha vai sempre continuar lá, aberta a outros olhos e outras formas de olhar. O escritor como testemunha. (Gersão, 2013: 138 -139).

O fragmento acima foi apresentado em dissertação de mestrado (Souto, 2014) sobre a escritora portuguesa Teolinda Gersão. Mas podemos estender ao caso Mia Couto, uma vez que ele, assim como a autora mencionada, se distancia de uma maneira tradicional e conservadora de encarar a escrita e o próprio leitor. O escritor como testemunha não se percebe como único detentor dos sentidos do texto e, assim, aproxima-se do leitor, horizontalmente, pois tanto um quanto o outro são sujeitos que lançam olhares, sob perspectivas distintas, para um mesmo lugar, que é a esfera do texto. Nesse sentido, convocamos Rothwell que conclui: “Mia Couto nega ao leitor o conforto de uma voz narrativa onisciente, reforçando a ausência de Verdade ou Deus. Todos os acontecimentos nos textos são destilados a partir de vários prismas” (Rothwell, 2015: 41). Um outro lugar-comum nos estudos sobre esse autor reside na afirmação de considerá-lo um ser de fronteira e, por isso, a complexidade da obra. O próprio autor se coloca dessa maneira, haja vista, apenas para fins de ilustração, declarações desse tipo: “Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira [...] Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa” (Secco apud Cury e Fonseca, 2008: 20). Porém, em outra ocasião, ele próprio afirma que essa condição de fronteira não é algo exclusivo da sua condição de “escritor africano de raça

branca” (Idem), o que por vezes gera uma leitura estigmatizada, mas sim uma condição característica dos agentes culturais contemporâneos. Ou, nas palavras do próprio escritor, “não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade” (Couto, 2005b: 59).

Portanto, algo que se revela em tom mistificante não se configura enquanto um aspecto único do autor em causa, mas de toda uma geração que lhe é contemporânea. Ele próprio busca se afastar dos rótulos e evita mistificações: “eu não quero ser escritor ou biólogo ou seja o que for. Uso a escrita e a biologia como janelas onde procuro ver as múltiplas facetas da Vida. São casas que visito e não me sinto morador de nenhuma delas” (Couto apud Cury e Fonseca, 2008: 19-20). O fato do autor se declarar visitante e não morador de casa alguma, metaforicamente falando, nos remete ao que Cury e Fonseca (2008) bem observam sobre a condição de exilado do intelectual, na esteira de Edward Said. Para o teórico palestino, o intelectual exilado é aquele inconformado com a sua sociedade. Logo, “o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros” (Said, 2005: 60). E arremata:

Um intelectual é como um naufrago que, de certo modo, aprende a viver *com* a terra, não *nela*; ou seja, não como Robinson Crusóe, cujo objetivo é colonizar sua pequena ilha, mas como Marco Pólo, cujo sentido do maravilhoso nunca o abandona e que é um eterno viajante, um hóspede temporário, não um parasita, conquistador ou invasor (Said, id.: 67).

Mia Couto é um ser irrequieto, que também causa bastante inquietação, desde a publicação de sua primeira obra. E se revela enquanto esse intelectual exilado, pois:

...[o] alimento cultural de que se serviu, reitera-se, amplamente na sua obra, marca uma qualidade do seu olhar sobre o espaço africano: simultaneamente muito próximo, por ser seu lugar de pertença e de compromisso, e distanciado pela diferença de sua condição de homem urbano, estudado, com vivência intensa com o mundo exterior a Moçambique (Cury e Fonseca, 2008: 20).

Sendo assim, necessita, como ele próprio afirma, inscrever na língua do seu lado português a marca da sua individualidade africana. Acreditamos que a

percepção de Edward Said sobre o intelectual contemporâneo se estende ao escritor moçambicano em causa. Nas palavras do estudioso palestino:

A sociedade atual ainda enclausura e cerca o escritor, às vezes com prêmios e recompensas, muitas vezes rebaixando ou ridicularizando totalmente o trabalho intelectual e, ainda com maior freqüência, dizendo que o verdadeiro intelectual, homem ou mulher, deveria ser apenas um profissional experimentado em seu campo. (...) Apesar da sua difusão. Cada uma dessas pressões pode ser contestada pelo que chamo de amadorismo, o desejo de ser movido não por lucros ou recompensas, mas por amor e pelo interesse irreprimível por horizontes mais amplos, pela busca de relações para além de linhas e barreiras, pela recusa em estar preso a uma especialidade, pela preocupação com idéias e valores apesar das restrições de uma profissão (Said, 2005: 80).

A consciência de Mia Couto em torno do seu trabalho na literatura o aproxima desse perfil de intelectual como um amador, sugerido por Said e percebido por Cury e Fonseca (2008). De acordo com ele, é preciso:

nunca olhar para alguém como um escritor experiente. Não existe isso. Nenhum escritor tem experiência. Escrever é um coisa próxima de amar, nunca se tem experiência em amar. Ama-se sempre pela primeira vez e com risco, com esta coisa que parece que é a última vez¹¹.

Assim, percebe-se um tipo de inconformismo diante de seu exercício, típico desse perfil. A sua trajetória pessoal e profissional ilustra bem isso. Jornalista, escritor, biólogo, ou seja, um amador que não passa despercebido diante da vida, da realidade social do seu país e de outras tantas partes do mundo. Essa percepção mais ampliada sobre a vida e a sociedade reflete-se nos seus textos e nas personagens, que sofrem transformações intensas e constantes. De acordo com Phillip Rothwell, “escrever é, para Mia Couto, algo que transcende limites: cria vida e está sujeito a mudança” (Rothwell, 2015: 59). Na perspectiva da antropologia literária, a plasticidade humana é objetivada na materialidade do texto, no próprio espaço literário, a partir da verbalização da experiência de percepção das personagens em meio a situações de violência e desencanto, por exemplo. Essa é uma marca da sua obra, mas igualmente de muitos escritores africanos e latino-americanos. Segundo o próprio Mia Couto, “...eles transportam relatos vivos, eles viveram mundos que só a ficção pode suportar” (Couto apud

¹¹Declaração do autor no site disponível em: <http://www.fronteiras.com/noticias/mia-couto-responde-pergunta-braskem-1427123494>. Acesso em 24 abr. 2015.

Cury e Fonseca, 2008: 202). A narrativa miacoutiana, como vimos na seção sobre os princípios da antropologia literária, de Wolfgang Iser (1996), se desenvolve de maneira que os limites entre real, ficção e imaginário se imbricam ao ponto de não ser possível realizar uma leitura em que realidade e ficção sejam interpretadas de maneira antagônica, mas sim de forma complementar. Patrick Chabal, em estudo sobre a literatura moçambicana, torna legítima uma leitura da obra miacoutiana sob a perspectiva da antropologia literária. Phillip Rothwell relembra:

Em 1996, Patrick Chabal escrevia que Moçambique, devido à sua complexidade histórica e à sua construção colonial relativamente pobre, 'não é ainda um país em nenhum sentido da palavra' (Chabal, 1996: 76). Largamente desprovido de características dos atributos sociais e culturais de um Estado-nação moderno, 'Moçambique é, em si mesmo, parte realidade, parte ficção' (80), como uma não-entidade existente. A lógica argumentação de Patrick Chabal baseia-se na ideia de que os atributos culturais são essenciais para a criação de uma nação e, para que Moçambique se torne mais real, necessita de mais ficção (Rothwell, 2015: 63).

Portanto, o fato da teoria iseriana não hierarquizar e não proporcionar uma ruptura radical entre essas duas categorias, o real e o fictício, nos permite supor que, no caso da literatura moçambicana e daquelas provenientes de países com um passado colonial, a ficção, ou seja, a escrita literária, complementa e fomenta a concepção da realidade do espaço enquanto nação. Sobre isso, assim afirma Maria Fernanda Afonso:

a intervenção de forças mágicas que contrariam os humanos, o realismo mágico invade o espaço textual, facilitando o entendimento entre os mortos e os vivos, o visível e o invisível, o concreto e o transcendente, tornando-se um instrumento particularmente apto em denunciar a fragilidade das comunidades arcaicas expostas aos males que afligem as sociedades pós-coloniais (Afonso, 2007: 552).

Nesse contexto, ainda mais que os outros, realidade, ficção e imaginário são indissociáveis no fazer literário, tal como teorizava Iser, pois:

o autor amplia a própria concepção de realismo ao entender que a realidade – na arte – abrange todas as interações em que o homem pode ser envolvido, o que (...) permite ler que, numa cultura mítica, a capacidade de experimentar e compreender expressa uma outra realidade, mas ainda realidade (Tutikian, 2006: 69).

A respeito desse assunto e da constante verificação, no âmbito de estudos acadêmicos, sobretudo, de marcas do insólito, fantástico e absurdo na obra desse autor, ele próprio rebate:

Insólito em função de que expectativa? Absurdo em função de que tipo de lógica? E de igual modo as categorias do fantástico e do realismo foram criadas a partir de uma situação que pode muito bem não ser a nossa. A realidade aceita mal esta categorização, a realidade é esquiva a este tipo de arrumações (Couto in Saúte, 1998: 234).

Vimos no primeiro capítulo deste estudo que a questão-chave da antropologia literária é “por que os seres humanos precisam de ficção?” (Schwab, 1999: 35). No caso moçambicano, como argumentou Chabal, citado por Rothwell, os seres humanos precisam da ficção para se sentirem parte de uma nação, pois segundo Chabal, é a “cultura, a palavra, que transforma a chamada terra de Moçambique numa entidade coerente” (Chabal apud Rothwell, 2015: 63). Um aspecto observado por Chabal a respeito da obra de Mia Couto é um dos fatores que garantem o êxito da recepção desse autor no estrangeiro. Assim como José Craveirinha, Mia Couto tem a capacidade de:

construir um texto literário original baseado na tradição oral africana, apenas porque é suficientemente privilegiado para entrar na tradição oral africana partindo da perspectiva de uma sólida e alargada cultura literária universal (Chabal apud Rothwell, 2015: 64).

A necessidade de ficção, do acesso à literatura, torna-se um necessidade universal do ser humano e, como vimos no segundo capítulo deste estudo, deveria ser um direito de todos, assim como o contato com as histórias orais. Vimos que a obra desse autor moçambicano relativiza a ideia de verdade absoluta e, igualmente, a perspectiva de que realidade e ficção são categorias inconciliáveis. Tópicos da literatura universal, como violência, abandono, morte e esperança estão fortemente presentes na obra do autor moçambicano, de modo que há uma identificação por parte de leitores de várias partes do mundo, veja-se as várias traduções de suas obras para idiomas de países diversos. De fato, a tradução é encarada, pelo escritor, como um problema para a recepção de sua obra em países cuja língua vernácula não seja o português. Embora não seja o nosso intuito discutir aqui essa questão da tradução da obra, apenas acrescentamos um depoimento do autor a este respeito:

estou muito condenado a ser um escritor da língua portuguesa. Dentro desse ponto de vista, é claro que uma boa tradução é como uma tradução poética, digamos assim. É como...quem está traduzindo tem que ser um poeta, tem que recriar. E isso é possível também de ser feito. Mas, em alguns momentos, não se resolve aquilo que, pra nós, é quase natural. Eu sei como é que se traduz títulos dos meus livros, por exemplo, eu vejo logo. Eu não quero falar no resto, mas só os títulos, não é? Como é que se traduz *Estórias Abensonhadas*? Como é que se traduz *Mar me quer*, por exemplo? Não funciona.¹²

O Mia Couto, conhecedor da cultura literária universal, que se presta ao exercício de escrever uma obra inscrita sobre o chão de sua terra, mas capaz de espalhar-se sobre tantas outras, evoca através de sua narrativa um caráter irrevogável aos níveis antropológico e literário, que é o direito de sonhar. E, segundo o escritor africano Naguib Mahfuz, “aquele que domina os sonhos domina o amanhã” (Naguib apud Ondjaki, 2013: 27). A viagem de Mia Couto pelo barco da escrita, ancorado no sonho e na esperança, “tornou-se orgânica, transformou-se em mais um dos sentidos do corpo”, de maneira que “em Mia, a viagem é para a cura” (Khosa, 2013: 36-37) e caminha, no sentido de Ernst Bloch (2005) para o conceito de esperança, rumo ao “ainda-não-consciente” (Bloch, 2005: 115)¹³. A esperança como algo que caracteriza o ser humano, permitindo que o mesmo supere o real e transcenda o medo. A narrativa miacoutiana parece se constituir em torno dessa eterna busca. O próprio autor acredita que:

o escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha de demónios que os preceitos morais contêm, em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepitível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam humanidade ele deve ser um construtor de esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu (Couto in Saúte, 1998: 229).

¹²Depoimento do autor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UheAZkKo4D0>. Acesso em 25 abr. 2015.

¹³Esse conceito de Bloch surge como uma crítica ao conceito de inconsciente de Freud, que, para ele, está confinado ao passado, ao “já não consciente” e, portanto, esquecido. Para Bloch, o “ainda-não-consciente” surge como uma espécie de pré-consciência do futuro, de algo novo que se anuncia, mas que depende da transformação da realidade para ser, enfim, efetivado. Tal perspectiva é uma forma menos linear e fixa de compreensão da consciência humana, na nossa opinião.

Veremos esses aspectos mais detalhadamente nas análises dos contos que serão realizadas. Analisaremos no capítulo seguinte dois contos do livro *Vozes Anotadas* e mais dois do livro *Cada homem é uma raça*, a fim de verificar como a história de Moçambique surge na estrutura interna dos textos, a partir do espaço narrativo, da violência e experiência de percepção das personagens e do princípio da esperança neles presente.

3.2 Conto: um gênero *clássico* em Moçambique?

Talvez uma questão ocorra aos leitores desta tese: por que não escolher um romance, mas sim dois livros de contos como estudo de caso para esta pesquisa sobre a construção do clássico? Explicamos as razões. É comum na tradição literária ocidental destacar o romance como o gênero narrativo mais conhecido e apreciado pelos leitores. Segundo o editor em Portugal dos livros de Mia Couto, quando questionado por nós sobre qual gênero era mais requisitado pelo público em Portugal, relativamente aos livros de Mia Couto, “como sempre acontece, em Portugal e em todos os países, e com todos os autores, os leitores preferem os romances” (Barbeiro, 2015). Diante dessa perspectiva totalizante, resolvemos ponderar algumas questões. Coetzee, escritor sul-africano já abordado no primeiro capítulo de nosso estudo, criou uma personagem que faz o seguinte questionamento: “Será que nós, na África, tínhamos um romance antes de nossos amigos colonizadores aparecerem na nossa porta?” (Coetzee apud Cury e Fonseca, 2008: 11).

Para as estudiosas Cury e Fonseca (2008), a ironia por trás da declaração da personagem criada pelo autor sul-africano suscita uma “questão importante para se problematizar a recepção das literaturas africanas” (Idem). A personagem ainda explica que ler não é uma “recreação” típica da África, mas a música, a conversa e a dança, de maneira que a leitura do romance se torna um ato solitário, tanto para quem lê quanto para quem escreve. As autoras mencionadas, em livro sobre Mia Couto, convocam declaração de Walter Benjamin sobre o caráter solitário do romance, que reproduziremos aqui:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte

ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama (Cury e Fonseca, 2008: 11).

As estudiosas trabalham com a hipótese de que o romance africano contemporâneo, considerando o caso Mia Couto, é capaz de “quebrar o traço da solidão, a emparelhar-se com a música, com a dança e com as outras expressões características do universo da oralidade” (Idem). O estudo, com bastante rigor teórico, apresenta uma proposta interessante e, num primeiro momento, baseados nele, pensamos em considerar o romance miacoutiano como estudo de caso desta tese. Porém, lendo algumas entrevistas e vendo os depoimentos do autor moçambicano, resolvemos optar pelo trabalho com os contos, principalmente porque Mia Couto é bastante enfático ao se posicionar além das fronteiras dos gêneros literários. Em dada circunstância, o mesmo afirma: “essas fronteiras, pelo menos para quem está do lado da produção, quem faz prosa ou poesia, são praticamente impossíveis de definir com esse rigor. Eu não consigo. Eu acho que estou sempre do lado da poesia”¹⁴.

Igualmente, em entrevista concedida a Michel Laban, ele torna a dizer: “Da mesma maneira que me atrai estar a trabalhar na desobediência da norma, também, eventualmente, me atrai trabalhar na desobediência dos gêneros literários” (Couto in Laban, 1998: 1021). A forte presença da produção contística em Moçambique é paradigmática. Ana Mafalda Leite, em publicação de 2003, mencionava que nessa literatura predomina a publicação do conto em desfavor do romance (Leite apud Cury e Fonseca, 2008: 12). Contudo, optamos pelo trabalho com os contos, pelo fato de ter sido a primeira incursão de Mia Couto através da narrativa e, de fato, embora ele seja categórico em romper fronteiras entre prosa e poesia e demais gêneros literários, é com o discurso narrativo que ele mais se destaca e tem reconhecimento. Antes dos contos, Couto exercia a sua prosa em forma de textos jornalísticos. A imprensa, na ausência de um mercado editorial estruturado, teve uma papel fundamental para a difusão e propagação da literatura em Moçambique, como vimos em capítulo anterior. O

¹⁴Declaração do autor no site disponível em: <http://www.fronteiras.com/noticias/mia-couto-responde-pergunta-braskem-1427123494>. Acesso 25 abr. 2015.

próprio escritor moçambicano enfatiza essa questão em entrevista concedida a Michel Laban: “...num país em que, por razões de carências materiais, não se pode publicar [...] o escritor tem que aprender a usar outros recursos que não sejam só o livro. O jornal é uma possibilidade” (Couto in Laban, 1998: 1022). Para Patrick Chabal, os contos desse autor:

represent [...] the essence of his work. It is in the short stories that Couto achieves the greatest degree of literary originality, exhibit the most notable poetry, creates the most imaginative language, and reveals the most acute psychological insights. It is also in the contos that he develops a body of writing chronicling the evolution of the country in which he lives. Finally, it is plain [...] that his novels are, in large measure at least, constructed according to a “short story” blueprint (Chabal, 2004: 106).

O reconhecimento da importância do gênero conto na literatura moçambicana também foi evidenciado por Maria Fernanda Afonso (2004), cuja tese de doutorado intitulada *O conto moçambicano: Escritas pós-coloniais*, publicada pela editora portuguesa Caminho, é inteiramente dedicada ao assunto, tornando-se uma referência da área. Nela a autora destaca a preferência, no âmbito da literatura moçambicana, pela narrativa curta. Como falamos anteriormente, além da ausência de um mercado editorial que publicasse sistematicamente, os fatores políticos e sociais também influenciaram nessa preferência pelo conto. Essa forma de expressão narrativa permitia ao escritor representar, enfática e brevemente, aspectos da realidade do país. Afonso declara que a narrativa curta consiste em uma “...forma literária que mais entretece vozes e experiências de lugares diferentes...” (Afonso, 2004: 51).

A estudiosa destaca a influência da produção latino-americana no conto africano, cita os nomes de João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez e se refere a Moçambique como um país de poetas-contadores de histórias. Essa definição nos parece coerente com o pensamento do escritor moçambicano em causa, uma vez que ele rompe fronteiras entre poesia e prosa e a fusão dessas duas instâncias na definição proposta pela estudiosa sugere isso. A tese de Maria Fernanda Afonso divide-se em três partes. Na primeira delas há uma exposição do percurso histórico do conto na Europa, na América do Sul e do conto africano de língua portuguesa. Ainda nesse primeiro capítulo a autora destaca o fato da literatura moçambicana, tal como outras literaturas com passado colonial,

começar através da imprensa e discorre sobre os pioneiros do conto em Moçambique. João Dias, na década de 50, publicou a primeira antologia de estórias, intitulada *Godido e Outros Contos*.

Segundo Maria Fernanda Afonso, “tomando consciência da dicotomia vivida pelo assimilado, reivindica para a sua escrita os modelos tradicionais da cultura africana, denunciando a exploração do homem negro” (Afonso, id.: 135-36). Em 1964 foi publicada a antologia de contos de Luís Bernardo Honwana que, segundo a autora, dá início à ficção narrativa moçambicana, justificando essa colocação com o fato da obra ter sido traduzida para inglês, francês e alemão e ter os contos incluídos em antologias e livros escolares. Ainda nesse sentido, a obra de Honwana tornou-se “...palimpsesto de múltiplas narrativas que vão surgir depois da independência e que continuam a escolher o colonialismo como tema primordial” (Afonso, 2004: 142-43). Na segunda e terceira parte do livro, a escrita narrativa da fase pós-colonial é evidenciada. Há um estudo aprofundado da prática do paratexto e peritexto nos contos africanos de língua portuguesa. No próximo capítulo analisaremos dois prefácios do livro *Vozes Anoitecidas* e epígrafes do livro *Cada homem é uma raça*, baseados no estudo de Afonso (2004) e Genette. Para aquela estudiosa:

A falta de condições de publicação, a impossibilidade de autenticar a obra literária face a um público africano, analfabeto na sua maioria, o peso dos cânones estéticos ocidentais sobre uma escrita nascida num contexto conflituoso de culturas, de poderes e de línguas, fazem com que o aparelho paratextual, profuso, em geral, se encontre em África numa relação paradigmática com o acto de criação artística (Afonso, id.: 174).

Afonso aponta como particularidade da literatura africana as estruturas mentais do mito dentro da escrita e, nessa perspectiva, analisa as primeiras obras de contos de Mia Couto. Inclusive, embora cite vários autores moçambicanos em seu livro, é Mia Couto o que mais se sobressai. E, no âmbito da narrativa curta, a mesma considera esse autor “entre os seus pares no lugar de honra”, pois “a escrita de Mia Couto faz funcionar uma constante e incomparável invenção verbal: rompe a linearidade do texto narrativo, constrói um discurso literário inovador e investe-se de uma competência linguística fora do comum” (Afonso, id.: 214). Os textos narrativos de Mia Couto, amplamente mencionados no referido estudo, são marcados por algo que a autora se refere como “síndrome

pós-colonial”, que consiste na persistência temática dos conflitos em torno da guerra civil em Moçambique, da violência representada pelo colonialismo e pelas colonialidades. De maneira que o conto e, particularmente, aqueles escritos por Mia Couto, refratam uma ideia de identidade híbrida e mestiça no país (sem omitir a violência implícita nesse processo de mestiçagem) e, através disso e da função catártica do ato de contar e escrever histórias, vem a amenizar o trauma da vivência de um passado colonial e de um presente que já não abriga as utopias do pós-independência, mas mantém relações de poder semelhantes ao do próprio poder colonial. Mia Couto, em palestra proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997, queixou-se da falta de memória da nação moçambicana e acreditava ser bastante perigoso o silêncio do povo de Moçambique em torno das guerras que devastaram o país. O autor vislumbra na literatura uma possibilidade de resistência em meio aos fantasmas da história, pois “...fazendo dialogarem o real, o imaginário e o fictício, se institui como um espaço simbólico capaz de possibilitar a catarse desses momentos problemáticos do passado” (Secco, 2000: 273). Ainda nessa perspectiva, a estudiosa Jane Fraga Tutikian acredita no seguinte:

o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional. Aí, mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder (Tutikian, 2006: 59).

Nesse sentido, enquanto “forma híbrida, vocacionada para uma escrita polifônica, elíptica, o conto faz emergir coordenadas de um país que se procura, por vezes na incoerência, num processo de construção identitário, dialético e homogêneo” (Afonso, 2004: 449). Nos interessarão os aspectos que condicionam essa “síndrome pós-colonial” mencionada por Afonso (2004) nos textos selecionados de Mia Couto, a fim de demarcar a história na estória, a partir do espaço narrativo e de três categorias das chamadas colonialidades – do saber, do poder e do ser (Mignolo, 2003a; Quijano, 2005) – presentes em cada um dos contos analisados.

Uma vez que a situação colonial foi superada, pelo menos teoricamente, sendo necessário, para tanto, uma guerra travada entre moçambicanos e o poder colonial e com a intervenção fundamental da própria poesia, acreditamos que a

situação pós-colonial também pode ser superada, acarretando novos temas e propostas na cena literária moçambicana. Porém, assim como a poesia de combate do período colonial tem o seu lugar inquestionável no cânone literário do país, os contos produzidos no período pós-colonial reservarão assim, possivelmente, o seu lugar de importância no cânone literário moçambicano, tornando-se um clássico. Nesse contexto, Mia Couto é um dos maiores representantes e, por essa razão, escolhemos as duas primeiras obras em prosa do autor, pois as mesmas foram escritas no período de guerra civil, fase em que as colonialidades se destacaram em demasia.

Na terceira parte do livro de Afonso (2004), na esteira da segunda, concentra-se a produção contística moçambicana da fase pós-colonial, com análise de contos de Lília Momplé, com foco na técnica do contra-discurso, de modo a pôr em causa a escrita dominante, do colonizador. Ou, nas palavras de Afonso, “a literatura aparece como o lugar privilegiado para a expressão de um contra-discurso que procura subverter o discurso dominante do centro hegemónico” (Afonso, 2007: 546). Ao fim percebemos que no estudo dessa autora subjaz a complexidade da fase pós-colonial, também ao nível literário, pois a mesma, ao contrário do que se costuma supor, não significa um rompimento total com as formas de dominação e opressão. Essas persistem, mas sob outras denominações e estruturas. São as chamadas colonialidades, sobre as quais já nos debruçamos e aprofundaremos na análise dos textos.

Fernanda Angius, igualmente uma profunda conhecedora da obra miacoutiana, divide, didaticamente, a obra do autor em três períodos: o das narrativas escritas em tempos de guerra, nomeadamente *Vozes Anoitecidas*, *Cada homem é uma raça* e as crônicas *Cronicando*; o romance *Terra Sonâmbula*, escrito na altura do Acordo Roma¹⁵, situando-se num ponto intermediário entre a guerra e a paz e, por fim, as narrativas, entre contos, crônicas e romances, escritas e publicadas no período pós-guerra, a saber: *Estórias abensonhadas*, *A varanda do frangipani*, *Contos do nascer da terra*, *Mar me quer*, *Vinte e Zinco* etc. (apud Secco, 2000: 281). A estudiosa Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco observa que as obras desta última fase exposta, apesar de escritas no período de paz, não deixam de “repensar a história e o passado colonial” (Idem) e conclui:

¹⁵Acordo Geral de Paz em Moçambique assinado em Roma, em 1992, pelos então Presidente da República de Moçambique Joaquim Alberto Chissano e Afonso Macacho Marceta Dhlakama, Presidente da RENAMO. Mais informações podem ser obtidas no *Boletim da República de Moçambique*, disponível em: <http://www.macua.org/blog/AGP.pdf>. Acesso em 25 abr. 2015.

as obras da terceira fase procuram recuperar as tradições e buscam molhar a terra gretada pelos longos anos de estio e guerra, introjetando-lhe a água dos sonhos, que é regida pela feminina “luz do luar”, referida no prefácio de *Contos do nascer da terra* e presente também na significativa onomástica da personagem Luarmina, de *Mar me quer* (Secco, 2000: 281).

O nosso recorte nesta tese é em torno dos livros de contos da primeira fase, ou seja, a fase de guerra civil. Segundo Russell Hamilton (2000), *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça* são as obras de Mia Couto mais conhecidas fora de Moçambique (Hamilton, 2000: 29). Anteriormente, Pires Laranjeira (1995) já havia destacado essa questão. Com base na afirmação do estudioso, escolhemos essas duas obras como estudo de caso, a fim de verificar a recepção das mesmas no Brasil, país onde Mia Couto tem uma grande aceitação e reconhecimento; bem como a questão da construção do clássico numa “literatura emergente”. Chabal (2004) dedica um artigo inteiro aos contos de Mia Couto. Ele observa que escrever narrativas curtas é um exercício bastante difícil no âmbito da arte e poucos são os autores contemporâneos que se aventuram nessa empreitada. A prática de escrita do gênero nos países não europeus é apontada por Patrick Chabal e assim ele justifica tal dado:

Perhaps it is today a form of literary expression. Particularly well suited to the new world, frontier spaces, the far reaches of empire, or evenmore, to the postcolonial experience. Perhaps it is a type of writing that remains closer to the orality of everyday life, and such orality is often the mark of “new” or “marginal” areas (Chabal, 2004: 106).

Embora o pesquisador inglês reafirme o fato de Mia Couto não estabelecer fronteiras entre gênero, para aquele, a escrita do conto é o meio pelo qual o autor tem mais sucesso, no que diz respeito à criação de uma escrita em prosa, em Moçambique, que persistirá (Chabal, id.: 109). Além de afirmar que a raiz da prosa miacoutiana encontra-se em seu trabalho jornalístico, Chabal aponta três características principais que estão no cerne da narrativa do autor moçambicano. Primeiro ele se refere à “ability to focus on highly distinctive characters, a (real or invented) person, or animal, either because of who they are, or because of the situation in which they find themselves, or, finally, because of their behaviour” (Idem). Esse aspecto, do ponto de vista do espaço narrativo, é bastante significativo. Principalmente se atentarmos para os princípios da categoria

“espaço como focalização”¹⁶, cuja verbalização da experiência de percepção das personagens, considerando a aparição de personagens bastante distintas entre si, logo com percepções distintas diante do entorno que as cerca, do outro e da própria noção de alteridade. A preferência dos escritores moçambicanos pelo gênero conto é assim explicada por Maria Fernanda Afonso em seu estudo:

Ao elegerem o conto como gênero privilegiado, os escritores moçambicanos tomam partido por uma forma proveniente do Ocidente, mas sabem que se trata de um tipo de enunciado que se deixa hibridizar facilmente, onde cabem figuras como o pastiche e a paródia, mas igualmente as técnicas de tradição oral, o irracional, a incorporação dos mitos africanos (Afonso, 2004: 170-171).

Esse jogo de olhares e percepções distintas das personagens, como veremos nas análises do capítulo seguinte trabalhadas de forma intensa nas narrativas curtas, refrata a pluralidade cultural moçambicana e as várias formas de enxergar o mundo, deslocando do centro as formas de conhecimento válido hegemônicas. E não só. A presença constante de personagens com percepções diversas e mutáveis diante das situações em que se encontram refrata, igualmente, a plasticidade humana que, em forma de narrativa curta é materializada no texto. Portanto, nesse aspecto, o exercício de escrita narrativa de Mia Couto e a forma como ele trabalha as personagens em sua pluralidade e plasticidade se aproximam dos preceitos teóricos da antropologia literária (Iser, 1996) brevemente apresentados no segundo capítulo deste estudo. Em torno dessa questão, Chabal faz uma declaração que nós retomamos aqui, pois a mesma sinaliza também o que essa perspectiva sugere do ponto de vista da recepção dos contos:

Whatever the situation, the characters are inevitably bound up in events, incidents, or actions that are simultaneously within and outside the common range of human experience, beyond the pale of everyday life. The hallmark of Couto's writing, then, is the ability to present these characters, as though they were perfectly ordinary, as though what they were doing, what was happening to them, was in every respect logical. In other words, the characters chosen serve not just to illustrate the point that the tale will make, as they would in all short stories, but also, and maybe more importantly, to challenge, or interrogate, the reader's assumptions and expectations. The great originality of characterisation,

¹⁶Detalharemos no capítulo seguinte essa categoria do espaço narrativo. Categoria que também norteará as nossas análises.

therefore, is the ability to portray seemingly normal personages involved in plausibly fantastic situations (Chabal, 2004: 109).

Outra característica da narrativa miacoutiana é a forma como o autor desenvolve os seus textos. O fato do autor ter atuado como jornalista condicionou, segundo Chabal, o seu estilo, no sentido de levar para a sua prosa literária a contenção oriunda da rígida disciplina para escrever crônicas, de certa forma limitadas a um determinado número de palavras. Para esse pesquisador, “for Couto, implicitly or explicitly, a *conto* is in practice a piece that is limited to a very small number of words indeed” (Idem). Vale salientar que essa colocação de Chabal está pautada em uma das várias formas de definição do gênero conto ao longo da história, a de que o mesmo se configura a partir de um número reduzido de palavras¹⁷. De acordo com esse pesquisador, diferentemente de outros escritores de contos, que escrevem esse tipo de gênero em tamanhos diferentes, Mia Couto mantém um padrão “standart” em seus contos, sempre curtos. Tal aspecto, na opinião de Chabal, é um dos motivos que fazem com que as narrativas curtas do escritor moçambicano funcione tão bem, pois “the very brevity of the piece brings out in the writer a consciousness of expression, both in the text and in the dialogue, which sharpens inventiveness and heightens imaginations” (Chabal, 2004: 110). Mia Couto também tece a sua opinião sobre o conto africano e conclui: “[...] o processo de contar histórias é tão importante como a própria história. Contos africanos? [...] Eu não posso dizer: Ali está uma forma africana de fazer contos. Sim, há uma influência com certeza” (Couto in Chabal, 1994: 290).

A produção de narrativas curtas de Mia Couto é compreendida por Patrick Chabal como um exercício de aperfeiçoamento no âmbito do gênero, de uma maneira desconhecida na literatura ocidental e até mesmo na literatura latino-americana. O final de seus textos, sempre inesperado e composto por aquilo que Chabal chama de “element of surprise”, de fato não apresenta uma solução óbvia ou, simplesmente, não apresenta uma resolução, assim como esta também não há para as questões que envolvem um país complexo como Moçambique. Nação ainda em construção. Ainda nesse sentido, Chabal entende as narrativas curtas de Mia Couto não enquanto fábulas, nem edificantes nesse sentido, mas

¹⁷Para mais informações a respeito da teoria do conto e a “rigidez e imprecisão conceitual” do gênero, a partir de várias perspectivas, ver o capítulo II da dissertação de mestrado de Gabriel Dominício Moura Freitas, disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_pdf_gabriel.pdf. Acesso em 15 abr. 2015.

simbólicas e, por isso, “his writing, though influenced by local oral culture, is not really derivative of the African tradition of orature, which is almost always didactic” (Chabal, 2004: 111). Sobre seu exercício de escrita de contos, o autor diz o seguinte:

O que eu quero não é a forma, a construção da narrativa [...] coisa que eu procuro sempre retirar das minhas histórias, o grã final com a moral bem demarcada. [...] as pessoas que convivem comigo, constroem as histórias que me vêm contar. Episódios que vêm no meio da rua e me vêm dar o instrumento que é o material para fazer depois um trabalho de artesanato (Couto in Chabal, 1994: 290).

Tal observação é, de fato, interessante, pois põe em causa alguns tipos de estudo que insistem em perpetuar clichês e reducionismos em torno da obra de Mia Couto, fazendo crer que a mesma é uma representação escrita da tradição oral africana. De fato, há essa correspondência, porém as tessituras de sua escrita dialogam e bebem de outras fontes, inclusive do próprio Ocidente, a fim de transgredi-las, antropofagicamente falando, na esteira dos princípios dos modernistas brasileiros de 1922. Estes não negaram a influência estrangeira, mas a incorporaram não só na literatura, mas em várias outras formas de manifestação artística, a fim de subvertê-las. O ponto de vista desse pesquisador sobre a narrativa curta produzida por Mia Couto em muito nos serviu de base para que fosse feita a seleção de livros de contos para compor esse estudo em detrimento do romance. Chabal acredita que, em Mia Couto, há uma “arquitetura de contar estórias” que segue a estrutura de contos, mesmo quando a obra é caracterizada enquanto romance e acrescenta:

The novels are divided into a large number of (usually) short chapters. Each chapter exhibits some or all of the features discussed above – particularly as concerns the openings – even if, naturally, their ending must allow for some continuity. But since the short stories, as I have shown, are themselves never properly “closed” the parallel with the novel’s chapters is quite clear (Chabal, 2004: 112-113).

O romance de maior repercussão do autor, com o maior número de traduções e premiações, o *Terra Sonâmbula*, para esse estudioso apresenta um final muito similar com os dos seus contos: “like the short stories, therefore, *Terra Sonâmbula* allows us to feel, rather than comprehend, what is taking place” (Chabal, id.: 114). Uma colocação feita por esse estudioso, principalmente no que

se refere aos livros de contos aqui abordados, vai ao encontro do que nos propomos apresentar nesta tese. Chabal afirma que nos romances do autor a história de Moçambique é mais explicitamente evidenciada, pois, de acordo com a sua pesquisa, “the novels [...] are, in my view, more deliberately constructed for the purpose of rendering into literature the more general narrative of the country” (Chabal, id.: 115), diferentemente das narrativas curtas que, segundo Chabal, “...allows himself [Mia Couto] complete freedom” (Idem). Essa liberdade provém, possivelmente, da ausência dessa ambição que coube aos seus romances.

As narrativas curtas miacoutianas abordam, sim, questões da cultura moçambicana com enfoque nas problemáticas do pós-independência, mas como bem observa Chabal: “...they are above all an attempt to root that experience in a locally meaningful context – that is, one that is in consonance with the traditions and beliefs of the majority of its inhabitants” (Chabal, id.: 14). Portanto, para ele, mesmo os romances apresentando formatos de narrativas curtas, através do grande número de breves capítulos, “...their ambition and their leight make them far less ‘spontaneous’, or fresh” (Chabal, 2004: 15). Alguns aspectos são apontados pelo estudioso a fim de justificar a qualidade dos contos de Mia Couto: “[...] their quirkiness, this powerful sense that they have materialised ‘out-of-nowhere’ [...] simple because they usually manage to confound utterly the quite, implicit, and perhaps lazy, expectations of the reader” (Chabal, id.: 115). Um outro aspecto que confirma a originalidade da produção contística miacoutiana dialoga com os princípios da Antropologia Literária (Iser, 1996) e consiste na:

absolute coherence with which fact and fiction, reality and fantasy, are woven together [...] the originality of Couto’s writing is that it is precisely this blend that makes up the ‘authentic’ life of stories [...] it is quite simply objectively the case that life is an unexplainable combination of fact and fantasy (Chabal, id.: 116).

Essa combinação a qual Chabal se refere foi trazida por Iser como parte constitutiva do texto literário: a imbricação entre real, com o fictício e imaginário. E, segundo o pesquisador inglês, Mia Couto desenvolve isso em seus contos com maestria. A partir dessa afirmação do pesquisador, podemos concluir que os livros de contos de Mia Couto, até mesmo os dois escolhidos como recorte nesta tese, publicados em período de guerra civil, têm uma dimensão universal, pois trazem à tona temas que circundam o imaginário do ser humano, de uma forma

geral. Esse aspecto, em nossa perspectiva, o conduz para a condição de clássico, por ser um autor lido, reconhecido e bem criticado para além das fronteiras de seu país de origem. A objetivação da plasticidade humana, característica de seus contos, torna possível uma leitura desses textos segundo os princípios da antropologia literária. De maneira que, em nossa opinião, a boa recepção estrangeira da obra miacoutiana se deve, em parte, por sua prática de escrita ser uma prática da antropologia literária. Ou seja, o ser humano em constante transformação, em seus espaços múltiplos, cujas culturas híbridas permitem uma maior identificação do leitor, seja qual for a sua origem: “...what makes his stories so vivid is the way in which they draw the reader into a world, as real as any, where all boundaries are put into question, when not completely erased” (Chabal, id.: 116). Essa particularidade também é evidenciada do ponto de vista das personagens:

Couto inhabits a world of wonderfully ‘simple’ but extremely evocative creatures. None is recognisable as someone anyone might actually know but all are immediately familiar – as though we had been living along side them without noticing them properly. The point, of course, is not that any one of us, in Mozambique or elsewhere, might in reality have met, or known, any such person. It is that these characters are notable for their humanity, a feature relevant to all of us and which makes them all so palpable (Chabal, 2004: 125).

Uma leitura dos contos de Mia Couto sob a perspectiva da antropologia literária nos dá indícios que justificam a sua popularidade entre os leitores e confirmam o domínio que o autor tem daquilo que Chabal entende por “architecture of storytelling”, aspecto que denuncia a forte presença da cultura africana em sua obra, nesse sentido, porque “Couto has acknowledged his debt to the African storytelling tradition and it is clear that he has continued to entertain the greatest interest in the ways in which people account for their lives, in fact as in fiction” (Chabal, id.: 125-126). A questão das colonialidades, abordada em seus dois primeiros livros, também ultrapassa a condição de assunto estritamente moçambicano, pois as relações de poder que perduram mesmo com o fim político do colonialismo são também manifestadas em outros contextos que vivenciaram esse tipo de política opressora, como é o caso do Brasil. Embora, neste último, o pós-colonialismo tenha se constituído de forma totalmente oposta ao que procedeu em contexto moçambicano, como vimos no capítulo dois. As relações

de poder se manifestam de várias maneiras no cotidiano de todos os seres vivos. O tema da violência, igualmente abordado nos contos do autor, também adquire um caráter universal e contemporâneo. Embora o espaço das narrativas seja, normalmente, Moçambique, os temas abordados se estendem aos mais variados contextos.

Francisco Noa, em artigo intitulado “O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade” (Noa, 2015), aponta uma especificidade do conto africano que é o “ethos comunitário” (Id.: 55), cuja família, nesse sentido, surge como uma “expressão e projeção de uma ordem existencial mais vasta” (Id.: 56). Se o gênero conto é caracterizado pelo recorte de um fragmento de realidade, no conto africano percebe-se uma “realidade ampliada” que “tem como referência uma sociedade holística ou comunitária, real ou imaginária, em contraposição às sociedades individualistas do mundo contemporâneo” (Noa, 2015: 61). A família, “enquanto microcosmo social e comunitário” (Noa, id.), aparece em todos os contos de Mia Couto aqui privilegiados em nossas análises, não de forma celebratória, mas ressaltando a “degradação de um conjunto de valores que põem em causa a dignidade do ser humano como um todo, mas sempre indissociável de uma dimensão social, de uma dimensão coletiva” (Noa, id.). Esse é um dos aspectos que, na nossa opinião, potencializam a comunicação literária do autor com os leitores, não apenas de sua terra natal, mas também das mais variadas partes do mundo.

A violência se faz presente nos textos de Mia Couto e, sendo assim, está ligada aos pressupostos da antropologia literária, uma vez que levanta várias reflexões sobre o ser humano, tanto numa perspectiva individual, resultando no que Iser chamou de “auto-interpretação”, quanto em relação ao outro, ao entorno e aos processos sociais em que a violência se insere. O motivo das guerras de libertação é recorrente nas literaturas africanas escritas em português, por exemplo. De modo que trazer o assunto à tona possibilita o não esquecimento desses episódios, evitando assim maiores possibilidades de que eles se repitam. Esse aspecto também é evidenciado do ponto de vista teórico, quando Theodor W. Adorno (1982) elaborou toda a sua teoria estética a partir do horror de Auschwitz, a fim de que a humanidade não esquecesse de tamanha violência e barbárie. No capítulo seguinte aprofundaremos esse assunto, a partir das análises que serão desenvolvidas.

3.3 *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*: clássicos moçambicanos?

3.3.1 As obras e a crítica especializada

Vozes Anoitecidas (2008) e *Cada homem é uma raça* (2013), os dois primeiros livros de contos de Mia Couto, são consideradas as obras mais conhecidas desse autor fora do contexto moçambicano (Hamilton, 2000: 29) e se situam entre as obras produzidas no período da guerra civil em Moçambique, como já vimos. No capítulo anterior, destacamos as razões que nos levaram a optar por essas duas obras e, igualmente, pelo trabalho com o gênero conto. Agora iremos fazer um levantamento da fortuna crítica sobre essas obras, com ênfase na recepção brasileira. O que não implica a exclusão de pareceres de especialistas situados em outros países, como o pesquisador português José Luis Pires Laranjeira, Patrick Chabal etc.

Um levantamento feito pelas pesquisadoras da obra miacoutiana Fernanda Cavacas, Rita Chaves e Tania Macêdo (2013: 437-438) ratifica a afirmação de Russell Hamilton de que os livros referidos são os mais conhecidos no estrangeiro, pois ambos apresentam o mesmo número de traduções ao redor do mundo, tornando-se os mais traduzidos dentre os oito livros de contos publicados pelo autor até os dias atuais. *Vozes Anoitecidas* foi publicado em Portugal (Editorial Caminho, 1986), África do Sul (Penguin Books, 2010), Bélgica (Houtekiet, 1996), Espanha (Txalaparta, 2001), França (Albin Michel, 1996), Itália (Lavoro, 1989), Reino Unido (Heinemann, 1990) e, mais recentemente, em 2013, no Brasil pela editora Companhia das Letras, uma das maiores e mais renomadas do país. Já *Cada homem é uma raça* foi publicado pelos mesmos países, acrescido de Estados Unidos e Polônia: Lisboa (Editorial Caminho, 1990), Brasil (Nova Fronteira, 1998; Companhia das Letras, 2013), Espanha (Alfaguara, 2004), Estados Unidos (Heinemann, 1994), França (Albin Michel, 1996), Itália (Ibis, 2008), Polônia (Intitute of Iberian and Ibero-American Studies, 2008) e Reino Unido (Heinemann, 1993). A primeira edição daquele livro foi publicada pela Associação de Escritores Moçambicanos com prefácio de Luís Carlos Patraquim, em 1986. Curiosamente, e como já vimos, a obra foi criticada pelo diretor da AEMO, Rui Nogar, pois ele achava que havia um certo tom derrotista nas narrativas. Algo que, na época, não era muito concebível. Essas críticas foram

justificadas pelo próprio Mia Couto, a partir de uma leitura situada historicamente dessa polêmica inicial:

Essa crítica foi lançada em Moçambique numa altura em que dominava o triunfalismo, a mudança radical do mundo parecia obra fácil e realizável a curto prazo. Eu não creio que hoje essa crítica se pudesse sustentar. Afinal, eu não sou mais que um pessimista cheio de esperança. Nos meus textos deve transparecer essa atitude, creio (Couto in Saúte, 1998: 234).

Ainda nesse mesmo livro que reúne uma série de críticas sobre a obra do escritor em causa encontra-se um artigo bem articulado da especialista em literaturas africanas Rita Chaves, intitulado “Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto” (Chaves, 2013). Nele a autora traça, de forma concisa e objetiva, o percurso literário de Mia Couto e a sua constância na produção de contos que, segundo a autora, “parece ser uma modalidade estética bastante propícia a certos modos de ler e escrever o seu contexto cultural” (Chaves, id.: 237). Chaves fala de uma “fidelidade literária” desse escritor para com o gênero conto, apesar de Mia Couto não estabelecer fronteiras entre os gêneros textuais, foi nessa primeira publicação e através desse gênero que o autor apresentou:

...dados essenciais de uma obra tão alentada. A cada página, o contista moçambicano lança-se à aventura de selecionar instantes exemplares para oferecer um mosaico de relações que a vida vem construindo no interior de uma sociedade (ou não seria mais correto falar em sociedade(s) fraturada(s) por uma sequência de cisões que a História, com H maiúscula, vai acumulando naquele pedaço do mundo) (Chaves, id.: 238).

Maria Lúcia Lepecki acredita que, em *Vozes Anoitecidas*, a escrita de Mia Couto:

é uma mobilização afectiva e intelectual superiormente conseguida, talvez por basear-se na partilha de memórias entre o ‘contadores em oralidade’ e o ‘Narrador em escrito’. Penetra o leitor num espaço de confidencialidade, onde dois tipos de vozes e dois tempos do dizer retomam coisas vividas, sofridas, vistas e sabidas tanto no quotidiano concreto quanto no foro interior de cada um (Lepecki apud Chaves, 2013: 240).

Chaves destaca esse “espaço de confidencialidade” (Idem), ou seja, o conto como uma modalidade que em muito proporciona uma aproximação com o leitor. Esse “espaço de confidencialidade” é exemplificado pela autora através das notas de abertura dos livros, cuja palavra “estória” sempre se fez presente, desde o primeiro volume, variando com o termo “conto”. Em *Vozes Anoitecidas* o subtítulo é a palavra “contos”, já em *Cada homem é uma raça* veremos o termo “estória”. Esta opção é justificada pelo autor, em ato de confidencialidade ao leitor, em suas notas de abertura, presentes em ambos os livros aqui estudados. Apesar de esses livros abordarem temas em torno da violência, morte e abandono que perpassavam o cotidiano dos moçambicanos em meio à guerra civil, esses assuntos muito se aproximam de outras realidades, pois “seu projeto parece norteado por uma proposta que recusa-se a privilegiar qualquer região ou setor” (Chaves, id.: 241).

Os assuntos tratados em seus contos são comuns aos países que vivem conflitos históricos em torno da falta de reconhecimento de uma diversidade cultural existente, gerando assim uma série de desigualdades sociais. O Brasil, nesse sentido, muito se parece com Moçambique. Essa aproximação foi observada pelo próprio Mia Couto:

Moçambique e o Brasil são países que encerram dentro de si contrastes profundos. Não se trata apenas de distanciamento de níveis de riqueza. Mas de culturas, de universos, de discursos tão diversos que não parecem caber numa mesma identidade nacional (Couto apud Chaves, id.: 242).

A ideia de identidade una e fixa é bastante questionada pelos escritores moçambicanos e brasileiros, vide o movimento dos escritores negro-brasileiros e da coleção de contos e poesias intitulada *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje¹⁸, com mais de 20 anos de existência. Essa produção reivindica o lugar do negro na literatura brasileira, que ainda permanece à margem, lamentavelmente.

O estudioso português José Luis Pires Laranjeira afirmou que o livro *Vozes Anoitecidas* é “reconhecidamente o livro fundador de uma reordenação literária, à semelhança do que sucedera, em Angola, em 1964, com *Luuanda*, de José Luandino Vieira” (Laranjeira, 2001: 198). Apesar de Chabal (2004), como vimos

¹⁸ Para mais informações sobre esse movimento da literatura afro-contemporânea no Brasil ver o site disponível em: <http://www.quilombhoje.com.br/>. Acesso em 30 abr. 2015.

na seção anterior, acreditar que nos contos o autor moçambicano se distancia mais da história de Moçambique, se compararmos com os romances, Laranjeira (2001), na contramão, afirma ainda que esses dois primeiros livros de contos, *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*, abrigam:

...traços herdeiros de um realismo descritivo socialmente revelador, do que os últimos, estes tornando-se ostensivamente alheios a um quadro de referencialidades históricas e sociais explícitas, derivando para o maravilhoso e o alegórico. Percebe-se que o caminho de Mia Couto não é o do traçado de acções concretas, de espaços, ambientes e atmosferas pormenorizadamente remetendo para a imitação de um real dado como reconhecível, mas antes o aproveitar a plasticidade da linguagem (re)criada para esboçar *exempla* de carácter pacifista, ético e ecológico (Laranjeira, 2001: 197).

A plasticidade da linguagem evidenciada por Laranjeira é também observável, do ponto de vista da antropologia literária, como uma opção estética para a objetivação da plasticidade humana, se seguirmos o raciocínio proposto pelos princípios de Iser (2006). Sob essa perspectiva, os contos desse autor se configuram como um desafio ao leitor, pois os mesmos apresentam “uma lógica pouco apreensível para o leitor que não se arrisque a desafiar a ordem da racionalidade convencional” (Chaves, 2013: 251). A racionalidade convencional estabelece diferenciações incontornáveis entre ficção e realidade, porém, como pondera Rita Chaves, as narrativas curtas desse autor:

...coloca-nos em contato com um mundo no qual parecem borradas as linhas que estabelecem os limites entre o real e o irreal, entre o possível e o improvável, entre o concreto e o sonho (ou desvario), tudo isso misturado num universo a partir do qual insinua-se a condição desoladora de seres sem hipótese de exercerem o controle sobre sua vida (Chaves, id.: 252).

Essa dissolução de fronteiras entre o real e o fictício é executada a partir da convocação do imaginário mítico moçambicano. Este funde-se com as outras duas primeiras categorias a partir dessa relação triádica, compondo as narrativas curtas de Mia Couto. Do ponto de vista da antropologia literária, essa dinâmica é o que garante o bom desempenho do texto literário, bem como o envolvimento do leitor. Do ponto de vista estético, concordamos com Ana Mafalda Leite quando a mesma afirma que:

O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reproduzidor de elementos culturais, mas antes como um campo prismático de interação entre discursos culturais e literais. A esta luz pode descrever-se a literatura como um processo de meditação sobre a cultura. As configurações entre oralidade e escrita, em cada autor, e em cada literatura africana, ganham assim as diferenças necessárias (Leite apud Chaves, 2013: 239).

Tendo como base essa colocação da estudiosa supracitada, convém dizer que os dois primeiros livros de contos de Mia Couto abrangem esse processo de meditação sobre a cultura moçambicana, e não só. Pois, como vimos anteriormente, os temas abordados nos textos não se confinam a um único espaço. Relativamente aos espaços de produção e recepção da obra, Fátima Mendonça escreve um artigo em que busca desmistificar a ideia de que Mia Couto não é bem quisto em Moçambique e, sim, mais prestigiado fora de sua terra natal. De fato, a recepção da obra em Moçambique é bastante dividida, como nos revela a entrevista com jovens escritores moçambicanos no livro de Michel Laban. Estranhando o fato de esses novos autores não mencionarem Mia Couto, Laban procura saber daquela então nova safra de autores o que pensava sobre o trabalho feito por Couto. Bruno Macame não diferencia a escrita de Mia Couto da de Ungulani Ba Ka Khosa, por exemplo. Para ele, Mia Couto "...tem uma escrita só dele, tal como o Khosa tem uma escrita só dele (Macame in Laban, 1998: 1226).

Já Celso Manguana acredita que Mia Couto "...faz uma literatura mesmo para ser vendida em Portugal" (Manguana in Laban, id.: 1226), sendo a literatura daquele escritor precisamente caracterizada pelo seu fator de exportação. Após essa declaração de Manguana, Macame volta atrás em sua declaração e pondera:

Eu na base da opinião dele, eu tenho que dizer que não posso pôr no mesmo nível o Mia Couto e o Ba Ka Khosa. Tem que se separar certos escritores que fazem obras para exportar e certas pessoas que fazem obra para Moçambique, obras moçambicanas. Como disse Fernanda Cavacas, há a necessidade de se apresentar nas escolas obras de Moçambique: obras moçambicanas – não só de escritores moçambicanos, mas obras moçambicanas (Macame in Laban, 1998: 1226-1227).

Essa mudança de opinião é sintomática dos impasses, controvérsias e das incoerências em torno da recepção da obra miacoutiana em Moçambique. Obras moçambicanas, para Bruno Macame, são as escritas no português moçambicano. E os livros de Mia Couto se caracterizam pela presença de uma “terceira língua” (Brugioni, 2010), como vimos anteriormente. Havia um pensamento equivocado de achar que a recriação linguística que caracteriza a escrita miacoutiana fosse uma espécie de brincadeira com o português falado em Moçambique, usando negativamente disso para zombar com uma possível ignorância e falta de domínio do português. O que, de fato, não procede (Couto in Laban, id.:1027-1028). A omissão do nome de Mia Couto durante a entrevista com os novos autores moçambicanos é igualmente sintomática. Contudo, hoje, essa inquietação apresentada por aqueles autores, na altura, iniciantes, não mais procede, pois autores moçambicanos como Paulina Chiziane e Suleiman Cassamo também têm as suas obras publicadas pela mesma editora de Mia Couto em Portugal. No artigo “Mia Couto, o mal amado”, Fátima Mendonça (2013) nos traz um panorama bastante lúcido da recepção de Mia Couto em seu país, partindo da polêmica gerada na altura da publicação de *Vozes Anoitecidas*. Em janeiro de 1987 foi publicada no jornal *Domingo* uma leitura de Mbhome Seneia Cuinica do conto “A fogueira”.

O autor da crítica, que segundo Mendonça pode se tratar de um pseudônimo, acusava Mia Couto de não ter vivenciado a realidade que descrevia, exigindo assim um “paralelismo entre a ficção e a essa mesma realidade” (Mendonça, id.: 67). O crítico enfatiza ainda: “esses escritores [que] deviam passar férias numa aldeia comunal para sentir de perto como o povo vive” (Idem). Naturalmente, como aponta Mendonça, essa crítica foi contestada. O próprio Mia Couto menciona, em entrevista concedida a Michel Laban que viveu “com uma certa amargura” as críticas que recebeu na altura da publicação de seu primeiro livro de contos. Tal crítica mencionada acima foi interpretada por Mia Couto como “uma espécie de abordagem não só racista, mas de incompreensão total do que é que é fazer literatura”. E continua:

No fundo, o importante não era eu, não era a maneira como eu estava a ser ofendido, mas a maneira como a literatura – no sentido da possibilidade de criar, de recriar livremente, de não fazer simples cópias, reproduções da realidade – estava a ser posta em causa (Couto in Laban, 1998: 1027).

Fátima Mendonça relembra também dois autores que partiram em defesa de Mia Couto e do livro em causa na altura. Albino Magaia foi um deles. Ele afirmou o seguinte: “para entender a presente obra de Mia Couto é necessário pôr o preconceito de parte e arregaçar as mangas da inteligência” (Magaia apud Mendonça, 2013: 68). Marcelo Panguane, em publicação no jornal *Gazeta*, apontava as possíveis razões que fomentaram as críticas em torno do livro e partiu também em defesa de Mia Couto:

...Há quem tente nos lembrar com uma insistência danada, o fato de o escritor não ter habitado os subúrbios da Mafalala, Thavana ou Minkadjuine. É verdade que poucos brancos por lá nasceram. Pois. Os homens nascem onde nascem. Crescem onde é possível crescer (...) Exigir-se que se escreva somente a realidade vivida é, quanto a mim, a manifestação de um certo tipo de preconceito, porque a literatura também é ficção, e a invenção de personagens, circunstâncias e de todo o resto. A ficção é a única possibilidade que se nos apresenta de abarcarmos realidades e lugares nunca vividos e habitados! (...) por este fato *Vozes Anoitecidas* é uma apetecível proposta que ultrapassa essa polemicidade que o rodeia, que peca pela forma exacerbada como se acusa o escritor de ter fugido da realidade através de um linguajar forçado, pretensioso, tecnicizado (Panguane apud Mendonça, id.: 70).

O número de prêmios locais que essa obra, especificamente, recebeu, bem como o exemplo da prática docente de Fátima Mendonça desestabilizam a “teoria’ de recepção negativa em Moçambique” (Mendonça, id.: 72). Inclusive, alguns contos dos livros *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça* foram adaptados para o teatro por uma companhia moçambicana chamada Mutumbela Gogo, uma das mais conhecidas de Moçambique, segundo Mia Couto. A companhia foi em busca do escritor moçambicano para comunicar sobre o desejo do grupo em levar alguns contos aos palcos. Isso ocorreu bem na altura em que o primeiro livro estava sendo alvo de severas críticas e polêmicas. Mia Couto adaptou os textos, escreveu os diálogos e esteve presente em todas as apresentações, pois gostava de ver a reação do público, que era sempre muito diverso. Uma colocação do escritor a esse respeito nos chamou bastante atenção e, em diálogo com a definição de Coetzee (2009) para o clássico, principalmente sobre a ideia de que o clássico sobrevive aos testes, verificamos que o autor

moçambicano quis pôr o seu trabalho à prova e, ao mesmo tempo, verificar a recepção do mesmo em sua terra natal.

A autoconsciência de que precisaria se submeter ao teste pode ser interpretada tanto do ponto de vista do contador de histórias, como ele gosta de se autointitular, enquanto um ser em constante exercício de aperfeiçoamento de sua prática literária, mas também enquanto um moçambicano, branco, falante de língua portuguesa vivendo em um país cujos resquícios do colonialismo e da guerra civil ainda inibem o reconhecimento pleno da diversidade que constitui o país. Voltando ao assunto da adaptação dos contos para o teatro, Mia Couto disse aos integrantes da companhia:

Olhem, em princípio eu vou ter uma relação um bocado oportunista convosco. Eu vou tentar usar o teatro como uma espécie de teste, como uma escola como escritor. O escritor tem que ter os seus mecanismos de aprendizagem – não há escola para os escritores, mas ele tem que descobrir as suas próprias formas de aprender. E essa para mim será uma. E eu fiz a adaptação, fiz os diálogos e depois, quando o grupo levou a peça à cena, eu assisti a todas as sessões, porque eles fazem sessões diferentes – eles vendem a sala para empresas, e são empresas diferentes, para trabalhadores, bancários, para professores...Então, interessava-me avaliar qual era a diferença e reação dos diferentes tipos de público. E foi muito importante pra mim (Couto in Laban, 1998: 1024).

A peça, cujo nome era “Quatro histórias para um cenário roído”, reunia quatro contos dos livros mencionados – “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, “O último aviso do corvo falador”, “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” e “A história dos aparecidos”. A mesma obteve sucesso tanto em Moçambique quanto em Portugal. Como Panguane bem menciona, a ficção tem a capacidade de recriar mundos, forjados pelo sonho e a esperança de dias melhores. Tal anseio abrange não só o caso moçambicano, mas parece ser uma busca de boa parte dos seres humanos. *Vozes Anotecidas* e *Cada homem é uma raça* marcam uma fase importante da carreira desse escritor, que foi o contato com a obra do angolano Luandino Vieira e, através deste, o conhecimento da obra do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. Portanto, esteticamente, são obras fulcrais da sua trajetória literária, uma vez que essa linguagem e a ânsia pela busca de recriação linguística perpassam todas as obras subsequentes,

independente do gênero. O próprio autor discorre sobre isso em entrevista concedida a Michel Laban:

Então foi aí que eu comecei, de facto, a experimentar os limites da própria língua e a transgredir no sentido de criar um espaço de magia. E depois, isto mais tarde, quando eu compreendi quanto isto era possível, era realizável, foi também quando eu comecei a ler, tardiamente, o Luandino Vieira. A primeira vez que li Luandino, não gostei, disse: “o que é isto?”. Há qualquer coisa que me emperrou, mas ficou como uma espécie de alerta. Regressei ao Luandino depois de ter começado a escrever as primeiras histórias e disse: “Não, aqui está uma prova de que é possível e se pode fazer literatura assim”. E depois, mais tarde, confirmei isso com Guimarães Rosa. Portanto, praticamente, eu estava na fase da publicação de *Vozes Anoitecidas* (Couto in Laban, 1998: 1016).

Já em *Cada homem é uma raça* percebemos que o próprio título pode sugerir uma crítica ao ideal de Homem Novo moçambicano proposto pelo regime da Frelimo no pós-independência. Tal concepção buscava uma unidade sociocultural bastante limitadora, se considerarmos a complexidade da formação cultural, social e étnica do país. Mia Couto parecia estar atento a essas questões, como veremos na análise de alguns contos do livro mencionado. Para Nelson Saúte, essa obra “seria a solução de continuidade da estranha aventura de experimentação dos limites da língua portuguesa inaugurada com as vozes submersas no cadinho da moçambicanidade” (Saúte, 1998: 223). Sobre esse mesmo título, Mia Couto acrescenta:

Com *Cada homem é uma raça*, a mudança é um pouco mais no exercício do trabalho da língua. Nesta altura a minha viagem já era mais dentro da língua do que dentro do terreno da narrativa: preocupava-me mais a maneira como estava a contar” (Couto in Laban, id.: 1016).

Este último livro foi publicado no Brasil antes mesmo que o *Vozes Anoitecidas*, pela editora Nova Fronteira. Contudo, em 2013, a Companhia das Letras fez uma nova edição e assim apresenta o livro e o respectivo autor:

Mia Couto é um escritor sobretudo generoso. Neste livro que reúne onze contos publicados originalmente em 1990, ele prova isso mais uma vez. Os indivíduos são sempre objeto de fascínio e a descrição de suas vidas jamais traz qualquer julgamento. Com sua escrita poética inconfundível,

que resulta num português com melodia das línguas africanas, ele apresenta um rico universo de vivências de figuras moçambicanas¹⁹.

A apresentação do livro no catálogo da Companhia das Letras confirma a forma como Fátima Mendonça sistematiza a recepção da obra desse autor em Moçambique e no estrangeiro. Ela elabora um quadro, que iremos expor na sequência, baseada na recepção do romance *Terra Sonâmbula*. Mas é possível estendê-lo também para os livros aqui abordados. Em primeiro lugar, a escrita de Mia Couto é definida pelo uso do português “com melodia das línguas africanas”. Nesse sentido, confirma-se a “valorização do ‘exotismo’ linguístico” e a “apropriação da realidade cultural” observadas por Mendonça (2013: 71) no que se refere à recepção no estrangeiro. Enquanto que, em Moçambique, há uma recusa desse viés e a percepção de que há uma falsa apropriação da realidade cultural na obra desse escritor. Na declaração acima ainda consta a ideia de que o livro “apresenta um rico universo de vivências de figuras moçambicanas”. Portanto, no Brasil, a concepção de realidade extratextual é homóloga da textual, pois refrata a “vivência de figuras moçambicanas”. Mia Couto esclarece em entrevista concedida a Nelson Saúte (1998) essa questão do “exotismo linguístico”:

(...) há um equívoco que gostaria de desfazer. Esta recriação da linguagem não é nenhum caminho obrigatório para o escritor moçambicano. Antes, é uma marca de autor, uma nota pessoal [...] Porque, por um momento, se poderia pensar que afinal o tratamento do português, obedecendo à norma, não serve. Isso é profundamente falso. Não é no tratamento linguístico que um autor se inscreve num lugar. O Aníbal Aleluia, o Ungulani Ba Ka Khosa e todos os que laboram na poesia usam o português padrão e isso é absolutamente correcto, válido (Couto in Saúte, 1998: 232).

Relativamente ao quadro abaixo, Fátima Mendonça nos mostra ainda que o aspecto “1” é paradigmático no sentido de que, no estrangeiro, a recepção dá indícios de desconhecimento da realidade extratextual de Moçambique, de uma percepção generalizada do continente, e do simbolismo da guerra. Em “2”, o forte viés antropológico que atribuem aos textos, fazendo deles mais um manual do que uma obra de ficção. Ela aponta ainda que os textos, em alguns meios

¹⁹Texto extraído do catálogo *on-line* da editora Companhia das Letras, disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13295>. Acesso em 30 abr. 2015.

universitários, são lidos mais nos cursos de Antropologia do que de Literatura. Essas duas perspectivas também surgem, segundo ela, nas leituras feitas a partir do original e são usadas, frequentemente, de suporte à publicidade das editoras (Mendonça, 2013), como nos demonstra o fragmento de texto presente no catálogo da Companhia das Letras.

Com relação ao aspecto “3”, este está “maioritariamente representado em trabalhos de natureza jornalística (recensões críticas) ou acadêmica (ensaios, dissertações etc.)” (Mendonça, 2013: 71). Vejamos abaixo o quadro elaborado pela pesquisadora Fátima Mendonça (Idem) para ilustrar que “os motivos de louvor dos ‘outros’ decorrem do mesmo paradigma que justifica as críticas domésticas” (Idem):

Fora de Moçambique	Em Moçambique
1. Realidade extratextual homóloga da realidade textual	1. Realidade extratextual diferente da realidade textual
2. Apropriação da realidade cultural	2. ‘Falsa’ apropriação da realidade cultural
3. Valorização do ‘exotismo’ linguístico	3. Recusa do ‘exotismo’ linguístico

Referente ao livro *Vozes Anoitecidas*, editado no mesmo ano de 2013 pela Companhia das Letras, a leitura no estrangeiro permanece, pelo menos em termos institucionais, do ponto de vista editorial. Na perspectiva da editora, neste livro o autor:

lançou [...] as bases daquela que viria a ser uma das principais características de sua obra ficcional: a reconstrução dos laços entre registro oral e escrito. Em doze pequenos contos, um rol de personagens esfarrapados e alheios ao palco principal dos acontecimentos narra, de seu ponto de vista marginal, histórias que flertam com o mágico e com o absurdo sem, no entanto, desviarem-se completamente do plano factual.²⁰

Sobre esse mesmo livro, em 1988, Manuel Ferreira escreveu uma resenha crítica publicada na Revista *Colóquio Letras*, cuja tônica de recepção no estrangeiro, dessa vez em Portugal, se mantém pautada nos mesmos paradigmas apontados acima por Fátima Mendonça. Considerando o determinante contributo do estudioso no âmbito das literaturas africanas e o contexto histórico em que

²⁰ Cf.: Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13419>. Acesso em 30 abr. 2015.

esteve inserido, é igualmente importante notar o tom reducionista e generalizante da expressão “alma do africano”:

preferiu trabalhar, literariamente, um universo que tem mais a ver com o imaginário popular, típico das camadas desprotegidas da sociedade africana [...] indo aos mitos, às crenças e credices, utopias, surpreender comportamentos sociais e familiares de remota tradição, e, nessa aventura da representação e expressão, utilizar o que há de mais originário e por vezes angustiante na alma do africano. (Ferreira, 1988: 132-133).

Num dado momento do percurso literário de Mia Couto no estrangeiro houve um encontro dessas duas obras. Na tradução de *Vozes Anoitecidas* para o italiano, *Voci all'imbrunire* – cujo tradutor foi Edgardo Pellegrini – publicada em Roma pela Edizione del Lavoro, em 1989, aparecem três contos que não fizeram parte da edição portuguesa e que vieram, posteriormente, a integrar o livro *Cada homem é uma raça*. Marcos Maia²¹, professor e pesquisador da USP, especialista em literaturas africanas, compartilha da opinião dos teóricos aqui mencionados no que se refere ao Mia Couto contista e ao lugar de importância dessas obras, mais precisamente de *Vozes Anoitecidas*:

Devo confessar que, para mim, como leitor, o Mia Couto dos contos (e aqui incluo também o romance *Terra Sonâmbula*, cuja estrutura é, em parte, tributária daquele gênero, como já foi demonstrado pela crítica especializada) é talvez o mais interessante. E nesse ponto incluo, naturalmente, as obras referidas na pergunta, cujas temáticas apontam para os dilemas e os desafios próprios de uma nação emergente que traz consigo um difícil legado. Esses livros, em especial o primeiro, é fundamental pelos temas levantados e pela *forma* como representa certos conteúdos. A já muita analisada “reinvenção linguística” é apenas um dos aspectos originais que esses volumes oferecem. Mas creio que é do ponto de vista da institucionalização literária que *Vozes Anoitecidas* assume um papel de destaque para qualquer curso que pretenda mapear a história literária do país. As discussões surgidas no país após o aparecimento do livro são reveladoras da tensão que cerca a instituição literária no país e os rumos que seus principais produtores (que participaram ativamente no debate) decidiram percorrer após essa mesma discussão. *Vozes anoitecidas* tem, portanto, um “q” de fundador nisso tudo (Maia, 2015).

²¹A fim de preservar a identidade do entrevistado, o nome aqui presente é fictício.

Ao mesmo tempo em que se observa, por parte da crítica especializada, um lugar fulcral dessas primeiras produções contísticas de Mia Couto no mapeamento da história literária de Moçambique e da prática social desse autor, através da escrita e do seu trabalho como biólogo, no intuito de fundar “também uma nova cartografia que ultrapassa os limites geográficos do país dilacerado [...] pelo viés dos sonhos e da recriação verbal...” (Secco, 2000: 273), percebe-se, por seu lado, um desejo de concentrar o debate em torno da qualidade literária e do potencial de universalidade em que a mesma se baseia:

todos os caminhos valem e nem sequer o autor se deve preocupar em julgar a autenticidade nacional da sua obra. Isso é uma preocupação extra-literária, há um grupo que se arvora numa espécie de juízes da moçambicanidade quando o que nos deveria ocupar era a questão da qualidade literária, o que nos deveria ocupar era a universalidade” (Couto in Saúte, 1998: 232).

3.3.2 Um exercício de leitura dos paratextos em *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*

Como vimos na seção anterior, o próprio escritor moçambicano ressalta que o julgamento em torno de uma obra deve ser uma preocupação extraliterária. Nesse âmbito, do ponto de vista da prática de legitimação de determinada obra literária, consta a função da crítica, escolas, universidades e dos paratextos. Ou seja, toda uma gama de instituições que corroboram o “controle institucional da interpretação” (Kermode, 1983), sobre o qual nos referimos no capítulo primeiro. Já abordamos o papel da crítica, das escolas e das universidades no decorrer dos capítulos anteriores. Agora, iremos focar no estudo dos paratextos dos dois livros sobre os quais nos aprofundamos nesse estudo. Afinal, o que vem a ser o paratexto? Segundo Gerárd Genette (1987; 2009), paratexto é tudo aquilo que circunda um texto e que também é passível de análise, pois possui, igualmente, caráter performativo e impulso discursivo. Ou, simplesmente, “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (Genette, 2009: 9). Ainda de acordo com esse estudioso, são estes os tipos de paratexto:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias,

tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende (Genette, id.: 10).

Baseado em Genette, Aulus Mandagará Martins destaca o caráter instável e polissêmico do paratexto, pois “[...] sua função poderá não ultrapassar os limites das convenções editoriais, como poderá também revelar as estratégias que visam a construção do texto literário e sua recepção enquanto tal” (Martins, 2010: 170). A partir dessas peculiaridades, Genette distingue duas formas de paratexto: o autoral, sob responsabilidade do autor e o editorial, sob o comando da editora. Nesse sentido, Martins também ressalta que tal distinção foi realizada por Genette para fins operacionais, uma vez que esses papéis, aparentemente bem definidos, podem ser ultrapassados.

Um exemplo prático é a edição brasileira do romance *Jesusalém* (Couto, 2009a), de Mia Couto, que recebeu, por escolha do editorial, o nome de *Antes do nascer da terra* (Couto, 2009b). Nesta seção iremos nos concentrar em dois tipos de paratextos classificados por Genette, tanto o autoral quanto o editorial. Em princípio, faremos uma leitura dos dois prefácios presentes na edição de *Vozes Anoitecidas*, escritos por Luís Carlos Patraquim e José Craveirinha e, no domínio do paratexto autoral, analisaremos algumas epígrafes de ambos os livros, do ponto de vista da antropologia literária e da prática humanista da escrita miacoutiana. Antes de mais, atentemos para este elemento paratextual: o nome do autor. Mia Couto, como já expusemos, não é o nome civil do escritor. Nesse sentido, é importante destacar que, de acordo com Martins (2010):

o elemento paratextual nome do autor remete o texto a um feixe de circunstâncias históricas e sociais vinculadas a um nome que, longe de flutuar no vazio, se insere no tempo e no espaço, bem como, e sobretudo, a um “sujeito de escrita literária”, quer dizer, a assinatura que marca a apropriação do texto pelo nome e a expropriação do nome pelo texto (Lane apud Martins, id.: 171).

De fato, e como pressupõem os estudiosos mencionados, o pseudônimo adotado por esse escritor, muito além de simplesmente esconder a sua identidade civil, é bastante revelador do ponto de vista do seu projeto literário, bem como do seu posicionamento enquanto sujeito literário. Ao analisar os paratextos em

Pepetela e Luandino Vieira, escritores angolanos, Martins afirma que “o pseudônimo não teria a função de esconder o indivíduo por detrás de um nome falso, mas a de criar uma personalidade literária, cujo nome traduziria de forma mais adequada ou pertinente os propósitos estéticos almejados” (Martins, id.: 171). Podemos dizer que o mesmo fenômeno acontece no caso desse escritor moçambicano, que assim explica a razão de ele adotar tal pseudônimo:

Por causa dos gatos. Eu era miúdo, tinha dois ou três anos e pensava que era um gato, comia com os gatos. Meus pais tinham que puxar para o lado e me dizer que eu não era um gato. E isto ficou. Eu, lá fora, sou sempre esperado como preto ou como mulher. Certa vez, numa delegação do Samora Machel, que foi daqui visitar Fidel Castro, eu fui o único homem na vida a quem Fidel deu saias e colares e brincos, pensando que eu era mulher. Ele deu prendas a todos [...] Isto me diverte. Essas questões de identidade me divertem muito, quer seja do sexo, quer seja da raça. Eu não tenho raça. Minha raça sou eu mesmo (Couto in Cury e Fonseca, 2008: 18).

Portanto, o nome Mia Couto, e a transgressão de identidade que o mesmo evoca, muito se relaciona com o projeto estético-literário deste autor, por causa de razões já mencionadas aqui nesse estudo. Como bem verificaram as estudiosas Cury e Fonseca (2008), a imagem do gato foi convocada também para uma tentativa de explicação de seu processo criativo: “como todos os animais caçadores carecemos dessa aprendizagem ritualizada. Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta” (Couto in Cury e Fonseca, id.: 18). Esse caráter transgressor, do ponto de vista do gênero e da raça, como ele mesmo menciona na citação acima, reflete-se em sua obra de uma forma geral e, particularmente, nas obras aqui estudadas. Há um fator ideológico muito presente nelas e que, de certa forma, antecipa as representações históricas, literárias, sociais, políticas e culturais que reverberam em sua obra, gerando o que Martins (2010), na esteira de Genette, entende por “função contratual: lê-se o texto a partir dos protocolos de leituras definidos pela posição simbólica que o autor ocupa no repertório do sistema e no imaginário do leitor” (Martins, 2010: 171). Do ponto de vista da recepção brasileira, vimos que os paradigmas de aceitação do autor nesse contexto são, justamente, opostos aos apresentados em Moçambique, segundo o quadro elaborado por Fátima Mendonça e exposto neste estudo. Dito por outras palavras, no imaginário do leitor estrangeiro, no caso, o

brasileiro, a obra miacoutiana parece ser uma representação fiel do local da cultura desse autor. Vimos que isso não procede.

Outro elemento paratextual interessante e mencionado por Genette é o título da obra. As edições brasileiras mantiveram os nomes originais das duas primeiras obras de contos de Mia Couto. Nos contos e epígrafes estão contidos temas que os ratificam. Os títulos são, assim como o nome do autor, responsáveis pela primeiro contato do leitor com o livro. Para Martins (2010), “o título antecipa e condensa o texto principal, seduzindo o leitor com a promessa de conteúdos que, de forma mais ou menos explícita, mais ou menos simbólica, serão atualizados” (Martins, 2010: 172). O “ato de batismo” é, para usar uma expressão de Genette (1987) retomada por Martins (Idem), de fato, bastante relevante no momento de recepção e compreensão da obra, pois os títulos situam tanto geograficamente quanto simbolicamente, “reafirmam e ampliam os conteúdos vinculados aos sujeitos de escrita que nomearam esses textos” (Martins, id.: 173). O título do primeiro livro de contos de Mia Couto é explicado no texto de abertura do livro, escrito pelo próprio autor:

O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes. Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico este desejo de contar e de inventar (Couto, 2008: 19).

As vozes referidas por Mia Couto, e por ele retomadas através das estórias que desenvolve, são as vozes que fazem parte do seu cotidiano e que, como ele próprio já afirmou, são a matéria-prima da sua produção artística. Assim explica o próprio autor em entrevista concedida a Michel Laban:

Trata-se de histórias que foram recolhidas através de depoimentos, através de vozes que, estando presentes na realidade moçambicana, estão como se fossem ocultas numa certa neblina. Não estão adormecidas, porque elas estão num estado de vigília latente, mas estão como se estivessem sujeitas a uma espera tal e qual a noite. Daí vozes que estão em estado de noite, aguardando este toque da madrugada

que as faça despertar [...] a madrugada é este encontro com os outros mundos que se harmonizam em Moçambique – ou que se desarmonizam, ao mesmo tempo –, que convivem como se fosse numa comunhão de diferentes tempos, de diferentes séculos. Na medida em que elas conseguem repassar de um espaço para o outro, elas vão despertando, vão desanoitecendo. Vão desanoitecer através da via da poesia, da recriação literária (Couto in Laban, 1998: 1017).

A força motriz do exercício literário desse escritor parece ser o desejo de amanhecer as vozes dos seus compatriotas, anoitecidas ou silenciadas por uma história de violência e opressão. E não só. Essas vozes podem voltar a reverberar através do resgate do direito de sonhar e da capacidade de serem outros. A literatura, do ponto de vista da antropologia literária, pode vir a ser um meio capaz de fomentar esse espaço de jogo, fruição e sonho. Nesse sentido, o ímpeto de, através da literatura, despertar as vozes então silenciadas e corroborar o direito ao sonho convergem com a prática humanista (Brugioni, 2010) da escrita desse autor e justificam a escolha do nome do seu livro inaugural em prosa. O texto de abertura deixa bem clara a pretensão de universalidade do autor, pois o mesmo não se concentra apenas na tentativa de convocação das vozes do povo moçambicano, mas do ser humano de uma forma geral que padece, durante a passagem por essa existência, da ignorância, da violência e da privação do sonho. Portanto, podemos afirmar que o título do seu primeiro livro em prosa soa como uma anti-catáfora, pois ao passo em que o autor afirma o anoitecer das vozes, ele as desperta através de suas narrativas, evidenciando que as mesmas estão lá, prontas para reverberarem, em busca de ouvidos atentos e de reconhecimento.

Diferentemente de um livro como *Mayombe*, por exemplo, do escritor angolano Pepetela, cujo título já aponta explicitamente para um espaço geográfico, um sistema de religiões e “uma das primeiras células guerrilheiras que se empenharam na Guerra de Libertação Angolana” (Martins, 2010: 173); ou *Ualalapi*, do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, narrativa bastante premiada e reconhecida no âmbito da literatura moçambicana pós-independência, cujo título faz menção ao guerreiro nguni a quem é destinada a missão de matar Mafemane, irmão de Mudungazi, depois chamado Ngungunhane. Este, um mito da cultura moçambicana que o autor, através da sua narrativa, finda por problematizar. Sendo assim, neste último caso, o título é catafórico. Já o título *Vozes*

Anoitecidas, pelo seu caráter amplo e plural, abrange não só o espaço geográfico dos moçambicanos, mas de todos os seres humanos que, em alguma fase da vida, se viram em um momento adverso e precisaram forjar o sonho e a esperança.

A partir do espaço moçambicano e das histórias que ele lá ouviu, o autor transparece, através do título, o desejo mais ambicioso de abarcar o horizonte de expectativa de um público mais diverso, em nossa opinião. O título, ou, segundo Roland Barthes (1957), a “marca comercial” do texto, bem como o prefácio apresentam uma força discursiva potente, destacada pelo próprio Genette (1987; 2009), capaz de condicionar, previamente, a leitura e a recepção da obra. O estudioso aponta ainda que existem duas categorias paratextuais: o epitexto e peritexto. Este se refere ao que se encontra no espaço físico da obra e aquele ao que se encontra exterior à obra, mas discorre sobre ela. Na categoria dos peritextos estão: o nome do autor, títulos, subtítulos, dedicatórias, prefácios, epígrafes e notas. Os epitextos dividem-se entre público e privado. Estes são correspondências, confidências e diários íntimos e, aqueles, as entrevistas, colóquios e conferências (Genette, 1987; 2009).

O título do segundo livro de contos é bastante revelador e vem a ratificar o projeto literário miacoutiano e a ideia de compreensão do ser humano a partir de suas particularidades e diversidades implícitas, não estabelecendo fronteiras e limites na constituição de seus personagens e espaços narrativos. *Cada homem é uma raça* resume com bastante força essa proposta desencadeada pelo autor e que se perpetua por muitas de suas outras obras em prosa. Mia Couto é um profundo conhecedor da diversidade cultural moçambicana e, igualmente, um ser humano que comporta em si as dinâmicas dessa transculturalidade, como pudemos observar pela sua própria trajetória de vida. Esse autor se opõe aos discursos que reduzem as possibilidades identitárias a uma ideia fixa e una, talvez por compreender que tal percepção abriga muito do discurso colonial e imperial que podou a liberdade de manifestação das culturas locais.

Em Moçambique, a relação dicotômica entre negro x branco é ainda muito forte. Historicamente, isso se justifica pelo passado de opressão e sofrimento vividos pelos negros na altura da colonização. Nelson Saúte questiona Mia Couto a respeito desse complexo racial e ele assim argumenta:

...o Ungulani Ba Ka Khosa num debate público com o Rui Knopfli pôs o dedo na ferida e perguntou: Porque razão ninguém coloca em dúvida a

nacionalidade literária de Noémia de Sousa? Afinal, ela está fora de Moçambique há mais tempo que o Rui Knopfli. A razão dizia o Khosa, está apenas na cor da pele. Afinal, os juizes da moçambicanidade ficam-se pela questão de saber se é branco, mulato ou negro. No caso de ser branco, haverá uma série de credenciais a apresentar: onde nasceu? onde viveu? que convívio teve com as massas? (Couto in Saúte, 1998: 232-233).

Mia Couto busca com a sua afirmação “cada homem é uma raça”, na nossa opinião, preservar o direito de cada um ser o que é, independentemente de cor da pele, etnia ou gênero. Ele acredita que “o destino da nossa espécie é que cada pessoa seja uma humanidade inteira”²². Parece-nos que este seja o norte discursivo de todo o seu projeto literário, imbuído daquilo que Boaventura de Sousa Santos chama de “razão cosmopolita”. Esta, na perspectiva do sociólogo português, conhece e valoriza a “...inesgotável experiência social que está em curso no mundo de hoje” (Santos, 2006: 89). Santos afirma que:

a característica mais fundamental da concepção ocidental de racionalidade é o facto de, por um lado, contrair o presente e, por outro, expandir o futuro. A contracção do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, consiste em transformar o presente num instante fugidio, entrincheirado entre o passado e o futuro (Santos, id.: 88-89).

Como alternativa a esse tipo de racionalidade, ele propõe a racionalidade cosmopolita, que “tenta seguir a trajectória inversa: expandir o presente e contrair o futuro [...] só assim será possível evitar o gigantesco desperdício de experiência de que sofremos hoje em dia” (Santos, id.: 89). Quando Mia Couto afirma, em crônica publicada na Revista *África 21*, a seguinte frase:

a capacidade de questionar o presente necessita de língua portadora de futuro. A necessidade de sermos do nosso tempo e do nosso mundo exige línguas abertas ao cosmopolitismo. África – tantas vezes pensada

²²A citação de Mia Couto foi extraída do artigo intitulado “Como falamos a democracia”, publicado em abril de 2009 na *Revista África 21*. Essa crônica de Mia Couto sobre uma leitura contextualizada das concepções políticas em África, confrontadas com outras concepções de poder, foi duramente criticada em artigo de opinião publicado em maio de 2009, no *Ma-Schamba-blog* de José Teixeira, sob o título: “Mia Couto e as concepções políticas africanas”. Tanto a crônica de Couto quanto a crítica de Teixeira constam nos anexos deste nosso estudo. Disponível em: http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2009/05/como-falamos-a-democracia.html. Acesso em 30 abr. 2015.

como morando no passado – já está vivendo no futuro no que respeita à condição linguística: quase todos africanos são multilíngues²³.

A declaração do autor apenas confirma o que havíamos dito. Ele é uma figura portadora dessa razão cosmopolita de que fala Boaventura de Sousa Santos, a partir do momento que reivindica a necessidade de questionar o presente a partir de uma língua portadora de futuro, a partir de línguas abertas ao cosmopolitismo. Nesse sentido, a África, por vezes confinada ao passado pelo discurso ocidental hegemônico, já está, nessa perspectiva, vivendo no futuro, pois “quase todos africanos são multilíngues”. Desse modo, e do ponto de vista linguístico, o continente africano, mais particularmente Moçambique, como sinaliza Mia Couto, já expande o presente e contrai o futuro, numa dinâmica necessária, segundo o sociólogo português, para evitar o desperdício de experiência. Em entrevista concedida a Nelson Saúte, o autor declara ainda: “Cada homem mais do que uma raça é uma humanidade inteira” (Couto in Saúte, 1998: 223). Em *Cada homem é uma raça* essa “razão cosmopolita” sobre a qual falamos se confirma na seguinte epígrafe de abertura do livro. A epígrafe, segundo Antoine Compagnon (2007), é considerada a “citação por excelência” e, nesse sentido, como também sugere os estudos de Genette (2009), pode anunciar a temática da obra ou do capítulo. No caso do livro mencionado, e considerando a sua epígrafe, constatamos que ela anuncia a proposta temática do livro e abrange o próprio projeto literário do autor. Se o leitor já tiver lido outros livros de Mia Couto, logo perceberá essa perspectiva.

Genette (2009), em seus estudos sobre os paratextos, destaca dois tipos de epígrafe: diretas e oblíquas. As diretas foram identificadas a partir do século XX e, de forma resumida, fazem as vezes de um comentário que possa esclarecer algo em torno da obra, mas principalmente do título adotado. As oblíquas consistem em uma citação não tão óbvia quanto a direta e pode sinalizar características do autor, do gênero adotado ou algum aspecto da época. A partir dessa classificação proposta pelo estudioso francês, não nos resta dúvida de que a epígrafe do livro *Cada homem é uma raça*, presente nos anexos deste estudo, é uma epígrafe direta. Em seu estudo sobre os paratextos, Genette (2009) aborda o que, para ele, exerce a função de instância prefacial. São textos de caráter explicativo, justificativo, cuja autoria pode variar. Portanto, surge, geralmente, na

²³ Cf.: *Op.cit.*

parte interna da obra, à parte do texto, de forma a apresentá-la ou comentá-la para o leitor. A instância prefacial sofreu várias alterações desde a Antiguidade, quando eram mais breves e curtas, até os dias atuais, cuja presença, em algumas circunstâncias, se torna decisiva para a compreensão dos aspectos que envolvem a realidade histórica e social do autor e dos leitores, do ponto de vista da recepção das obras. Para Genette, “um mesmo texto pode conter, na mesma edição, dois ou mais prefácios devidos ou atribuídos a destinatários diferentes [...], cuja identidade é às vezes menos conhecida do que supomos...” (Genette, 2009: 159). No caso do primeiro livro em prosa de Mia Couto contamos com dois prefácios. Um de Luís Carlos Patraquim e um outro de José Craveirinha. Vimos em seções anteriores quão polêmica foi a recepção dessa obra em Moçambique. O mesmo não se estende aos demais países em que a obra foi publicada e traduzida, segundo estudos de Fátima Mendonça (2013). Verificamos a existência de dois prefácios, um deles escrito por José Craveirinha, um autor consagrado no cânone da história da literatura moçambicana, cuja legitimidade é raramente posta em causa, como nos mostrou Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (2001).

A opção por um prefácio escrito por José Craveirinha, em Abril de 1987, na altura da primeira publicação portuguesa da obra em questão, muito se justifica por se tratar de uma voz que dificilmente tem a sua legitimidade literária questionada, ao contrário de Mia Couto. A postura de Craveirinha e o que ele escreveu sobre a obra em causa reflete bastante sobre a sua própria poética que, para Basto, “declina-se em dois aspectos principais: uma não-coincidência com a visão (binária) do Estado e uma resistência ao colonialismo” (Basto, 2006: 252). Ciente da polêmica em torno da publicação da obra e das fortes críticas que Mia Couto sofreu, Craveirinha, por recusar a ruptura “...proposta pela FRELIMO na qual a multiplicidade das experiências históricas coloniais e pré-coloniais é substituída por uma história revolucionária de sentido único” (Idem) e por valorizar a diversidade e liberdade do ato criativo, afirma que *Vozes Anoitecidas* tem “...o mérito de reestabelecer o elo, reavivar uma continuidade, partindo do *Godido*, de João Dias, passando inevitavelmente pelo *Nós Matámos o Cão Tinhoso* de Luís Bernardo Honwana” (Craveirinha in Couto, 2008: 9).

José Craveirinha, em seu prefácio, coloca Mia Couto ao lado de dois grandes contistas moçambicanos, autores canônicos da literatura moçambicana e que, assim como o poeta autor do prefácio, dificilmente têm a legitimidade questionada. Ao afirmar isso, o poeta reconhece a importância da obra e da

qualidade literária dela ao afirmar que “...imbui-se de um referencial algo importante para nós, moçambicanos, literariamente: indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos” (Idem). Portanto, contrariando as críticas feitas, Craveirinha coloca *Vozes Anoitecidas* como uma obra de referência e de importância para os moçambicanos. O binarismo provocado pela Frelimo e a ideia de “herói edificante” que a literatura deveria propor dificultavam esse reconhecimento. Em três momentos do prefácio, Craveirinha compara Mia Couto aos contistas canônicos da literatura moçambicana, João Dias e Luís Bernardo Honwana. O primeiro já foi citado. No segundo momento, o poeta moçambicano ressalta que, Mia Couto, tal como esses autores:

consegue na escrita reflectir vivências e particularismos sem descer ao exotismo gratuito, ao folclorismo cabotino. Igualmente sem se estatelar no linguajar chocarreiro de baixo nível, sem cair na chacota ou no indigenismo de burlesca ironia do senso de humor pró-colonial (Craveirinha in Couto, 2008: 10).

Com essa declaração, Craveirinha parece, sensivelmente, reconhecer a recriação linguística de Mia Couto não do ponto de vista negativo, como alguns o criticaram, alegando que as expressões por ele usadas não eram faladas pelo povo, insinuando que ele queria ridicularizar o português falado pelas massas. Com bastante perspicácia e fazendo justiça ao exercício literário de Mia Couto, o poeta moçambicano ressalta o talento e a poesia existentes por trás da estreia desse autor na prosa, que nos insere “no ritmo do poeta que já era e no modular sóbrio, conciso – tributo à tarimba de jornalista ou seu estilo? – do narrador recreando-se no prazer do contador de histórias” (Craveirinha in Couto, id.: 10). Ao fim do prefácio surge o terceiro momento em que Craveirinha compara Mia Couto a João Dias e Luís Bernardo Honwana, estabelecendo uma continuidade entre eles. João Dias, nos anos 50, Honwana na década de 60 e Mia Couto nos anos 80. Tal trilogia configura o “notável projecto literariamente moçambicano” que, para Craveirinha:

[...] apetece exaltar como base e fase da nossa criação na arte de escritor ou – por que não? – capítulo cultural importante de uma fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana, umas vezes nas simbologias, outras vezes em certos desfechos,

reações e codificações de um fatalismo místico ritualista, aparentemente imaginado mas extraído da própria vida (Craveirinha in Couto, 2008: 11).

Um prefácio desse teor, que confirma o projeto literário miacoutiano como parte integrante “...destes sítios meridionais, cujos pés, mãos, cabeça e coração se salgam e iodizam no Mar Índico mas...em Moçambique” (Craveirinha in Couto, id.: 11-12), nos anuncia o lugar de destaque desse autor no que concerne a literatura moçambicana em seu contexto pós-colonial. O prefácio de autoria de José Craveirinha mostra-se coerente com a sua ideia de que a descolonização da literatura deveria ser um programa para a sociedade pós-colonial (Basto, 2006: 251). Como afirmou Basto, o poeta moçambicano, considerado o pai da moçambicanidade, visava a “descolonização da língua/literatura, isto é, uma desconstrução dos seus cânones gramaticais, estéticos e éticos” (Idem). Logo, este autor “situa-se ao mesmo tempo fora dos modelos literários fremlistas e coloniais/ultramarinos, construindo um dispositivo estético que é ao mesmo tempo um dispositivo político” (Basto, 2006: 252). Ao respaldar o projeto literário de Mia Couto e uma obra que, na altura, foi duramente criticada pelos “juizes da moçambicanidade”, Craveirinha atua politicamente e literariamente, mantendo um traço característico de sua trajetória pessoal e artística. A força da voz e a autoridade de Craveirinha anunciam, assim, a possibilidade de Mia Couto ser considerado um clássico daquela literatura, pela importância que alcança na prosa do país, ao lado de João Dias e Luís Bernardo Honwana.

Em resumo, o que José Craveirinha expõe em seu prefácio é o seu contentamento diante dessa estreia de Mia Couto na ficção e o sintetiza desta forma: “...gostámos maningue deste *Vozes Anoitecidas*. Sinceramente, maningue, mesmo!” (Craveirinha in Couto, 2008: 11). O prefácio de José Craveirinha, presente na edição portuguesa do livro, “parecia vir concluir, no seu estilo peculiar, o debate que se instalara” (Mendonça, 2013: 70) em torno do livro e sobre o qual já escrevemos aqui, uma vez que sua “...autoridade dificilmente alguém questionava” (Idem). Fátima Mendonça relembra que, em 1988, Teresa Manjate, então professora da Universidade Eduardo Mondlane, publica um texto na *Gazeta*, no qual reforçava as opiniões negativas em torno do livro e classificava a opinião de Craveirinha de “discutíveis e falaciosas” (Idem). A primeira publicação da obra, em 1986, contou com o prefácio de Luís Carlos Patraquim. O livro foi publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos.

Patraquim é contemporâneo de Mia Couto e ambos compartilham da opinião de que a literatura não deveria ser escrava dos ditames do regime.

Na contramão desse processo, ambos os autores se destacaram pelo viés intimista de suas obras. O prefácio escrito por Luís Carlos Patraquim para a primeira edição do livro é estruturado de forma bastante curiosa. A começar do título: “Como se fosse um prefácio”. Embora, teoricamente, o texto se insira nessa classificação, em parte, inclusive, para atender aos protocolos editoriais, o então prefácio tem forma e linguagem de carta escrita para Mia Couto. A carta é um gênero textual bastante simbólico no âmbito da literatura moçambicana. Autores como Mia Couto, por exemplo, em contos, recorrem ao estilo da carta como forma de reaproximar e fundir a oralidade com a escrita. Sobre isso, discorre Rothwell (2015):

[...] as cartas, enquanto gênero, trazem a subjetividade para o primeiro plano e, na sua maioria, funcionam como a vocalização de uma pessoa que, desta forma, se torna o centro da narrativa. Não é portanto muito surpreendente que Mia Couto recorra ao uso de cartas em diversas narrativas. Elas trazem a voz ao discurso escrito (Rothwell, 2015: 61).

Ao escrever o prefácio em formato de carta, Patraquim põe à parte a formalidade e, por vezes, os superficialismos típicos dessa “tradição do prefácio”, como ele próprio justifica, pois esta “convencionou fazer dele a descabelada exegese das obras onde elas não se bastam por si...” (Patraquim in Couto, 2008: 13). Nesta carta/prefácio, o autor do livro *Monção* deixa claro que já esperava de Mia Couto uma “saudável provocação” a partir do seu primeiro livro de contos, ou seja, ele já nutria uma certa expectativa em torno dele e afirma: “... lá onde se diz sermos só um país de poetas, vens tu, poeta de títulos comprovados, a desdizê-los” (Patraquim in Couto, id.: 14). Ele confessa que leu todos os contos, “contrariamente ao que se costuma fazer quando prefácios se escrevem” (Idem). O poeta contemporâneo de Mia Couto ressalta as qualidades do livro e, assim como Craveirinha, destaca a contribuição da veia poética do autor em seu exercício narrativo. O que fica evidente, em ambos os prefácios, é a tentativa de questionar a ideia hegemônica de moçambicanidade difundida no pós-independência, como algo uno e fixo, diretamente relacionado aos princípios da Frelimo. A moçambicanidade, que Craveirinha sugere no prefácio que escreveu

como “personalidade moçambicana”, é verificada nos textos de Mia Couto também por Patraquim. Ele vê nos contos de Mia Couto um:

empenhamento total em elaborar uma narrativa capaz de “nos redimir” - e aí ele se inclui na afirmativa, como poeta e escritor - “de tantas tentações redutoras dos múltiplos e entrelaçados planos deste nosso real dia-a-dia a descobrir-se mais moçambicano (Patraquim in Couto, 2008: 17).

Nesse sentido, o poeta interpela o leitor e o próprio Mia Couto – pois o prefácio se dirige a ele – em forma de carta, sobre a polêmica envolvendo a ideia de moçambicanidade, que ainda persiste em textos e mais textos, no mundo acadêmico, principalmente. Luís Carlos Patraquim indaga: “Pois que raio de coisa será essa da Moçambicanidade? O despedaçado boi étnico a que um excesso de etnocentrismo rotula de tribalismo?” (Patraquim in Couto, id.: 15). Longe de trazer respostas, Patraquim parece provocar o autor/leitor no sentido de prepará-lo para o fato de que, naqueles contos, não haverá um discurso induzido por “um mau programa nacionalista (no pior sentido)” (Idem). Patraquim deseja destacar o lugar de desconforto do povo e do artista, nesse caso, o escritor, quando esse “mau programa nacionalista” está no comando. Parece que o poeta deseja criticar a forma com que a literatura foi, por vezes, encarada no pós-independência e a ideia de moçambicanidade atrelada aos preceitos do regime, como falamos anteriormente e, para tanto, recorre a Eugênio Lisboa, que diz a esse respeito:

...‘no meio de tudo isto, ao pobre povo e ao pobre do artista fica-lhes o fado triste de dançarem conforme a música que lhes tocam, mudando de identidade como quem muda de camisa, para maior glória de quem se está marimbando para a integridade de quem escreve ou para a liberdade de quem pinta’ (Patraquim in Couto, id.: 16).

Diante desse aprisionamento do exercício criativo, Luís Carlos Patraquim reconhece em sua carta/prefácio a tendência contra-hegemônica da narrativa miacoutiana e a opção deste autor por “...iluminar o lado de sombra [...] desta saga histórica que nos envolve”. A este respeito, José Luis Pires Laranjeira observa:

Esses dois poetas [José Craveirinha e Luís Carlos Patraquim, que assinam os dois prefácios de Vozes anoitecidas] avalizaram textos que haveriam de provocar polémica em Mocambique, pelo facto de não se

aceitar, nalguns meios, que se pudesse criar uma linguagem simuladora da oralidade, eloquência e ingenuidade populares, mas requintadamente construída, como língua literária própria (de Mia Couto e de Moçambique). Principal objecção: ninguém raciocina nem fala como nos contos de *Vozes anoitecidas* e, por isso, certas liberdades, como a criação descomplexada de neologismos, comprometia a adesão de amplas massas de leitores. Daí que tal caminho para a literatura moçambicana fosse desaconselhado. (Laranjeira apud Silva, 2010: 66-67).

Em *Vozes Anoitecidas*, Mia Couto pareceu não aceitar “conselhos” de como deve ser escrita uma obra da literatura moçambicana, de acordo com os ditames vigentes. Por isso, Patraquim menciona essa “iluminação” da sombra de algo imposto, que se dá a partir de um discurso que visa a:

descolonização da palavra [...] modo de nos recordar as pequenas verdades dos pequenos e esquecidos personagens de cuja soma total, derrogados do que não interessa do seu valor intrínseco, o Discurso da História se faz (Patraquim in Couto, 2008: 16-17).

Portanto, concluímos que a moçambicanidade, em Mia Couto, estaria nesse discurso outro que a sua literatura evoca ao passo que, através da invenção linguística, deslocaliza da Europa a língua portuguesa, descolonizando-a. Através da literatura, Mia Couto “provincializa a Europa”, tal como propõe Dipesh Chakrabarty (2000). Patraquim, em crônica intitulada “Uma variação sobre a saudade” (2012), afirma que não vive a língua portuguesa “como uma construção ontológica”, ou seja, há um distanciamento de uma perspectiva “lusitanamente absoluta”, afinal “...cada um apreende-a e di-la de um modo particular...” (Patraquim, 2012: 27).

Parece-nos que, nesse aspecto, a narrativa miacoutiana se alinha ao modo de compreensão da língua portuguesa exposto por Patraquim e, por isso, essa obra se consagra importante, trazendo à tona as vozes “anoitecidas” que também compõem o “Discurso da História” daquele país. Dessa forma, fica-nos a impressão de que a ideia de moçambicanidade que Patraquim verifica, apontando a obra de Mia Couto como “empenhada” nesse sentido, esteja associada, do ponto de vista literário, justamente ao fato da “descolonização da palavra” e autonomia no processo criativo. Uma vez que o autor traçou o seu percurso na

contramão do discurso hegemônico em volta desse conceito, que é por demais subjetivo e politicamente manipulável.

CAPÍTULO IV - A PROCURA DA HISTÓRIA NA ESTÓRIA: ESPAÇO COMO FOCALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA EM CONTOS DOS LIVROS VOZES ANOITECIDAS E CADA HOMEM É UMA RAÇA

4.1 Ficção e Espaço: um breve balanço

Nesta seção, e nas seguintes deste capítulo, retomaremos alguns aspectos e estudos sobre ficção e espaço presentes em nossa pesquisa de mestrado (Souto, 2014), estendendo-os para a questão do espaço narrativo e o caso moçambicano. Verificamos que uma abordagem sobre o espaço no âmbito literário está em desenvolvimento, pois ainda não há uma vasta referência na área, pelo menos ao nível acadêmico no Brasil. Em dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, Rose Sugiyama (2009) sugere algumas razões que acarretaram a falta de protagonismo dos estudos sobre o espaço narrativo na teoria literária desenvolvida no país. Para ela, na ânsia de se consolidar como área de conhecimento, a teoria literária estabeleceu objetivos específicos que se distanciavam de perspectivas extraliterárias, seja do ponto de vista histórico, psicológico ou biográfico (Sugiyama, 2009: 31). Portanto, trata-se ainda de um constructo no domínio da teoria da literatura. Outras áreas das Humanidades, como a Geografia e a Arquitetura, por exemplo, também se dedicam a essa categoria. Vimos também que, nos anos sessenta, duas obras impulsionaram esses estudos, nomeadamente *L' espace humain* e *La production de l' espace* de George Matoré e Henri Lefebvre, respectivamente (Borges Filho, 2009: 4). Segundo Paulo Astor Soethe:

dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela; equivale a distinguir e situar as coisas delimitáveis no mundo que as personagens habitam e a explicar processos de percepção do entorno pelas personagens. Equivale também, não raro, a destacar nas personagens a noção do ilimitado, dada a dimensão potencialmente infinita do espaço enquanto meio físico e forma da intuição. E equivale a figurar, no horizonte das personagens, a percepção de outros indivíduos por elas e o deslocamento de sua perspectiva subjetiva para outros pontos quando podem ver a partir da perspectiva de outros, de modo objetivo (Soethe, 2007: 222).

Dessa declaração, nota-se que a ideia de espaço, numa perspectiva literária, é percebida como um “elemento composicional”, assim como o tempo nos textos. E essa noção, segundo o referido autor, diz respeito ao espaço enquanto elemento “atento à percepção do entorno pelas personagens” (Soethe, 2007: 221). Esse mesmo estudioso percebe a questão do espaço também como um desdobramento das múltiplas percepções das personagens ou dos narradores, tornando possível levantar questões de nível ético, bem como experiências de descentramento. Tal aspecto é possível de encontrar na literatura de viagem, por exemplo. Para Soethe, em resumo, a noção de espaço literário consiste na experiência de verbalização da experiência de percepção, das personagens e/ou dos narradores, traduzindo assim experiências do ser humano e dividindo-as com tantos outros. Se já nos debruçamos sobre a pergunta “o que é um clássico?”, pensemos agora: “o que é o espaço”?

Claudia Barbieri (2009: 107) verifica que não há uma definição precisa e que, para um exercício de conceituação de espaço, na literatura, é preciso lançar-se sobre a questão de modo transdisciplinar. Luis Alberto Brandão Santos (2007) concorda com essa opinião e reforça que o estudo do espaço narrativo não deve ser reduzido ao exercício de descrição de elementos geográficos ou sociais do texto. Brandão e Oliveira observam duas tendências no trato com o espaço narrativo, uma determinista e outra mais psicológica e social e as consideram, tanto um viés quanto o outro, espécies de “camisas-de-força” (Brandão e Oliveira, 2001: 81) no domínio dos estudos dessa categoria. Outro aspecto importante no estudo do espaço na literatura é a noção de espaço-tempo, que consiste na indissociação entre essas categorias. Essa intrínseca relação entre espaço e tempo resultou no que Mikhail Bakhtin chama de cronotopo. Este pode se manifestar ao nível do texto, autor ou gênero. Em obra intitulada *Questões de literatura e estética*, o teórico russo esclarece essa fusão:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 1988: 211).

Na obra miacoutiana, podemos destacar o cronotopo da casa, presente em muitos dos seus contos. Na contística do autor, a casa surge, por vezes, como um

espaço conflitante, distanciando-se assim da ideia de casa como “espaço reconfortante”, proposta por Gaston Bachelard (1978). No Brasil, Osman Lins, romancista e dramaturgo, foi um dos primeiros a desenvolver uma tese de doutorado sobre o espaço no romance, a partir da obra de Lima Barreto. Esse estudo é referência no domínio do espaço narrativo e, em diálogo com Bakhtin, também evidencia a indissociabilidade entre tempo e espaço na composição narrativa:

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros (Lins, 1976: 63-64).

Osman Lins foi um dos responsáveis por sistematizar uma série de conceitos muito retomados nos estudos do espaço narrativo, pelo menos ao nível desses estudos no Brasil. Relembramos alguns deles agora, como a ideia de “atmosfera”. Esta, “de caráter abstrato”, é assim descrita pelo autor:

[...]consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, como embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (Lins, 1976: 76).

A partir da relação de proximidade do espaço com as personagens e o narrador, Lins diferencia o espaço da “ambientação”, pois esta depende da intervenção do narrador ou da personagem, podendo se apresentar em três diferentes tipos: franca, quando há descrição do espaço pelo narrador; reflexa, quando há apenas percepção do espaço pela personagem e, por fim, a dissimulada. Nesta a personagem, diferentemente do último caso, constrói o espaço e atua nele, além de o perceber. Um outro aspecto relevante que o estudioso destaca é que para a “aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (Lins, 1976: 77). Igualmente sobre a construção do espaço, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty afirma: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir da visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (Merleau-Ponty apud Barbieri,

2009: 121-122). Assim como Merleau-Ponty na declaração acima, Lins ressalta as dinâmicas de construção do espaço narrativo, que envolvem aspectos da compreensão de mundo do indivíduo e como isso se delinea do ponto de vista narrativo, através do escritor. De certa forma, essa ressalva do estudioso nos conecta tanto com a questão da categoria do espaço quanto da antropologia literária e os tropos que sugerimos para a apresentação desses pressupostos, no capítulo primeiro. Das funções do espaço narrativo, Osman Lins (1976) põe a função caracterizadora em destaque, pois é através da caracterização do espaço que o leitor passa a identificar os elementos que caracterizam as personagens, elaborando assim significados em torno do espaço e dos sujeitos da narrativa (Barbieri, 2009: 111).

Observamos que no estudo do espaço narrativo há uma intensa diferenciação entre conceitos. Para Oziris Borges Filho (2008a), essas distinções são pouco eficazes no estudo da toponímia que ele propõe, por exemplo. Sobre a apresentação dessas diferenças, destacamos o estudo de Georges Poulet (1992), no qual ele aborda o espaço na obra de Marcel Proust. Poulet distingue “espaço” e “lugar”. Assim ele explica: “poderíamos dizer que o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico” (Poulet, 1992: 17). Ou seja, o lugar traz aspectos mais concretos e possíveis de identificar, enquanto o espaço é mais abstrato e de difícil determinação. Em contrapartida, Michel de Certeau (1998), historiador francês, em “Relatos de espaço”, distingue “espaço” e “lugar” de outra forma, e na contramão de Poulet. A diferença entre essas perspectivas se encontra no fato de Certeau atribuir uma estabilidade ao lugar que não se evidencia na proposta de Poulet e o espaço se apresenta instável, uma vez que, segundo ele, é dependente das ações dos sujeitos para surgir. Vimos que Marc Augé vale-se da oposição entre lugar e espaço, baseado em Certeau, para construir o seu conceito de “não-lugar”. Augé evidencia que, para Certeau, o espaço é um “lugar praticado”, ou seja, “um cruzamento de móveis: são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo” (Augé, 2009: 68).

Na esteira dessa dinâmica, Augé fundamenta o seu conceito de “não-lugar” em oposição ao “lugar antropológico”. Este se caracteriza pelo viés identitário e histórico bem demarcado, algo que ele considera ser possível de observar nas sociedades arcaicas. Na sociedade moderna, o “lugar antropológico” é substituído

pelo “não-lugar”, que consiste em áreas de passagem, comunicação e consumo, a exemplo de estradas, salas de espera, aeroportos, supermercados e shoppings, onde as relações que as pessoas criam com esses espaços, mesmo que recorrentes, são caracterizadas pela “contratualidade solitária” (Augé, 2009: 80). Ou seja, mesmo que os indivíduos transitem por esses “não-lugares”, que se constituem para fins determinados, essa relação finda por levar os indivíduos a voltarem-se mais para si e para esses fins. Isso surge, para ele, como consequência da “sobremodernidade”, marcada pelos excessos de tempo, de espaço e da figura do indivíduo. Essa perspectiva do “não-lugar” será retomada em nossas análises dos contos propostos, pois há neles uma presença marcante do “não-lugar” como espaço representado.

Para além dessas oposições entre lugar e espaço, vimos que os debates mais contemporâneos em torno do assunto caminham para a ideia de “multilocalidade”, sendo a fronteira um conceito-chave (Silvano, 1998). Essa perspectiva muito nos interessa, sobretudo pela vida existente nesses espaços de fronteira, o que nos propicia, no domínio das análises, observar o encontro e desencontro de pessoas e culturas (Souto, 2014: 64). O rio em “O dia em que explodiu Mabata-Bata e “O apocalipse privado do tio Geguê”; a varanda e a porta em “A Rosa Caramela” e o comboio em “A menina do futuro torcido”, por exemplo, são espaços fronteiros identificados nos contos que serão analisados. A fronteira, assim como o espaço enquanto categoria, apesar da pouca visibilidade no âmbito dos estudos literários, começa a chamar a atenção dos pesquisadores da área. Silvano (1998) também observa essa questão, a partir do caso da antropologia. E verifica que os estudos antropológicos, mesmo reconhecendo o espaço da fronteira, tem dificuldade em abordá-lo. Do ponto de vista da antropologia literária, do jogo entre os elementos composicionais do texto e o espaço narrativo, podemos dizer que há a formação de um ambiente propício para a discussão em torno da fronteira. No âmbito dos estudos literários, essa lacuna também é apontada por Borges Filho (2008b: 4). Ele observa que a fronteira, por ser algo que divide, costuma ser interpretada no domínio dos estudos do espaço narrativo como sendo algo belicoso. Contudo, o pesquisador destaca a diversidade de valores e possibilidades de análise literária que a fronteira implica, enfatizando o seguinte: “Como cada texto é único, é nele que

devemos procurar o sentido, as conotações axiológicas. Dessa maneira, devemos desfazer-nos dos preconceitos e encarar o texto em si” (Borges Filho, 2008b: 4-5).

O método de estudo que envolve o espaço na narrativa é chamado de topoanálise ou topanálise em referência a Gaston Bachelard (1978), que recorreu ao termo para se referir ao “[...] estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1978: 202). Outras pesquisas foram além do que propôs Bachelard, estendendo os assuntos da topoanálise também ao nível cultural e social. Sobre isso, Borges Filho afirma: “[...] preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações” (Borges Filho, 2008a: 1).

A topoanálise, nessa perspectiva, guiará as nossas análises. Antes de realizá-las, iremos retomar algumas classificações provenientes das tentativas de sistematização desse método por parte de alguns estudiosos da área. Existem três categorias de abordagem do espaço literário, segundo Borges Filho (2008a): realista, quando o espaço se revela no texto de forma semelhante ao mundo extraliterário; imaginativa, quando ocorre justamente o oposto e o espaço é fruto da invenção do narrador e, por fim, a fantasista, que se estabelece pela ausência de relação com o mundo extraliterário, possível de se verificar em obras de ficção científica (Borges Filho, 2008a: 3). O desenvolvimento daquilo que esse estudioso compreende como “topologia do espaço” se deve também a compreensão de dois critérios: o macroespaço e o microespaço. Embora ambos, na visão dele, não sejam condições obrigatórias para a configuração do espaço narrativo. Enquanto o macroespaço pode surgir com a representação de uma metrópole, por exemplo, o microespaço surge compondo o macroespaço a partir de pequenos aspectos, e se insere tanto no cenário quanto na natureza, dois tipos de espaço que o estudioso delimita e tenta explicar.

Embora Oziris Borges Filho considere ineficaz algumas das distinções entre os conceitos que envolvem a topoanálise, como espaço x lugar, ele mesmo finda por reproduzir essa dinâmica ao afirmar, por exemplo, que cenário e natureza são tipos de espaços que se distinguem. Este não necessita da intervenção humana para existir. Já aquele, sim. Ao lado desses conceitos estão também o ambiente, a paisagem e o território. Todos se apresentam como tipos de espaço oriundos do cenário ou da natureza. O ambiente resulta do cenário ou da natureza, acrescido de um clima psicológico; a paisagem aparece como

“extensão do espaço que se coloca ao olhar” (Borges Filho, 2008a: 5), podendo ser natural, quando não há influência do ser humano, e cultural quando há. O território, enfim, se delinea quando são estabelecidas relações de poder, tanto no cenário quanto na natureza. Enquanto Osman Lins (1976) traz a função caracterizadora como sendo fundamental no processo de construção do espaço narrativo, Oziris Borges Filho destaca algumas outras funções. Uma delas tem como finalidade “influenciar as personagens e também sofrer suas ações” (Borges Filho, 2007: 37). Uma outra função está relacionada com os elementos que integram o espaço e como eles se aproximam ou se distanciam daquilo que as personagens sentem. Quando há relação de proximidade, verifica-se um espaço homólogo e quando não, há um espaço heterólogo (Borges Filho, id.: 6). O espaço também exerce funções de aproximação da ação; de localização, pois pode situar a personagem do ponto de vista geográfico. Além disso, pode representar os sentimentos das personagens, estabelecer contraste entre elas e também antecipar a narrativa (Borges Filho, 2008a: 1-7).

No texto “Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo”, Claudia Barbieri (2009) traz quatro elementos que fazem parte da composição do espaço narrativo, atuando sobre ele: espaço-representado, espaço-cena, espacialidade e espaço do texto. O primeiro consiste no ambiente elaborado pelo escritor, envolvendo os outros sentidos que os elementos podem adquirir em cena. Portanto, o espaço-representado está diretamente relacionado com o espaço-cena, que costuma ser observado pelo narrador e/ou pelas personagens. Diante disso, afirma-se que o espaço-cena tem potencial em revelar ainda mais sobre os sujeitos da narrativa. Barbieri alerta que a elaboração do espaço-cena não se restringe ao processo de organização de elementos físicos no texto, mas também convoca os elementos sensoriais, como ruído, cores e texturas e conclui: “Todos esses elementos geram espacialidades e suas percepções, pelas personagens ou pelo narrador, agregam valores ao espaço e contribuem na formação da atmosfera do texto e na recepção do leitor” (Barbieri, id.: 118). Sobre a espacialidade do texto e o espaço do texto, ela afirma que ambos, respectivamente, envolvem as pausas, sonoridades, repetições, ritmos, ou seja, os recursos de linguagem presentes no texto, sejam em forma de frase, parágrafo ou capítulo, configurando a forma como se apresentam na estrutura interna do texto (Barbieri, 2009: 122). A compreensão desses aspectos, segundo a autora,

deve considerar a relação que eles estabelecem entre si, mesmo que, para fins didáticos, acreditamos, seja possível avaliar cada um deles de forma isolada (Barbieri, 2009: 116).

Vários desses autores reconhecem a importância do aparelho sensorial humano para a construção do espaço narrativo. Para Borges Filho, é impossível construir o espaço narrativo sem atentar para o aspecto sensorial humano (Borges Filho, 2009: 167), pois são os sentidos que provocam interferência na percepção do ser humano sobre o seu entorno. O autor observa também que há formas de perceber o mundo que ultrapassam a maneira captada pelos cinco sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e paladar. Para ele, percebemos “a maneira humana” e, sendo assim, alguns sentidos são mais desenvolvidos que outros. O olfato humano, por exemplo, é bem menos aguçado que o de um cão (Borges Filho, id.: 170). Borges Filho aborda cada um dos sentidos que compõem o aparelho sensorial humano, sempre atento aos limites que eles apresentam e ao viés de subjetividade inerente ao ato de observação e interpretação do espaço, uma vez que cada um percebe o seu entorno de forma bastante particular. Dentre todos os sentidos, o estudioso verifica a condição privilegiada da visão, pois raramente ela deixa de ser convocada pelos sujeitos da narrativa no ato de perceber o que há ao redor. Essa perspectiva costuma ser uma tendência cultural das sociedades modernas ocidentais (Borges Filho, 2009; Brandão, 2001).

Já Luis Alberto Brandão considera a faculdade da visão como “uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador” (Brandão, 2007: 211). Relativamente ao estudo sobre o espaço narrativo, Brandão apresenta quatro categorias: a representação do espaço, que abrange uma perspectiva mais social e psicológica; a estruturação espacial diz respeito aos recursos linguísticos convocados; a espacialidade da linguagem, atenta ao que há de espacialidade e materialidade nos signos linguísticos (Brandão, 2007) e, por fim, o espaço como focalização, categoria adotada por nós para desenvolver as análises dos contos de Mia Couto. Brandão explica, ao pormenor, o lugar primordial da observação na categoria de espaço como focalização:

Observar pode equivaler em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o

narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca (o que justifica que se enfatize, por exemplo, a auto-reflexividade da voz poética) (Brandão, 2007: 211).

Ainda com relação ao lugar da visão no processo de configuração do espaço narrativo, Borges Filho aponta o cuidado especial que o topoanalista deve ter no que diz respeito aos símbolos das cores (Borges Filho, id.: 173), pela forma como atuam na elaboração dos sentidos do texto. A audição, não tão constante quanto a visão, na opinião do autor, também costuma ser convocada pelos sujeitos perceptivos da narrativa com o intuito de elaborar o espaço. A própria ideia de silêncio ou a descrição de barulho excessivo podem delimitar um tipo de espaço específico ao leitor, variando as suas possibilidades de leitura, pois tanto podem indicar um espaço tranquilo quanto de solidão (Borges Filho, id.: 176). Olfato, tato e paladar também são sentidos reveladores do espaço textual, tanto positivos quanto negativos. O tato adiciona ao texto uma ideia de materialidade do espaço que o compõe, através da extensão, textura dos objetos e sensações narradas a partir da experiência do toque. Com relação ao paladar, Borges Filho afirma que, no universo do texto, esse sentido assume uma função espacial, porque “pode funcionar não na caracterização de um espaço, mas para sua evocação no tempo. Assim, determinado gosto pode nos remeter a determinado tempo e a determinado espaço” (Borges Filho, 2009: 183). Antes desses teóricos mencionados, Osman Lins, em estudo pioneiro, já ressaltava o fator determinante dos gradientes sensoriais na configuração e interpretação do espaço narrativo, alertando que o estudioso do espaço, na ficção, deve ir além dos aspectos da visualidade e “[...] observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações [...]” (Lins, 1976: 92). Tanto as sensações quanto os fenômenos da percepção, que dão forma ao espaço narrativo, necessitam da observação do sujeito para serem evocados. Confirmando aquilo que disse o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, no livro *Fenomenologia da Percepção*: “ser é sinônimo de ser situado” (Merleau-Ponty, 1999: 339). Logo, e como já nos referimos anteriormente, a percepção, essa premissa de configuração do espaço narrativo, surge tal característica da

condição humana, relacionando-se assim com os princípios da antropologia literária.

4.1.1 Espaço narrativo e o caso moçambicano

Sobre o espaço no contexto da literatura moçambicana, especificamente, Francisco Noa traz um estudo bastante consistente, tendo como pano de fundo a literatura colonial. O estudo de Noa muito se alinha ao nosso estudo, sob o ponto de vista teórico-metodológico, pois também apresenta uma perspectiva antropológica e literária, na medida em que tenta revisitar o passado, a partir do espaço literário. Para o autor:

a literatura colonial, enquanto espaço de contacto de imaginários, pode ser um veículo privilegiado para apreender os particularismos simbólicos e existenciais inerentes às sociedades contemporâneas, na sua forma de estar consigo mesmas e com os outros (Noa, 2002: 38).

A partir do estudo do espaço literário, Noa estabelece imbricações entre a história e a literatura de Moçambique, mas não através de uma abordagem historiográfica, afim ao Novo Historicismo, mas sim preservando a autonomia das obras e analisando “o diálogo fundamental que o texto literário estabelece com o contexto histórico” (Noa, id.: 30). Em suas leituras dos romances coloniais, ele busca estudar o colonialismo através da literatura. O colonialismo foi um sistema opressor que perpassa, tematicamente, boa parte da literatura moçambicana, tanto a escrita pelos europeus quanto pelos próprios africanos. Essa “delimitação estética e temática” (Noa, id.: 28) persiste sob novas formas – as colonialidades, sobre as quais falamos anteriormente – que seguem a dinâmica de violência e opressão do primeiro sistema mencionado, mas a partir de outros moldes e em contexto pós-independência. Assim, podemos dizer que as análises dos textos a seguir pretendem verificar as colonialidades em Moçambique através do espaço narrativo, praticando um exercício de leitura e análise dos textos, sob a luz dos estudiosos aqui já citados, compreendendo a ênfase nas relações de colonialidade como um paradigma outro na construção do clássico no contexto dessa literatura.

Francisco Noa, em ensaio intitulado “Da criação e da crítica literária: a cultura como valor apelativo e estruturante”, ressalta o lugar de destaque que a questão do espaço ocupa nas abordagens universitárias da literatura

moçambicana, verificando que há, nesse contexto, uma “preocupação com o elemento cultural” (Noa, 2015: 13). O estudioso moçambicano elenca algumas razões que desencadeiam a ênfase nesse tipo de abordagem. Uma delas diz respeito ao fato de que as literaturas africanas “vivem de uma profunda interação e contaminação do meio em que elas emergem estabelecendo com os ambientes circundantes um diálogo intenso, estruturante e permanente” (Noa, 2015: 14). Noa destaca também que as literaturas surgidas de um contexto colonial preocupavam-se com a “delimitação de um território estético próprio” e, do ponto de vista estratégico, por uma questão de afirmação identitária, “...se distanciavam da ordem cultural e política dominante” (Idem).

Um outro aspecto mencionado por ele e que, de certa forma, se relaciona com a questão da construção do clássico sob a luz da antropologia literária, é o “deslumbramento” que essas literaturas provocam, “enquanto recriação ou revelação de realidades...” desconcertantes da condição humana (Idem). Após esse apontamento, Noa diz que o sucesso, “sobretudo no exterior”, de Mia Couto e Paulina Chiziane “será certamente devedor dos índices de estranhamento, quando não de novidade (agora, cada vez menos, obviamente) que a escrita de ambos suscita” (Idem). É importante ressaltar que Francisco Noa, nesse mesmo ensaio, alerta para o fato de que a predominância temática em torno das práticas culturais no espaço literário de língua portuguesa, também no que envolve a criação artística, “não deve ser vista como uma exclusividade africana” (Noa, 2015: 15). E, para confirmar a relevância de sua afirmação, retoma Terry Eagleton, quando afirma que a cultura “corporifica nossa humanidade comum”, de modo que, segundo Noa, as literaturas africanas particularizam essa “humanidade em comum”, colaborando assim para a “colorida tapeçaria da experiência humana” (Noa, 2015: 16). Nesse mesmo ensaio, nas referências bibliográficas, o estudioso moçambicano menciona um livro de Wolfgang Iser que traz perspectivas da antropologia literária. Por essa razão, também, optamos por retomar esses pressupostos.

Para fins didático-metodológicos, analisaremos os contos que se incluem naquilo que chamamos de “ciclo de sangue e violência”²⁴ na obra de Mia Couto, no que diz respeito aos contos, pois o autor refrata em suas narrativas curtas as “fragilidades e exílios” (Secco, 2013: 41) do espaço moçambicano pós-

²⁴Tanto essa expressão quanto a expressão “ciclo dos sonhos” foram extraídas do romance *A varanda do frangipani* (1996). In: COUTO, Mia (1996) *A varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho.

independência e em meio a uma guerra civil, cujo espaço e a violência estão intrinsecamente relacionados. Mesmo em meio a um espaço hostil, bastante ressaltado pela percepção das personagens e/ou do narrador, também é possível vislumbrar um outro ciclo, o “ciclo dos sonhos”, que se converte em alternativa para todo o período de barbárie e desumanização que a guerra promoveu. Esse ciclo é convocado pela forte presença dos mitos nos contos, como veremos a seguir.

4.2 Espaço como focalização, violência e colonialidades em quatro contos de Mia Couto – uma leitura sob o viés da antropologia literária

4.2.1 Geografias do medo [Parte I] em “O dia em que explodiu Mabata-Bata” e “O apocalipse privado do Tio Gegê”

O conto intitulado “O dia em que explodiu Mabata-bata” envolve o tema do perigo das minas de guerra. O espaço, dos elementos que compõem a narrativa, torna-se um dos que mais manifestam a história presente na estrutura interna dos textos. Portanto, perceber como a historicidade se manifesta internamente, a partir de elementos do próprio texto, é motivo de nosso interesse. O método que conduzirá nossa leitura dos contos é a toponálise, juntamente com uma categoria do espaço narrativo, nomeadamente o espaço como focalização. Este, segundo Luis Alberto Brandão, é um “recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da idéia-chave de que há, na literatura, um tipo de visão” (Brandão, 2007: 211). A presença de vários pontos de vista e a evocação dos sentidos humanos, tanto por parte do narrador quanto das personagens, acabam por indicar a historicidade do texto, fazendo da literatura um caminho possível para acessar discursos outros e que, em alguns casos, problematizam o discurso da história oficial. No contexto das literaturas pós-coloniais, Inocência Mata observa que a literatura desafia a história, reinventando-a. A estudiosa expõe ainda que em regimes monopartidários, muitos deles marcados pelo cerceamento da liberdade de expressão em prol de um “interesse nacional”, a literatura trouxe dissensos e percepções menos coniventes com o poder político vigente (Mata, 2005). Esse aspecto é determinante nos livros em causa e nos contos a seguir.

Dos doze contos do livro *Vozes Anoitecidas* (2008), “O dia em que explodiu Mabata-bata” é o terceiro e traz para o leitor a figura de Azarias, um menino órfão. Sobrinho de Raul e neto de Carolina. Azarias trabalhava para o tio como pastor de gado. Não ia para a escola e “despegava antes da luz para que os bois comessem o cacimbo das primeiras horas” (Couto, 2008: 43). Já no início da narrativa, o leitor se depara com a exposição de um evento insólito: a explosão do boi Mabata-bata, que fora confundida com raios de relâmpago. O narrador também traz a possibilidade de a explosão ter sido causada pelo ndlati, conhecida ave mitológica da tradição moçambicana, considerada a “ave do relâmpago”. Do ponto de vista do tio Raul, ambas as possibilidades são negadas. O narrador expõe as diversas experiências de percepção sobre o episódio e são essas diferentes experiências perceptivas verbalizadas que configuram o espaço como focalização, categoria do espaço narrativo (Brandão, 2007; Soethe, 2007).

Ao fazer um levantamento informal sobre as abordagens em torno deste conto, concluímos que há vários estudos sobre o mesmo, a partir de uma perspectiva de análise sob o viés do mito e da história. Carmen Tindó Ribeiro Secco acredita que:

mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra (Secco, 2006: 72).

No conto o mito do ndlati refrata a tradição moçambicana na estrutura interna do texto, de um lado, conectando-se com a história do país. Do ponto de vista do espaço narrativo, a ave do relâmpago pode ser lida como uma representação alegórica da morte, no sentido de liberdade e felicidade. Azarias simboliza a ingenuidade. Outros temas do conto são o valor das cabeças de gado no mundo rural, o perigo da morte que as minas representam, o lobolo e a orfandade de carinhos e direitos. Em estudo sobre os contos de Mia Couto, Fernanda Cavacas analisa essa narrativa e igualmente ressalta esses aspectos (Cavacas, 2002). A narrativa é conduzida de maneira a suscitar que as minas foram as responsáveis pelo desastre. O desfecho nada óbvio do conto pode sugerir uma leitura sob o viés do insólito ou “no limiar fantástico” (Matusse, 2002: 1). Os soldados comunicam sobre a explosão e o tio vai em busca de Azarias e

dos bois, acompanhado da avó. O menino tinha medo do tio, que o ameaçava. E, por isso, foge após o ocorrido. Azarias, em fuga, segue em estado errante. Sobre a errância do indivíduo como prática de espaço, Michel de Certeau disse o seguinte:

A errância, multiplicada e reunida [...] faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando tecido [...] e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar [...] (Certeau, 1998: 183).

Azarias vivenciava uma privação de lugar, uma vez que “o serviço arrancava-o da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância” (Couto, 2008: 44-45). O menino era igualmente privado de direitos, pois “os filhos dos outros tinham direito à escola. Ele não, não era filho” (Couto, id.: 44). Em estado errante encontrou abrigo nas margens do rio. Seu lugar no seio familiar era igualmente na margem e o rio, esse espaço fronteiro natural (Borges Filho, 2008b: 9), pode vir a ser a fronteira que distancia o jovem órfão da família, da escola e da sua própria infância roubada. Enquanto o tio e a avó seguiam em busca do menino, ele responde apenas ao chamado dela. A avó Carolina argumenta, dizendo que nada de ruim iria acontecer se ele voltasse para casa e sugere que ele poderia ir para a escola. Envolvido pelas palavras da avó, Azarias corre na direção dos familiares. Até que pisa numa mina e morre.

Azarias “atravessou a fronteira da água” (Couto, id.: 45), mas não sobreviveu ao fogo que o tomou. Fogo e água são elementos que atravessam a narrativa. Ambos podem ser interpretados como símbolos do transitório, da fugacidade (Bachelard, 1998). Trazem certa ambivalência de significados, pois apresentam tanto forças vitais quanto de destruição. Esse aspecto se faz notar no texto quando as águas do rio, num primeiro momento da narrativa, protegiam a personagem das ameaças sofridas. Depois, no ato da explosão, as águas assumem um viés de destruição, como revela esse fragmento do conto: “Em volta tudo fechava, mesmo o rio suicidava sua água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos” (Couto, 2008: 48). Em *Fragmentos de uma poética do fogo*, Gaston Bachelard faz referência aos pássaros de fogo, dizendo: “Os pássaros de fogo não são imagens da substância do fogo, são imagens da rapidez” (Bachelard, 1990: 54). Portanto, a dinâmica do fogo é refratada pela imagem do

ndlati evocada no ato da explosão, gerando a morte da personagem: “E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem de sua chama” (Couto, id.: 48). Bachelard também observa que os movimentos da chama, vertical e ascendente (Bachelard, 1989), sinalizam a ideia de desprendimento. Nesse caso, a libertação do órfão das opressões que sofreu em terra. A construção do espaço, nesse conto, ganha contornos significativos no momento em que Azarias é vitimado pela explosão da mina. Borges Filho acredita que “é impossível a construção do espaço na obra literária sem o concurso do aparelho perceptivo humano” (Borges Filho, 2009: 167). No ato da explosão são convocados vários elementos sensoriais. Destacamos a ênfase na cor vermelha das chamas:

[...] De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago [...] (Couto, id.: 48).

As personagens mais velhas, como a avó, o tio Raul e os policiais, eram cientes do perigo das minas. Já a experiência perceptiva do menino atingido pela mina leva-o a acreditar no abraço da ave mitológica, o ndlati. Esse jogo de olhares nos remete, igualmente, para as tensões existentes, também no pós-independência, entre a “realidade” e a “tradição mítica local”, ou seja, história, do ponto de vista materialista, e mito. Sob a luz da antropologia literária, essa divergência também nos leva a refletir sobre as limitações existentes na produção da dicotomia ficção x realidade. Azarias seria o detentor de uma referência mitológica cultural de sua terra, enquanto os adultos se afastavam dessa referência em nome de uma realidade material e histórica. A respeito dessas questões e, mais precisamente, sobre este conto, Santilli verifica:

Neste conto, os mesmos eventos percebem-se por duas óticas contrárias que correm paralelas até a cena final: aquela do menino-vítima, em cuja visão mítica as desgraças ligam-se à ave *ndlati*, e a dos adultos, que se constrói com os informantes ‘históricos’, relativos às minas que detonam e vitimam, ou seja, os agentes dramáticos, responsáveis pelo final infeliz (Santilli, 2006: 68).

A hipótese trazida pela percepção de Azarias não foi considerada pelos adultos. Ainda no domínio do espaço narrativo, a imagem da ave do relâmpago

conecta-se com dois espaços diferentes: o terreno e o transcendental. A presença dos pássaros é comum nas obras de Mia Couto. Eles costumam mediar as relações entre céu e terra, simbolizando, inclusive, a alma imortal (Levy, s/d). A imagem da ave traz, ainda, leveza para um tema tão denso que permeia a narrativa. Ao leitor, cabe optar por aceitar uma ou outra versão do fato diante do desfecho nada óbvio e explícito, aspecto que caracteriza a narrativa desse autor. Para Santilli, o maravilhoso coexistente na percepção de Azarias “se naturaliza, como o real de uma convicção” (Santilli, 2003: 170). Portanto, verificamos, através do espaço narrativo, que o foco discursivo está concentrado na percepção do menino Azarias, tendo o narrador em terceira pessoa como sujeito perceptivo, resultando naquilo que Santilli entende por “experiência epifânica de uma particularidade mítica de sua própria cultura” (Idem). Assim, o leitor é desafiado a deslocar-se do pragmatismo da realidade para estabelecer contato com essa “particularidade mítica” da cultura moçambicana. Na perspectiva da antropologia literária, o jogo entre texto e leitor é estabelecido, uma vez que a imbricação entre real e fictício com o imaginário daquela cultura é efetivada. Porém, a leitura dessa “particularidade mítica” por parte de uma outra comunidade interpretativa, que não a moçambicana, pode não ir ao encontro do horizonte de expectativa do autor, alargando assim as possibilidades de leitura e seus significados (Oliveira, s/d). O fato de os adultos não considerarem a versão da explosão tendo o ndlati como causador também denota o distanciamento da tradição cultural por alguns setores da sociedade no pós-independência. Era uma premissa do regime pós-independência recusar a tradição e a mitologia local, compreendidas no domínio do obscurantismo e do atraso. Em boa parte das narrativas miacoutianas e, precisamente, nos dois livros aqui abordados, as crianças e os mais velhos são convocados, pois representam um forte elo de ligação com a tradição e a ancestralidade. São as crianças e os mais velhos, particularmente, que perpetuam a tradição cultural local. No caso do conto em análise, muito mais do que os adultos, é o protagonista Azarias que assimila, retoma e perpetua o mito do ndlati, enquanto este é desconsiderado como hipótese válida que acarretou a explosão. A preferência por personagens dessa faixa etária na obra do autor é explicada por Maria Fernanda Afonso, para quem

Os contos estão povoados de velhos e de crianças. Mia Couto prende-se a estas personagens porque elas têm uma visão singular do real, atribuindo-lhe dimensões inesperadas. O ancião, depositário da memória

da tribo e da sabedoria africana, lembrando os mitos fundadores, medita sobre questões que dizem respeito à dignidade humana. [...] O autor estabelece laços de profunda solidariedade entre os velhos e as crianças. Estas devem criar um mundo novo, fundado sobre os valores africanos que aprendem com os avós. [...] As crianças são os heróis de muitos contos, onde as várias cenas representadas e o discurso estão impregnados de uma poesia tocante (Afonso apud Moama, 2012: 6).

Em estudo sobre a relação de afetividade estabelecida entre crianças e idosos nos contos de Mia Couto, Moama Marques, na esteira de Maria Nazareth Fonseca, percebe nessa relação de cumplicidade “uma tensão, um trânsito entre tradição e modernidade que é marca forte não apenas das narrativas do autor em questão, mas das sociedades africanas de uma forma geral” (Marques, 2012: 5). No conto em causa, verifica-se essa relação de cumplicidade entre Azarias e sua avó Carolina. Ela, no contexto familiar, era a única que se preocupava com o menino. Tanto que ele, em sua reflexão final, em diálogo com o *ndlati*, ou seja, antes da sua morte, afirma que a avó era boa. Foi a avó que intercedeu por Azarias e serviu de mediadora na negociação entre o tio e o menino, no momento em que Azarias queria fugir, com medo de ser castigado pelo tio, por causa da explosão dos bois. Acreditando na palavra do menino, quando ele disse que os bois estavam todos com ele, a avó disse que se ele ajudasse o tio a juntar os animais poderia fazer um pedido e que o mesmo seria atendido. O pedido era simples: ir para a escola. A infância privada de direitos e crianças vítimas diretas da violência nas mais variadas instâncias são características da narrativa do autor, tanto nos romances quanto nos contos. Nesse sentido, a pesquisadora Moama Marques acredita que “...para além do lugar idílico, propício ao sonho e à alegria, a infância é, também, prematuramente, um tempo corrompido pelos dissabores e violências do mundo, em especial as geradas pelas guerras...” (Marques, 2012: 6).

A violência permeia o texto na medida em que o menino é privado de seu direito de ir à escola e é explorado pelo tio. Nessa passagem, percebe-se o desejo de violência física anunciado pelo narrador: “O Raul foi descendo gatinhoso, pronto para saltar e agarrar as goelas do sobrinho” (Couto, 2008: 47). Ainda na sequência desse diálogo, constatamos a autoridade da avó Carolina sobre o tio Raul e toda a sua cumplicidade e afetividade para com o neto: “– Calate, Raul. Na tua vida nem sabes da miséria” (Idem).

Phillip Rothwell (2015) aponta a interação com o inconsciente preconizada por Mia Couto em suas narrativas. Contudo, o estudioso verifica que, diferentemente das obras mais atuais, que convocam o inconsciente como ferramenta de questionamento do passado colonial, as primeiras obras, caso de *Vozes Anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*, utilizam o inconsciente "...como um meio de sonhar um possível futuro. Era um tempo de esperanças vãs e a incapacidade para sonhar constituía a principal preocupação de Couto" (Rothwell, 2015: 121). A interação com o inconsciente, do ponto de vista literário, se dá em Mia Couto, segundo o estudioso mencionado, através do símbolo da água. Para ele, esse elemento assume, em *Vozes Anoitecidas* (2008), um papel central. Esse pesquisador afirma, relativamente à narrativa miacoutiana, que o mundo consciente está associado à seca que enfrentava Moçambique e o mundo inconsciente à água, esta representando, nalgumas narrativas, o desejo de mudança e o direito ao sonho. Do ponto de vista do espaço literário, o rio é bastante representativo nesse conto. Era lá que o menino se refugiava. Era lá o seu espaço reconfortante, e não a sua casa. A esse respeito, Rothwell traz uma afirmação com a qual nós concordamos. O rio, para Azarias, "constitui uma fonte de reconforto maternal. Para o órfão, as águas funcionam como uma proteção amniótica" (Rothwell, id.: 122). No momento em que fugia do tio, com medo de represálias, foi no rio que Azarias encontrou refúgio. O rio era, também, morada do ndlati.

Um outro aspecto que vale a pena ressaltar consiste na figuração animal na literatura e, particularmente, nessa narrativa. Kate Soper distingue três eixos de exposição animal na literatura:

les représentations naturalistes (où l'animal est essentiellement décrit pour lui-même), tropique (où il représente autre chose que lui-même) et éthique (où la cause animale, parfois parallèle à d'autres causes, est défendue) (Soper apud Neves, 2008: 2).²⁵

O conto traz as representações naturalistas, no que se refere ao boi Mabata-bata, e tropical, com relação à ave mitológica ndlati, pois na narrativa surge como símbolo de liberdade e desprendimento de uma condição de vida hostil. Sob a perspectiva da antropologia literária, esse viés nos parece

²⁵"As representações naturalistas (onde o animal é essencialmente descrito por si mesmo), tropical (onde representa outra coisa além de si mesmo) e ética (onde a causa animal, por vezes em paralelo às outras causas, é defendida)".

interessante, porque, para Márcia Neves, “a figuração do animal na literatura tem funcionado como espelho projectivo do humano e tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época” (Neves, id.: 2). Em estudo com base na ficção produzida em Portugal, a estudiosa mencionada verifica, no que se refere ao tratamento dado para a alteridade animal no texto, que há uma propensão em não estabelecer diferenças ou relações desiguais entre humanos e não-humanos. Ela faz essa observação tendo como base a ficção portuguesa contemporânea, mais precisamente a fábula. A partir desse gênero textual, Márcia Neves conclui que na fábula tradicional há um processo de humanização do animal, enquanto que na fábula contemporânea ela percebe um processo de bestialização do homem (Neves, 2008: 3).

Esse processo de bestialização do homem também se verifica em Mia Couto. No conto “Os pássaros de Deus”, por exemplo, há uma frase que explicita bem esse aspecto: “...a verdade é que a fome iguala os homens aos animais” (Couto, 2008: 51). Em “O último aviso do corvo falador”, ambos os fenômenos acontecem. Tanto a bestialização do homem – quando Sulemane apresenta “...grunhidos em lugar da fala, babas nos lábios, vesgueira nos olhos” (Couto, id.: 33) e também “...gatinha, fareja, esfrega no chão e, por fim, focinha no tape” (Idem) – quanto o animal que surge com características humanas e com o dom da adivinhação, nomeadamente o corvo. Em várias de suas narrativas encontramos seres humanos que adquirem traços de animais, como Agualberto, pai de Zeca Perpétuo, protagonista do livro *Mar me quer* (2000), que adquire olhos de peixe em um acidente sofrido no mar. Apenas para citar alguns exemplos. “O dia em que explodiu Mabata-Bata” traz Azarias como uma criança que não vive um cotidiano típico da infância. Ele, além de não ir à escola, não interagia socialmente com crianças de sua idade, pois brincava apenas com os animais. Portanto, há nessa narrativa uma forte presença de afetividade e cumplicidade da criança com um animal, tendo o rio como cenário de seus raros momentos de lazer. O envolvimento de Azarias com os animais faz com que estes assumam a função de ersatz. Alain Montandon desenvolve esse conceito da seguinte maneira:

L'intérêt de l'histoire pour nous n'est pas la dégradation des rapports humains, des changements irréversibles vers le pire, mais ce crochet d'une vie par des animaux dans lesquels tout se trouve investi. Cette

fonction d'ersatz, fonction de remplacement est bien connu dans l'économie domestique et nombre de récits ont montré combien l'animal de compagnie pouvait être la focalisation de toutes les frustrations, de tous les manques et de toutes les déceptions pour être investi des restes de l'amour et de la libido (Montandon apud Neves, 2008: 3)²⁶.

Azarias, no seio familiar, tem menos protagonismo do que os bois, garantias do lobolo do tio Raul. Nota-se uma relação afetiva e a presença de um não-humano como o “outro mais próximo” (Neves, 2008: 4). Sobre a conexão existente com a “outridade animal”, Márcia Neves diz que ela se apresenta de três formas: compartilhamento, devir-animal e metamorfose (Neves, id.: 3). No conto, encontramos uma interação ao nível do compartilhamento, pois o narrador, ao afirmar que o menino brincava apenas com animais, eleva estes à condição de sujeito, forjando um espaço de interação e amizade entre um ser humano e não-humano. A relação era tão estreita que o tio Raul desdenhava dessa proximidade afetiva: “– Este, da maneira que vive misturado com a criação há-de casar com uma vaca” (Couto, 2008: 45). A simbologia do boi²⁷ nos explica um pouco dessa relação tão próxima entre ambos. O boi, assim como Azarias, surge na narrativa como representação do trabalho e sacrifício, bem como auxiliar do trabalho humano, mesmo que, nalguns casos, se submeta a condições precárias e de maus tratos.

Neste fragmento do texto as sensações convocadas demarcam o espaço na narrativa e, através de vários campos semânticos, representam o confuso momento da explosão: “Mas nada não falou. Não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores” (Couto, id.: 48). O rio também pode ser lido como um espaço fronteiro que distancia o ponto de vista de Azarias da percepção das demais personagens. O narrador destaca que o ndlati era considerado o causador da explosão apenas na perspectiva do jovem pastor: “Talvez o Mabata-Bata pisara numa réstia maligna do ndlati. Mas quem podia acreditar? O tio, não” (Couto, 2008: 48). No espaço do texto também é possível verificar o discurso senhorial do tio com relação ao sobrinho. Discurso

²⁶“O interesse da história por nós não é a degradação das relações humanas, as mudanças irreversíveis em direção do pior, mas este gancho de uma vida pelos animais na qual tudo se encontra investido. Esta função ersatz, função de substituição é bem conhecida na economia interna e diversos relatos mostraram como o animal de estimação podia ser o foco de todas as frustrações, de todas as faltas e de todas as decepções por ser investido com restos do amor e da libido”.

²⁷Cf.: *Dicionário de Símbolos*. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/boi/>. Acesso em 1 abr. 2015.

que, do ponto de vista do macroespaço, pode sinalizar para uma representação das relações de colonialidade. Ou seja, as relações de poder que perduram com o fim político do colonialismo (Quijano, 2005; Mignolo, 2003a). A colonialidade atravessa os países africanos e a literatura desses países desafia a história oficial na medida em que, enquanto discurso, a revisita e reinventa (Mata, 2005). As colonialidades, tal como sugere o teórico Anibal Quijano, consistem num processo de rebaixamento e marginalização de saberes, práticas e sujeitos que não se apresentam enquanto parte da cultura hegemônica ocidental. Esta, antes voltada para a Europa e, na sequência, pelo domínio dos Estados Unidos como potência mundial no pós 1945, tornou-se, no lugar da Europa, uma referência para o Ocidente. É a violência subjacente a esse processo que Quijano e outros teóricos latino-americanos fazem questão de evidenciar. E o sociólogo Boaventura de Sousa Santos também. Para este último, “a negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal” (Santos, 2007: 9). A questão do sacrifício atrelado às colonialidades muito nos remete para a questão da violência, sobretudo a partir daquilo que teorizou René Girard.

O conceito do sacrifício do bode expiatório, embora analisado a partir dos rituais das sociedades arcaicas, estende-se perfeitamente ao contexto atual. Em Girard, o sacrifício do bode expiatório apresenta uma função apaziguadora no intuito de conter uma violência generalizada, impedindo assim os propósitos de vingança. O referido conceito faz parte da teoria mimética de Girard, que se caracteriza pela ideia de que a violência é um aspecto inerente ao ser humano, sendo ela proveniente do desejo de possuir o que é do outro. Sob a luz desse conceito, podemos pensar sobre as colonialidades, que se manifestam também a partir da opressão e exploração de sujeitos e sociedades, independente do período histórico do colonialismo, por exemplo. Ou seja, atualmente, nota-se que a sociedade permanece produzindo os seus “bodes expiatórios”, de modo mais velado, sobretudo através “da padronização glocal dos comportamentos nas sociedades actuais, impulsionados pelo consumo mimético planetarizado” (Meruje e Rosa, 2013: 167). E essa “padronização” se estrutura partindo dos valores epistemológicos da cultura hegemônica e modelos impostos por ela. Meruje e Rosa acreditam que as instituições da sociedade moderna apresentam, de forma dissimulada, o processo sacrificial e a violência que o mesmo implica. Portanto,

deixa de ter seu formato original, tornando-se legítimo através de outras instituições, como hospitais psiquiátricos, sanatórios, prisões, etc. (Meruje e Rosa, id.: 158).

A opressão da cultura dominante sobre outra cultura ou sociedade é um exercício sacrificial, como afirmou Santos. A construção da modernidade europeia, por exemplo, deu-se a partir da exploração alheia, do desejo por riquezas e poder ao nível mundial. E não apenas com a Revolução Industrial, como nos quer fazer crer a História oficial. Nesse sentido, é possível fazer uma leitura desse fenômeno a partir da teoria mimética de Girard. Feita essa observação e relacionando o conceito ao conto, podemos dizer que Azarias é o bode expiatório sujeito às colonialidades: do poder, verificada pela hierarquia presente no seio familiar e a forma opressora com que o tio Raul trata o sobrinho, preocupando-se mais com a vida dos seus gados, garantias do lobolo, do que com o sumiço do menino Azarias. Dito de outro modo, a colonialidade do poder se manifesta no texto através da prática autoritária do tio para com o sobrinho. Mas também a colonialidade do saber, pois o menino era privado de frequentar a escola, enquanto apenas os filhos do tio Raul tinham esse direito e, por fim, a colonialidade do ser, que está intrinsecamente ligada as outras duas anteriormente mencionadas. Para Maldonado-Torres (2009), com base em Quijano e outros pensadores, a colonialidade do ser remete para categorias forjadas pelo poder hegemônico, a fim de estabelecer graus de superioridade e inferioridade entre os seres. No colonialismo, o colonizador inibe as diferenças a partir do poder que exerce sobre o outro, inferiorizando-o. No período pós-colonial há uma continuidade desse procedimento, porém através de formas distintas. No conto, verificamos que Azarias é um ser invisível aos olhos do tio Raul. Portanto, a presença da colonialidade no seio familiar pode ser lida como uma representação desse fenômeno também ao nível social do país no pós-independência. Ou seja, houve uma focalização do espaço de execução desse processo ao nível privado, mas este pode, inclusive, ser estendido ao nível público e social da realidade do pós-independência em Moçambique.

Borges Filho (2008a) alerta para a chamada “topologia do espaço”, que surge na construção do espaço na narrativa através dos critérios de macroespaço e microespaço (Borges Filho, 2008a: 4). No conto, ao nível micro, nota-se uma relação de poder e opressão do tio para com o sobrinho. E, ao nível macro, a violação dos direitos humanos, aspecto presente no contexto do país. Enquanto

Gaston Bachelard (1978) entende o espaço da casa como um espaço reconfortante, o núcleo familiar, no conto, se distancia dessa perspectiva, pois não vem representado como um lugar acolhedor. No próprio ambiente familiar, Azarias, que traz a palavra azar no nome, sentia as agruras da exploração.

Nos dois livros em causa, as narrativas presentes não revelam personagens edificantes nem heroicas. Logo, não se alinham ao ideal de escrita literária pensado pelo regime do pós-independência. Boaventura de Sousa Santos afirma que as dicotomias pressupõem hierarquias (Santos, 2002) e, nesse período, havia uma relação dicotômica entre “homem novo” e “homem velho”, sendo este associado aos tempos coloniais. José Luís Cabaço esclarece esse assunto:

Ao propor novas formas de socialização e, contemporaneamente, ao propor como socialmente reprováveis certos rituais e crenças da sociedade tradicional, a direcção revolucionária esperava que sua extinção arrastasse consigo a desagregação de mitos, símbolos e valores, desconstruindo velhas estruturas protectoras, para se recomponem na estrutura protectora da FRELIMO (Cabaço, 2009: 306).

A relação entre história e literatura nos contos dos primeiros livros do autor é bastante estreita. São textos que refratam experiências marcantes de percepção, cujo cenário é o contexto rural. A escolha por uma análise do texto literário a partir do espaço narrativo, com ênfase no espaço como focalização, ou seja, na experiência de percepção do entorno pelas personagens e/ou narrador, contribui para um processo de análise textual que se distancia daqueles que “...utilizam a literatura apenas como pretexto para reflexão teórica e se afastam da singularidade dos estudos literários africanos de língua portuguesa” (Leite, 2012: 163). Portanto, aqui, é através da perspectiva dos sujeitos perceptivos da narrativa que a história de Moçambique surge representada. Também através das situações insólitas que reverberam no conto. Em um primeiro momento deste estudo o espaço foi convocado sob o ponto de vista geopolítico através da ideia de espaço Atlântico Sul. Agora essa categoria será abordada sob o ponto de vista literário, tornando assim o espaço um conceito central nesta pesquisa. Assim como o conceito de clássico, o espaço é um verbete polissêmico e nos auxilia, nesse caso específico, a refletir, a partir da experiência perceptiva do narrador e/ou personagens, sobre as implicações do trânsito pelo espaço Atlântico Sul, com ênfase na violência, nas colonialidades e nas geografias do medo que foram

historicamente e literariamente traçadas nas narrativas. A elaboração de análises feitas sob o viés do espaço, numa perspectiva literária, alinha-se ao estudo aqui proposto. Concluímos que lançar olhares sobre a construção do espaço narrativo pode ser um caminho estimulante quando o intuito é se distanciar de análises literárias que suscitem informações extratextuais, unicamente. Algo recorrente no trato com as literaturas africanas escritas em português, de forma geral, incluindo as obras *Vozes Anotecidas* e *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto.

Sigamos para o conto “O apocalipse privado do Tio Geguê”, narrado em primeira pessoa. Nele, o espaço da memória se destaca, pois o ato de relembrar reativa momentos do passado e acabam por evocar, no ser humano, sensações que, por motivos de afastamento temporal, já não se atingem mais. Passagens do próprio texto reforçam esse aspecto, como esta: “...quando desembrulho minhas lembranças, eu aprendo meus muitos idiomas. Nem assim me entendo” (Couto, 2013: 29). O narrador-personagem, cujo nome não é mencionado, relata a sua trajetória de vida. Desde as primeiras linhas, a ideia de que a individualidade atrelada à história do ser humano é constante e transitória finda por ser enfatizada: “História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens” (Idem). É assim que o conto inicia e o mesmo revela-se coerente com a afirmação escolhida como título do livro de onde essa narrativa foi extraída, o *Cada homem é uma raça* (2013). O narrador, enquanto sujeito perceptivo, relata suas memórias a partir de uma posição privilegiada, pois compartilha apenas o que quer e sob o seu ponto de vista, cabendo ao leitor acreditar ou não na versão trazida à tona. Através de relatos, memórias são direcionadas ao leitor pelo narrador. Essa dinâmica e o espaço que se constitui através das lembranças evocadas findam por se refletir na percepção dos sujeitos que elaboram os relatos. Essa relação é assim descrita por Bergson:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere (Bergson, 1990: 50).

Poulet, em seu estudo sobre o espaço na obra de Marcel Proust, também resalta o lugar da percepção e dos sentidos na ativação da lembrança, tendo como base a obra de Proust:

O que é, por exemplo, uma lembrança, senão, a partir de um gosto, de um odor, de um barulho de sinos, idênticos àqueles percebidos nas profundezas dos anos, um grande movimento de reminiscência, tal como um foguete que se abre e estende um leque de novas lembranças? Por isso, não é somente a imaginação ciumenta que ocupa espaço em Proust, é ainda e sobretudo a própria energia mnemônica (Poulet, 1992: 57).

Essa força ativadora de memória, referida por Poulet (1992) como “energia mnemônica”, surge no conto analisado através da imagem da bota dada ao sobrinho, o narrador, pelo tio Geguê. O “papel de indício” cumprido por alguns objetos, de acordo com Michel Butor (1974: 42), pode sinalizar algo em torno do espaço, suprimindo a ausência de detalhes sobre ele. Nesse caso, a bota seria um indício do passado de luta pela independência de Moçambique. Portanto, a bota demarca ainda a historicidade do texto: “A botifarra estava garantida pela história: tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência” (Couto, 2013: 30) e “...esta bota é demasiado histórica, não pode sofrer destino da lixeira” (Couto, id.: 33). Outro indício que demarca o espaço e a historicidade no texto é a braçadeira vermelha adquirida pelo tio. A braçadeira era usada pelos integrantes do Grupo de Vigilância formado no pós-independência em Moçambique. Por causa da ausência de uma organização policial, pessoas, de forma individual ou coletiva, podiam colaborar com o serviço da polícia, denunciando delitos e comunicando para as autoridades.

A braçadeira, no texto, não só demarca a historicidade como é um símbolo da colonialidade do poder praticada pelos serviços de vigilância popular no pós-independência. Em síntese, o conto é narrado pela própria personagem que nos relata a sua infância perdida e os rumos de sua vida ao lado do tio Geguê, único que o acolheu após o nascimento. Ainda sobre o relato, disse Certeau:

Todo relato é uma viagem – uma prática de espaço. A esse título, tem a ver com as táticas cotidianas, faz parte delas, desde o abecedário da indicação espacial (“dobre à direita”, “siga à esquerda”), esboço de um relato cuja sequência é escrita pelos passos, até ao “noticiário” de cada dia (“adivinhe quem eu encontrei na padaria?”), ao “jornal” televisionado (“Teherã: Kohmeiny sempre mais isolado...”), aos contos lendários (as

Gatas Borracheiras nas choupanas) e às histórias contadas (lembranças e romances de países estrangeiros ou de passados mais ou menos remotos) (Certeau, 1998: 200).

Nesse aspecto, a narrativa bastante se assemelha ao conto analisado anteriormente. Ambas as personagens principais são privadas de uma infância bem vivida e foram adotadas pelos tios. No primeiro conto analisado, Azarias foi adotado pelo tio Raul, mas mesmo assim sofria com os maus tratos dele e, neste, o narrador-personagem é adotado pelo tio Geguê. Única referência do narrador, como ele mesmo expõe: “O único que tive foi Geguê, meu tio. Foi ele que olhou meu nascimento. Só a ele devo. Ninguém mais pode contar como eu fui. Geguê é o solitário guarda dessa infinita caixa onde vou buscar meus tesouros, pedaços de minha infância” (Couto, 2013: 29). Temas como a orfandade, a presença do simbolismo da água e a violência manifestada em suas mais variadas formas são temas em comum entre o primeiro e o segundo conto que analisamos. Outro aspecto interessante é a figuração animal nas narrativas. Na primeira, o boi Mabata-bata e, na segunda, os animais que surgem através dos hábitos e ensinamentos do tio Geguê. Estes fragmentos do texto ilustram essa questão: “Como era seu hábito, rodeou a casa. Comentava o jeito: o escaravelho dá duas voltas antes de entrar no buraco” (Couto, id.: 33); “– Veja você, meu sobrinho, um boi. Dentro da água, um boi será que nada? Não, ele apenas se preguiça na corrente. A esperteza do boi é levar a água a trabalhar na viagem dele” (Couto, id.: 38-39); “Pode alguém conselhar uma lagartixa que a pedra em baixo está quente? Você, sobrinho, não vale a pena...” (Couto, id.: 44).

De modelo e referência, o tio Geguê passa a ter a sua reputação questionada pelo sobrinho no decorrer da narrativa: “...Seu sustento era digno de gorda suspeita. Se eu nada perguntava era para evitar manchar meu sentimento de filho. Preferia não saber” (Couto, 2013: 34). Ao ver a braçadeira vermelha no braço do tio, constata que o mesmo passa a fazer parte do Grupo de Vigilância: “Grupo de Vigilância, sim senhor. Agora também sou” (Couto, id.: 34). O tio diz essa frase cheio de vaidade, pois foi escolhido pelo secretário para fazer parte da organização. O narrador já anuncia suas dúvidas com relação ao tio: “...somei dúvidas. Era possível? Entregar-se a chave da porta ao próprio ladrão? Como podia ser ele um defensor da Revolução?” (Idem). A braçadeira vermelha era sinônimo de poder. Fabião Geguê tinha essa consciência e ameaçava: “agora é

que esses gajos vão saber quem sou eu, Fabião Geguê” (Idem). Privado do amor de mãe, com a qual tem um encontro que se apresenta no texto como uma espécie de sonho, manifestação do desejo de seu inconsciente, outra mulher surge no caminho do narrador-personagem. Era Zabelani. Ela foi até a casa de Fabião Geguê “fugida dos terrores do campo”, pois “seus pais tinham desaparecido em anônimo paradeiro, raptados por salteadores” (Couto, id.: 36). Ele também era tio dela.

O sujeito perceptivo, autor do relato, acrescenta que Zabelani não verteu uma só lágrima ao contar o que tinha se passado. Aspecto sintomático da barbárie que assolava o país e que se tornava algo banal e natural naquele contexto, de modo que já não parecia afetar, emocionalmente, a menina. O tio Geguê logo trata de afastar a moça do narrador-personagem, que se envolve amorosamente com Zabelani. E, mais uma vez, o menino era privado de vivenciar o amor. Como ele próprio afirma: “eu, afinal, nascera sem princípio, sem nenhum amor” (Couto, id.: 40). Os dois momentos mais líricos da narrativa e que parecem destoar do peso da temática em torno da corrupção, violência e abuso de poder encontram-se, primeiramente, no momento em que o sujeito perceptivo narra o sonho que teve com a mãe. Ela, nesse mergulho ao inconsciente realizado pelo filho, não pede nada para ele, além de “bondades”, e insiste no valor das “bondades” (Couto, id.: 31). O narrador assim descreve o encontro onírico com a mãe: “Naquele instante, por obra do encanto, eu me desorfanava” (Idem). Uma segunda circunstância ocorre quando ele e Zabelani vão para “onde corre o rio” e lá vivenciam um momento de intimidade.

Ele leva Zabelani para um lugar que o sujeito perceptivo define como “um desses lugares só meus” (Couto, 2013: 37). O momento de entrega das duas personagens ao amor é assim definido pelo narrador-personagem: “o instante foi fundo, quase eterno” (Couto, id.: 38). Vale destacar, mais uma vez, o rio configurado enquanto “espaço reconfortante” (Bachelard, 1978), tanto no primeiro conto analisado, quanto nesse. No rio, as personagens principais se sentiam acolhidas. Tanto Azarias, personagem do primeiro conto analisado, quanto o narrador-personagem dessa narrativa são órfãos que encontram nas águas do rio um espaço que se configura como refúgio. Rothwell, em estudo sobre o papel da água em Mia Couto, convoca Bachelard e observa: “Para Bachelard, ‘a água traz-nos de volta a nossa mãe’ [...]. A água representa assim um símbolo duplo e de

sinal aparentemente contrário: a morte e o nascimento” (Rothwell, 2015: 105). A simbologia da água, tão presente nesses dois contos e na obra do autor, de uma forma geral, como vimos, também pode ser lida do ponto de vista da antropologia literária, pois Rothwell acredita no seguinte:

...sempre que Mia Couto [...] trabalha o simbolismo da água, o seu discurso aprofunda-se na medida em que convoca uma tradição universal, que reflete a experiência humana em termos históricos e mitológicos e, no caso, do universo lusófono, evoca o meio pelo qual os Portugueses chegaram e com que uniu histórias, culturas e línguas de cinco continentes (Rothwell, id.: 102).

Partindo da afirmação acima, podemos dizer que a simbologia da água em Mia Couto nos remete ao espaço Atlântico Sul sobre o qual escrevemos no segundo capítulo desse estudo. O que Rothwell entende por “universo lusófono”, nós optamos por entender como espaço Atlântico Sul, considerando toda a diversidade que nele existe e sem excluir todo o processo de violência e opressão por trás de sua constituição. No decorrer da narrativa, percebe-se que a morte se faz bastante presente, através da violência relatada, tanto ao nível físico quanto psicológico. A violência engendrada pela guerra, pelo exercício arbitrário do poder, representado pela figura do tio e ao nível psicológico, através da sua privação do amor. De mãe e de Zabelani, respectivamente. O tio Geguê exercia, arbitrariamente, poder sobre seu sobrinho e o educava de forma a corromper os seus atos. Ele dizia: “Os amores enfraquecem o homem, você será dado outras tarefas, mais bravas missões. Passado um tempo, meu tio me entregou uma espingarda. Olhei a arma, cheirei o cano, o perfume da morte” (Couto, 2013: 40).

A arma surge, igualmente, como mais um indício do espaço envolto de violência propiciado pelos tempos de guerra, demarcando a historicidade da narrativa. Existe ainda a retomada de um sentido humano, o olfato. Como vimos, ele é revelador do espaço no texto e capaz de ativar uma percepção positiva ou negativa do entorno. No caso, a percepção é negativa e está associada à morte, mais precisamente ao “perfume da morte”. Fabião Geguê, integrante do Grupo de Vigilância, nomeado pelo secretário de estado, incentivava o sobrinho a roubar: “O plano era simples: você vai na casa da tia Carolina, assalta o galinheiro, rouba as cujas galinhas. Depois, pega fogo nas traseiras” (Couto 2013: 39). O menino relembra as instruções do tio: “Eu devia espalhar confusões, divulgar medos. Geguê se implementava, acrescido de farda, promovido de poderes” (Idem). O

que antes foi recebido com espanto e hesitação passou a se tornar um hábito natural. O sujeito perceptivo narra a alternância de perspectiva que sofreu: se antes hesitava com relação à ideia de cometer delitos, agora os fazia e sem arrependimentos:

Parti, fui sem mim. Executei maldades, tantas que eu já nem recordava as primeiras. Ao cabo de vastas crueldades, já eu me receava. Porque ganhara quase gosto, orgulhecia-me. Dessas maldades me ficava uma surpresa: eu nunca sofria arrependimento (Couto, id.: p.40).

O tio sabia do paradeiro de Zabelani e isso motivava o sobrinho a fazer o que ele pedia, na esperança de reencontrá-la. O discurso do tio em nada se assemelhava ao que a mãe proferiu em sonho, pois ia na contramão de uma percepção de mundo sob o ponto de vista da bondade: “– Não há bons nesse mundo. Há são maldosos com preguiça” (Couto, id.: 40). Ao fim, o narrador relembra a sua fase de adjunto da milícia, quando exercia a prática arbitrária do poder que detinha, tal qual o tio. Um vez que o narrador relata a sua posse da “braçadeira vermelha”, é como se o mesmo incorporasse as atitudes ilícitas e corruptas do tio, sobretudo no que se refere ao abuso do poder: “O tio me aplicara a braçadeira vermelha. Assim, já podia espalhar castigos” (Couto, id.: 41). E afirma: “Aos poucos, por obra minha e do Geguê, nascera uma guerra” (Idem). O sujeito perceptivo mostra-se consciente do que o abuso do poder provocara. O país, que antes sofria com o abuso do poder do colonizador, agora padecia do mesmo mal. Mas, dessa vez, a opressão e a violência partiam dos próprios compatriotas.

Trata-se de um traço da colonialidade do poder que já abordamos. Nesse sentido, ele percebe a insatisfação das pessoas a respeito da violência sofrida sob novas formas: “Alguns se amargavam, fazendo conta aos sacrifícios: – Foi para isso que lutámos?” (Couto, 2013: 41). Um episódio marcante e que o narrador interpreta como um “sinal” é a cena da pesca do *ndoé*, um peixe que, nos tempos de seca, fica enterrado no lodo. A presença do *ndoé* na narrativa é um outro indício demarcador da historicidade no texto. A escolha por esse tipo de peixe, especificamente, é reveladora, pois o período pós-independência, além da deflagração da guerra civil, foi marcado por fortes secas. A bota militar volta a aparecer na narrativa durante a pescaria do *ndoé*. Junto com o peixe, veio o calçado histórico que havia sido jogado ao pântano por Fabião Geguê. A bota

militar, que no início representava a luta pela libertação do país, por isso o seu valor histórico, foi jogada ao pântano por Geguê e volta à narrativa: “Sobre ela se entornava o sangue, um vermelho de bandeira” (Couto, id.: 42).

Uma leitura possível é a seguinte: o tio, ao jogar a bota no pântano, lança fora um indício que simboliza a luta de libertação do país. Desse modo, joga fora os princípios daquela luta. Isso se percebe pela perpetuação de abuso de poder exercida pelo próprio e transmitida para o sobrinho, para as gerações seguintes. Ao vir à tona novamente na narrativa, a bota militar surge com sangue, que pode ser interpretado como marcas de violência. O “vermelho de bandeira” pode ser uma alusão ao ideal socialista que regia a luta pela libertação em Moçambique, sob a égide do partido Frelimo. A bota foi fígada, junto ao peixe, o que pode ser uma tentativa de resgate dos ideais da luta pela independência. O fato da bota ter ressurgido no texto pode ser interpretado também como o regresso das relações de poder e violência dos tempos coloniais, que voltam a se manifestar no país a partir de um novo prisma, não mais externo, mas com a participação de pessoas da sociedade civil e de agentes do próprio governo. O momento em que a bota militar, após ser capturada junto com o *ndoé*, é jogada para junto do narrador, faz com que ele cuide dela para, na sequência, enterrá-la. Se lermos a bota como um indício dos tempos da luta de libertação, o enterro da bota significa o sepultamento dos princípios que regeram esse momento histórico do país e a constatação de que aqueles ideais estavam mortos:

Ela veio cair junto de mim, pesada e grave. Eu então lhe peguei, e numa poça de água, lavei o dentro e o fora. Lhe apliquei cuidados como se fosse uma criança. Um menino órfão, tal qual eu. Depois, escolhi uma terra muito limpa e lhe dei digno funeral. Enquanto inventava a cerimónia me chegaram os toques da banda militar, o drapejo de mil bandeiras (Couto, 2013: 42-43).

O estado de caos que ele e o tio ajudaram a criar no local em que viviam, propagando o terror e o medo, se alastrou para além das suas ações: “Outros desordeiros cresciam, soldados de ninguém. Em todo o lado se propagavam assaltos, consporcarias, animaldades. A morte se tornara tão frequente que só a vida fazia espanto” (Couto, id.: 43). O tio recebe o sobrinho com irritação, achando que ele estava agindo com outros bandos. Suspeitou por causa do funeral, que o sobrinho logo explicou que se tratava do funeral da bota. No começo da narrativa, sob o ponto de vista do secretário, a bota tinha um valor

histórico e, por isso, não podia ser jogada fora. O mesmo secretário desdiz a fala dele e afirma para Geguê: “– Seu engano, Geguê: é preciso deitar esta porcaria fora. – Deitar? Mas não é muito histórica, a bota? Por isso mesmo, respondeu o secretário. Mas não podemos fazer às vistas públicas” (Couto, id.: 33). Dito isso, jogam a bota no pântano e é o narrador do texto que a encontra depois. Ao final do conto, ao dizer para o tio que enterrava a bota, ele pediu ao sobrinho que “...promettesse o esquecimento daquele lixo” (Couto, id.: 44). Ou seja, de objeto de alto valor histórico a bota passa a ser considerada um lixo. Nesse caso, pode refratar o desprezo ao passado de glória, cujo discurso oficial prega sobre a luta de libertação. O caos instalado no lugar em que viviam, em certa medida por causa das ações que ele e o tio forjaram, se disseminou e o tio o acusava de estar em pacto com outro grupo: “– Não andas com eles, sobrinho? Não te juntaste a esses bandos?” (Couto, id.: 43). O narrador nega. O tio não acredita e questiona o que ele estava enterrando. Ele disse a verdade. Disse que estava enterrando a bota, “aquele lixo”, na perspectiva do tio. Ao final do conto, o espaço tomado pela violência e pela morte é assim descrito pelo sujeito perceptivo:

Para não serem notados, os sobreviventes imitavam os defuntos. Por carecerem de vítima, os bandoleiros retiravam os corpos das sepulturas para voltarem a decepar-lhes (Idem).

No espaço textual nota-se uma marca característica do estilo miacoutiano, a fusão de palavras que, juntas, engendram novos sentidos. “Consporcarías” e “animaldades” são exemplos daquilo que Inocência Mata (1998) chama de “artesanía” na escrita desse autor. Conspirações mais porcarías e animal com maldades. Quatro palavras que demarcam, no espaço textual, um ambiente hostil e violento, o qual constitui o espaço narrado pelo sujeito perceptivo. As invenções e recriações de palavras, a partir de códigos da língua portuguesa, desafiam o idioma. Cury e Fonseca, na esteira dessa pesquisadora, concluíram o seguinte:

...tal escrita metaforicamente atualiza os embates entre Caliban e Próspero, personagens shakespearianas assumidas por vários escritores das nações periféricas para expressar o jogo entre colonizador e colonizado. O embate se dá por meio das alterações que o colonizado, como Caliban, impõe à língua, lugar de poder do colonizador (Cury e Fonseca, 2008: 63-64).

A afirmação assim perpetua um lugar-comum quando o assunto é o uso da língua portuguesa em Mia Couto. Dizemos isso, pois a recriação linguística observada na obra miacoutiana é um exercício que, ao nosso ver, busca romper com a dicotomia colonizador x colonizado, uma vez que a invenção linguística desse autor nem sempre está relacionada com aspectos da língua portuguesa falada em Moçambique ou Portugal, numa perspectiva oral ou escrita, mas tem a ver com uma terceira língua (Brugioni, 2010) que, nesse sentido, não nos parece ter apenas a função de “atualizar” os embates entre Próspero e Caliban, mas sim superá-los, partindo desse nosso ponto de vista. Afinal, como vimos, Portugal foi um Próspero calibanizado (Santos, 2006), de maneira que não é possível estabelecer um distanciamento radical entre essas duas referências. Voltando à análise do conto, gostaríamos de dedicar maior atenção ao valor simbólico e catafórico do título. Esse paratexto surge de forma a reafirmar o que o conteúdo da narrativa introduz. A palavra apocalipse surge no título não como referência ao mundo judaico-cristão, mas sim carregada de seu sentido etimológico, em grego, que significa “revelação”, ou algo como “retirar o véu”, traduzindo literalmente.

O narrador deixa claro que sabia pouco sobre o tio e sua profissão. Só no decorrer da narrativa certos mistérios da vida privada de Fabião Geguê são revelados. Algumas passagens do texto dão conta disso: “De onde arrancava o seu sustento ele não falava. Sua conversa sempre era miúda, chuva que nem molhava, água arrependida de cair...” (Couto, id.: 30); “Ele saía logo cedo, ocupado em segredos. Não seriam coisas válidas, com certeza.” (Couto, id.: 37). A medida que o narrador descobre os segredos do tio e a forma ilícita com a qual ele garantia o sustento, há um descontentamento do narrador com relação ao único vínculo que ele tinha com o passado. Esse descontentamento se faz notar também no espaço textual. No conto, quando o narrador retoma diálogos do passado com o tio, ele usa essa expressão. Mas, quando narra os acontecimentos ao leitor, ele se dirige ao tio pelo nome próprio. Tal aspecto denota um certo distanciamento entre os dois. Um diálogo ao fim do texto deixa esse aspecto bem claro. Quando o tio o ameaça ao pensar que o sobrinho estava aliado a outro bando para causar desordens, o narrador relembra um diálogo entre os dois, que traz uma forma de tratamento mais afetiva “– Mas tio, eu juro, não fiz nada”; “Tio, agora eu quero saber: onde fica a casa de Zabelani?; “Tio, faça-me o favor, me diga”; “Tio, vamos salvar Zabelani”; “Essa menina, tio. Essa menina, agora, é a minha única mãe” (Couto, 2013: 43-44-45). Ao final do

flashback, o narrador torna a se dirigir ao leitor sobre o tio, chamando-o de Geguê.

No clímax do texto, o narrador volta a se dirigir a Fabião Geguê usando a expressão “tio”, que finda por aproximá-los, além de demarcar um certo grau de intimidade existente ao nível da vida particular, privada. Nesse momento em que ele rememorava um dos últimos diálogos com o tio, essa expressão era trazida à tona. Após muita insistência, Fabião Geguê revela o paradeiro de Zabelani para o sobrinho. Entrega-lhe uma arma com balas “verdadeiras”. Esse momento é assim descrito pelo sujeito perceptivo: “Ficamos ainda um tempo de mãos dadas. Estranhei o Geguê, aquela sua tanta emoção. Meu tio parecia despedir-se” (Couto, id.: 45). Ao chegar no local indicado, o sobrinho descobre, através dos vizinhos, que Zabelani foi levada por bandidos: “Queimaram a casa, roubaram as validades. Podia os bandidos, só por seu expediente, terem praticado toda aquela sujeira?” (Idem). Lembra o narrador a pergunta que fez aos vizinhos. Estes afirmaram que só alguém conhecido poderia ter praticado tal ato, pois:

alguém guiou esses bandidos, disseram os presentes. Nem era desconfiança: foi visto o quem. Era um desses milícias. Não se retratara o focinho mas devia ser um amigo, um familiar. Porque Zabelani, ao ver o dito, saíra por sua vontade, braços abertos (Idem).

Com o desaparecimento de Zabelani o sobrinho de Geguê fica órfão pela segunda vez. O narrador relata o momento em que foi tomado pelo ódio e pela suspeita de que o tio foi o responsável pela violência contra a menina: “Levantei a arma, apontei no desfoco das lágrimas. Geguê então falou. Suas palavras nem ganharam tradução, tanto cacimbavam meus sentidos. ‘– Dispara, meu filho’” (Couto, 2013: 46). No tempo breve do disparo, o sujeito perceptivo narra que visitou toda a sua vida ao lado do tio.

O lado inumano do ser é evidenciado em muitos dos contos de Mia Couto, sobretudo em situações permeadas pela violência. A perspectiva humanista presente nas narrativas vai de encontro ao sentido pré-kantiano ou proposto por Althusser. Este último fala de um “humanismo prático”, que surge em substituição ao “anti-humanismo teórico”. “O humanismo prático” consiste no respeito mútuo entre as pessoas em seus exercícios cotidianos, agindo assim de forma verdadeiramente humanista. Em contrapartida, o filósofo e teórico crítico esloveno Slavoj Žižek traz a perspectiva lacaniana, característica dos estudiosos pós-

Auschwitz, que consiste na elaboração de um “anti-humanismo prático”. Ou seja, trata-se do reconhecimento do lado inumano do ser e das práticas resultantes desse viés²⁸. O leitor de Mia Couto irá encontrar espaços narrativos em que a violência gerada por conflitos está em evidência. Espaços configurados pela morte e pela guerra.

A categoria da violência, tanto do ponto de vista estético quanto temático, se faz presente nas narrativas miacoutianas, principalmente nos dois livros evidenciados neste estudo, considerando, igualmente, a perspectiva antropológica do tema, uma vez que impulsiona reflexões sobre o ser humano. Se compreendermos o texto literário também como impulsionador de *insights* sobre as disposições humanas, o assunto da violência é estimulante. Enquanto no cotidiano o discurso em torno da violência costuma gerar repugnância entre as pessoas, sobretudo pelo medo de serem alvo dela, nota-se que o contato com o texto ficcional obedece uma dinâmica contrária, uma vez que o contato com relatos e histórias de violências seduzem os leitores. Em estudo realizado na Universidade de São Paulo, Tony Monti²⁹ afirma que na arte a violência pode ser muito sedutora, pois o contato com relatos sobre agressões torna-se uma via de acesso a um lugar de violência sem que, para tanto, haja risco de sofrer as consequências dela, concretamente. A estrutura sacrificial presente em formas literárias como a tragédia (Meruje e Rosa, 2013), por exemplo, corrobora experiências catárticas no leitor e, nesse sentido, podemos dizer que a afirmação de Tony Monti dialoga com os estudos da antropologia literária. De modo que real, fictício e imaginário convergem e trazem à tona elaborações sobre a condição do ser humano. “O apocalipse privado do tio Geguê” é um dos contos do livro *Cada homem é uma raça* (2013) que traz, de forma mais explícita, um cenário de terror e violência vivido nos tempos da guerra civil moçambicana. A epígrafe do conto sintetiza o sentimento de medo e terror causado por esse estado de guerra, bem como a permanência das relações de poder, mesmo com o fim político do colonialismo, que provocou o desencanto e a desilusão daqueles que lutaram por um país livre da opressão:

- Pai, ensina-me a existência.
- Não posso. Eu só conheço um conselho.

²⁸Sobre isso, ver: ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

²⁹Cf.: O estudo de Tony Monti segue disponível em: http://www2.uol.com.br/vyaestelar/violencia_arte.htm. Acesso em 20 maio 2015.

– E é qual?

– É o medo, meu filho (Couto, 2013: 27).

As “geografias do medo” são fortemente suscitadas nessa narrativa e, de uma forma geral, na produção literária desse autor. Na Conferência do Estoril sobre segurança, em 2011, Mia Couto foi convidado para falar e proferiu um discurso intitulado “Mudar o medo”. Nele o autor afirma: “Há quem tenha medo que o medo acabe”. E toda a sua fala vem a confirmar essa tese, na medida em que questiona a “narrativa do medo”, ou seja, todo um aparato político-ideológico externo que fomentou o medo e, tragicamente, comprometeu, ao nível do microespaço, Moçambique e, ao nível macro, o continente africano. Segundo o autor, “a mais grave dessa longa herança de intervenção externa é a facilidade com o que as elites africanas continuam a culpar os outros pelos seus próprios fracassos”³⁰. O conto gira em torno das consequências geradas por essa narrativa do medo e traz, implicitamente, uma forte crítica aos moldes adotados pelo pós-independência, o que desencadeou uma guerra civil proveniente desse fracasso das elites africanas, sobre o qual Couto se refere na conferência. A violência e o medo também nos remetem ao desejo mimético de que fala René Girard, tendo os textos literários como ponto de partida. Faremos uma breve pausa na análise para esclarecer mais a respeito da teoria mimética e, após, continuaremos a leitura do conto, estabelecendo um diálogo com esse estudo.

Na teoria mimética de Girard o desejo é conceito central, não nos moldes freudianos, cujo viés sexual se destaca, mas como o desejo propulsor de conflito, uma vez que não se manifesta de maneira independente nem espontânea. O desejo é mimético, pois surge da relação que se cria com o outro e também com o que esse outro detém. Esse processo incita a aquisição de algo que não se possui e, para que a posse se efetive, há conflito e violência, segundo o estudioso. Evidentemente que nem todo conflito nas relações humanas está vinculado a um processo violento. Contudo, em Girard, o conflito suscitado é aquele que engendra a violência³¹. A tendência humana ao mimetismo foi ressaltada por muitos estudiosos, antes mesmo de Girard. Na *Poética* (2011),

³⁰A fala de Mia Couto de onde o fragmento foi extraído está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?t=359&v=jACccaTogxE>. Acesso em 15 maio 2015.

³¹Mais sobre o assunto pode ser encontrado em entrevista de René Girard. Nela o estudioso discorre sobre desejo mimético, conflito, violência. A entrevista completa está disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-rene-girard/>. Acesso em 15 abr. 2015.

Aristóteles defende a propensão humana à imitação desde a infância, atribuindo um caráter instintivo ao processo. Esse seria o fator que distingue os humanos de todos os outros animais, sendo aqueles os mais imitativos de todos. Através da imitação, segundo o filósofo, os humanos experimentam o prazer e desenvolvem seus primeiros conhecimentos (Aristóteles, 2011: 44). Já Platão traz um duplo significado para a mimesis, podendo ser encarada tanto positivamente quanto negativamente.

Meruje e Rosa observam o viés negativo da mimesis, sob a perspectiva de Platão, “como um processo de degradação ontológica [...] sobretudo porque destrói a inteligência, tendo por conseguinte as piores consequências ético-políticas” (Meruje e Rosa, 2013: 166). Ao mesmo tempo, a mimesis assume “uma função positiva” no “processo de anamnese” (Idem). Segundo os estudiosos mencionados, essas noções surgem no Livro X da *República* de Platão. René Girard retoma a dimensão conflitiva da mimesis em Platão, problematizando-a da seguinte forma:

La dimensión divisiva y conflictiva de la mimesis puede aún percibirse en Platón, en quien queda sin explicar. Después de Platón esa dimensión desaparece por completo y la mimesis, estética y educacional, se convierte en algo enteramente positivo. Ningún filósofo ni científico social puso alguna vez en tela de juicio esta definición del concepto extrañamente unilateral (Girard, 1984: 9).

Girard se distancia da perspectiva aristotélica da mimesis e aproxima-se mais da concepção de Platão, ao considerar o viés conflitivo. Ele vai além ao considerar que a mimesis não se dá de forma exclusiva entre os humanos, mas que a diferença em sua manifestação, nesse caso específico, é a presença da vingança como fator determinante. A contribuição teórica do antropólogo francês, em nossa opinião, consiste no desenvolvimento da ideia conflitiva de mimesis, já sinalizada por Platão. Apesar de expressar todo respeito aos filósofos gregos, Girard aponta que eles não abarcaram as vastas possibilidades de conduta imitativa. Ele aponta ainda a existência de uma “ilusão” em torno da ideia de que os desejos são nossos e verdadeiramente originais e espontâneos quando, de fato, há uma relação de dependência dos seres humanos com os seus desejos. Para tanto, ele retoma a seguinte provação de Freud, “cuando dijo que la relación de una persona con sus deseos es en realidad la misma relación que tiene con su madre (Idem).

A partir de textos de autores canônicos da literatura ocidental, tais como Shakespeare, Cervantes, Proust e Flaubert, Girard traz à tona a ideia conflitiva da mimesis. Ele verifica que a dimensão conflitiva imbuída no desejo, podendo esse se manifestar de duas formas nos autores mencionados: uma relação espontânea entre os sujeitos e por via de uma relação triangular (Castro Rocha, 2009). Esse estudo está presente no livro *Mentira Romântica, Verdade Romanesca* (Girard, 2009). A mentira romântica estaria presente nos romances de autores que omitem, de forma consciente ou não, o papel do mediador nas relações. Ela surge da crença de que essas relações se estabelecem direta e espontaneamente. Já a verdade romanesca está presente em autores que trazem a figura do mediador e consiste na ideia de que os sujeitos desejam a partir da imitação de modelos, conscientes ou não desse mecanismo (Castro Rocha, 2009: 18).

Acreditamos que o desejo mimético se manifesta no conto, pois a milícia, no pós-independência, exercia um poder tão cruel quanto o colonial. Esse desejo pelo poder e o exercício do mesmo seria, metonimicamente, representado pelo apocalipse privado do tio Geguê. Afinal, o desejo e o exercício do poder revelavam-se no pós-independência sob novos moldes. Franz Fanon, em seu célebre livro *Os condenados da terra* (2005), traz uma reflexão que muito se estende ao que Mia Couto vem, através da sua narrativa, suscitar, questionar e criticar: o dualismo existente entre colonizador e colonizado. Fanon, no livro mencionado, apresenta essa dicotomia como característica do sistema colonial e, enquanto o colonizado, ao invés de se posicionar criticamente diante sua condição de dominado, continuar desejando ocupar o lugar do colonizador, haverá um mantimento dessa dicotomia típica do sistema colonial. Dito por outras palavras, as colonialidades prevalecerão. Disse ele:

O olhar que o colonizado lança para a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todas as modalidades de posse: senta-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disto; surpreendendo-lhe o olhar, constata amargamente mas sempre alerta: “Eles querem tomar o nosso lugar”. É verdade, não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono (Fanon, 2005: 59).

Essa afirmação de Fanon também se estende ao contexto pós-independência. Pois o desejo de poder e de tomar o lugar do colonizador, em vez

de fomentar a libertação plena, findou por manter, sob outros modelos, a violência e a opressão. Inclusive, o que Fanon entende por colono não significa necessariamente uma pessoa em destaque na hierarquia colonial, mas qualquer um que atue em prol da constituição de um espaço colonial. Logo, no caso do contexto pós-independência, refere-se aos que corroboram a construção de um espaço de colonialidade. Esse desejo muito tem a ver com o desejo mimético de Girard que, no conto, é refratado no tio Geguê e, depois, no próprio sobrinho. Este acabou seguindo os passos do tio, imitando-o nas contravenções. A imitação, nesse sentido, envolve uma perspectiva regressiva parecida com a forma de compreensão do conceito em Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*. Sobre isso, Gagnebin verifica o seguinte:

Na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se (Gagnebin, 1993: 72).

Para fomentar o medo, Fabião Geguê privou o sobrinho do amor e ensinou-lhe a praticar delitos. Projetou no sobrinho as ambições do poder da “braçadeira vermelha”, levando-o a propagar o medo para que a sua função fosse exercida com êxito. Ao fim do texto, o sobrinho atira contra o tio tomado pelo ódio. Fica ao leitor a dúvida se o tiro atingiu o alvo ou não: “O tiro me ensurdeceu. Não ouvi, não vi. Se acertei, lhe cortei o fio da vida, isso ainda hoje me duvido. Porque, no momento, meus olhos se encheram de muitas águas, todas que me faltaram em anteriores tristezas. E fugi, correndo dali para nunca mais” (Couto, 2013: 46). O narrador, ao fim, diz que pouco importa saber o destino da bala e diz: “Porque foi dentro de mim que aconteceu: eu voltava a nascer de mim, revalidava minha antiga orfandade” (Couto, id.: 46). Pela terceira vez, o menino se viu órfão: primeiro da mãe, depois da amada e, por fim, do tio que, ao final, e para se livrar do medo, privou-se de ser ele mesmo e de executar as “bondades” tão almejadas pela mãe, quando ela apareceu para o filho em sonho.

Logo no início do conto o sujeito perceptivo afirma para o leitor que não se reconhecia: “Agora, quando desembrulho minhas lembranças eu aprendo meus muitos idiomas. Nem assim me entendo. Porque enquanto me descubro, eu mesmo me anoiteço, fosse haver coisas só visíveis em plena cegueira” (Couto, 2013: 29). A orfandade também pode ser interpretada como a ausência de

pertencimento a uma terra-mãe livre de maldades. E conclui: “Ao fim, eu disparava contra todo aquele tempo, matando esse ventre onde, em nós, renascem as falecidas sombras deste velho mundo” (Couto, id.: 46). Portanto, o disparo, metaforicamente, foi contra aquele tempo de guerra pós-independência, contra as colonialidades, representadas pela figura do tio Geguê e, ao nível do espaço narrativo, pelos indícios no texto já apontados, matando o ventre, ou seja, a terra por onde a promessa de paz e liberdade deu lugar “às sombras deste velho mundo”, que podem ser lidas como as formas do colonialismo renascidas em uma guerra fratricida.

4.2.2 Geografias do medo [Parte II] em “A Rosa Caramela” e “A menina do futuro torcido”

Uma educação pela pedra: por lições;
Para aprender da pedra, frequentá-la;
Captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
Ao que flui e a fluir, a ser maleada;
A de poética, sua carnadura concreta;
A de economia, seu adensar-se compacta:
Lições da pedra (de fora para dentro,
Cartilha muda), para quem soletrá-la.

[Fragmento do poema “A Educação pela Pedra”, de João Cabral de Melo Neto]

Trata-se de um conto narrado em primeira pessoa, em forma de relato. A aproximação do discurso oral já se destaca pelo tipo de gênero escolhido. O relato talvez seja um dos gêneros textuais que mais provocam o leitor, pois o mesmo é a testemunha do que está sendo declarado, seja em tom de arrependimento, lamento, saudosismo, ira ou os mais variados sentimentos humanos manifestados. Do ponto de vista do espaço narrativo, como vimos anteriormente, o relato também se relaciona intrinsecamente com a memória, ou seja, com o resgate de vivências passadas, a fim de reconstituir todo um ambiente, hostil ou não. A medida que essa memória é convocada, vários indícios que demarcam o espaço e a historicidade no texto são apresentados ao leitor. Tentaremos, no conto intitulado “A Rosa Caramela”, verificar alguns deles. Além

do espaço e da historicidade, veremos que o desejo mimético e a violência, tal como no conto anterior, também se manifestam no texto. A condição privilegiada do narrador-personagem faz com que ele reproduza ao leitor uma versão parcial dos acontecimentos. A história narrada é a de Rosa Caramela, personagem central, enigmática e descrita como “corcunda-marreca, desde menina”. Assim ele dizia: “Era a Rosa. Subtítulo: Caramela. E ríamos” (Couto, 2013: 13). A causa de sua corcunda, o sujeito perceptivo atribuiu à “mistura das raças todas”, pois “seu corpo cruzava os muitos continentes” (Idem). A percepção do narrador reflete indícios de discussões controversas em torno da diversidade étnica que constitui o povo moçambicano. Desse modo, ao atribuir a deficiência física de Rosa Caramela ao processo de miscigenação, o sujeito perceptivo reproduz um discurso discriminatório ao justificar dessa forma a impossibilidade física de Caramela. Sob essa perspectiva e considerando a percepção do narrador, o leitor pressupõe que o narrador-personagem compreende a miscigenação como algo negativo, capaz de desenvolver algum tipo de deformidade física. A historicidade do texto segue demarcada, portanto, em afirmações desse tipo e nas imagens das estátuas do tempo colonial que a mulher cuidava, “com ternura e respeito” (Couto, id.: 16).

O tom de deboche com o qual o narrador a apresenta deixa nítida a condição de subalternidade dessa mulher, habitante de um “casebre feito de pedra espontânea, sem cálculo nem aprumo” (Couto, id.: 13) e abandonada. Primeiro pela família e, depois, pelo amado no altar. Após esse episódio, ela passou a ser rotulada de louca pela relação afetiva que começou a estabelecer com os monumentos de pedra, resquícios do tempo colonial. Por essa razão, Caramela foi presa pela milícia, pois sua atitude significava “saudosismo do passado” (Couto, id.: 18). O fato é que, surpreendentemente, o pai do narrador se insere na narrativa e surge como a única personagem a se compadecer da situação da mulher: “– Ninguém vê o cansaço dela, vocês. Sempre a carregar as costas nas costas” (Couto, 2013: 16). A lucidez do pai diante da situação de abandono e solidão de Rosa Caramela merece destaque, pois se distancia substancialmente da percepção limitada e debochada do filho. O pai, segundo o próprio filho e narrador do conto, era alguém que “...se afligia muito dos cansaços alheios” (Idem). Um dos temas suscitados nesse conto, além da solidão, é a questão da alteridade. O narrador, enquanto sujeito perceptivo, discorre sobre a mulher a partir do ponto de vista do grupo social dele, uma vez que ele a mantém

em condição marginal. Se considerarmos o estudo do espaço narrativo como a verbalização da experiência de percepção do entorno pelo narrador e/ou pelas personagens, essa dinâmica muito se aproxima das discussões em torno da alteridade. A alteridade que, por sua vez, se estende também ao estudo da antropologia literária. Ou seja, verifica-se a forma pela qual uma pessoa, com seus valores e princípios, enxerga o outro e a correlação existente entre esses seres na constituição do espaço narrativo.

O jogo de olhares e percepções nem sempre são congruentes entre si. Esse mesmo jogo nos dá indícios das dinâmicas sociais entre os seres humanos, por vezes superficiais, discriminatórias e ambivalentes. Essa ambivalência é percebida, no espaço do texto, através da forma com que o narrador descreve o aspecto físico de Rosa Caramela, nomeadamente um de seus órgãos sensoriais, os olhos. Para o narrador, estes apresentam um “redondo cansaço de terem sonhado” (Couto, id.: 13). Em contrapartida, “a cara dela era linda, apesar. Excluída do corpo, era até de acender desejos. Mas se às arrecuas, lhe espreitassem inteira, logo se anulava tal lindeza” (Couto, id.: 14). Tal julgamento parte sempre de uma percepção, de um olhar, de um espaço que o constitui.

Nota-se um perfil solidário e generoso do pai do narrador. Ironicamente, o sujeito perceptivo revela: “Ele era um homem bom. Tão bom que nunca tinha razão” (Couto, id.: 18). Essa generosidade também se destaca através de um indício evidenciado no espaço textual: o aluguel dos próprios sapatos. Juca, como ele era chamado, alugava sapatos. Vivia em casa, privado de trabalhar fora por causa do coração frágil. O aluguel dos sapatos é simbólico nesse sentido. Através do empréstimo de um acessório pessoal, facilitador do caminhar, Juca desprendia-se de um bem material e proporcionava um pouco de conforto na caminhada de outras pessoas, inclusive do próprio irmão. Deste, ele não cobrava o aluguel e dizia: “A você não aluguei. Somos da família, calçamos juntos” (Couto, 2013: 19).

A mãe surge no texto como aquela que, na família, possuía “ocupação saláriável”. Dizia o narrador: “...era ela que metia os pés na vida” (Couto, id.: 17). Chegava e partia no escuro e se incomodava com o fato do pai não trabalhar: “Eu, sozinha, no serviço dentro e fora” (Couto, id.: 18). Pelas indicações do narrador é possível fazer uma leitura da casa dele e dos conflitos nela existentes devido à aparente inércia do pai. Um espaço específico da casa é convocado pelo

narrador-personagem e pode sugerir ao leitor um ambiente de mistério e segredo. O que, de fato, um desfecho possível do conto finda por revelar, que é a aproximação entre Juca, o pai, e a corcunda Caramela. Esse espaço é o corredor da casa: “Aos poucos, as vozes se apagavam no corredor. De minha mãe ainda sobravam suspiros, desmaios da sua esperança. Mas nós não dávamos culpa a meu pai” (Couto, id.: 18). Sobre o lugar representativo da casa na constituição da memória do ser, Bachelard afirma:

...é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais caracterizados (Bachelard, 1978: 202).

Dos espaços da casa, o corredor é um dos poucos mencionados pelo narrador. O “sofrimento dos corredores” de que fala Bachelard (id.: 211) é evidenciado pelo narrador a partir da convocação da lembrança dos suspiros da mãe. Um gradiente sensorial que, como vimos, é determinante na constituição do espaço narrativo. Borges Filho costuma dizer que “cumpre ao topógrafo o estudo paciente e detalhado dos recursos sonoros do espaço analisado para desvelar os sentidos presentes” (Borges Filho, 2009: 176). O suspiro, ou seja, essa respiração profunda da mãe, significava “desmaios de esperança” (Couto, 2013: 18). Logo, pressupõe-se que ela estava cansada do excesso de trabalho ao qual era submetida, enquanto o marido permanecia em casa. Portanto, trata-se de um espaço conflituoso.

A condição de imobilidade e falta de ação é compartilhada entre Juca e as estátuas veneradas por Rosa Caramela. Aquele é definido pelo filho como sendo “cúmplice da velha cadeira” (Couto, id.: 16). Forma irônica escolhida para transmitir ao leitor uma imagem do pai como um ser preguiçoso. Para o filho, a mãe e o tio, a preguiça parecia ser o mal de Juca. Mas a doença cardíaca era o que o impedia de ter uma vida ativa, como demonstra esta fala: “Só por causa do médico é que ele ficava. Proibiram-lhe os excessos do coração, pressas no sangue. – Porcaria de coração” (Couto, 2013: 17). Antes de ser presa, Caramela foi internada “para sarar das ideias” (Couto, id.: 15). Segundo o narrador, “ela se aleijou da razão” após o abandono de um noivo que alguns acreditavam que nem existia, que “ela tirara tudo aquilo de sua ilusão. Inventara-se noiva” (Idem). Abandonada novamente, dessa vez no hospital, Caramela “fez-se irmã das pedras, de tanto nelas se encostar. Paredes, chão, teto: só a pedra lhe dava

228

tamanho” (Idem). A aproximação da personagem com as pedras é sinal de sua total solidão. Marginalizada socialmente, essa personagem se insere no grupo daquelas que caracterizam a obra miacoutiana. Seres marginais, subalternizados, deslocados e vivendo em espaços fronteiriços, seja entre a realidade e o sonho, a sanidade ou a loucura, como é o caso de Rosa Caramela. A construção da personagem mencionada alinha-se ao projeto literário do escritor, como observam as estudiosas Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury:

Pela boca dessas personagens de fronteira, tresloucadas, deslocadas se afirma com maior radicalidade o projeto literário do escritor que, na invenção de estórias, percebe sua identidade e a de seu povo e a construção de uma possibilidade de futuro. Não se trata, contudo, de supor uma superação dos conflitos característicos do pós-independência, mas de acreditar na força de recuperação da terra, do homem (Fonseca e Cury, 2008: 119).

A prisão de Caramela pela milícia, com a justificativa de a mulher “venerar um colonialista” (Couto, 2013: 18), refrata a arbitrariedade de algumas condutas políticas do pós-independência e a dificuldade que ainda hoje se observa no que diz respeito ao trato com o passado: “A loucura da corcunda escondia outras, políticas razões. Assim falou o comandante” (Idem). Portanto, a radicalidade para abolir todo e qualquer resquício colonial através do uso e do abuso de poder e da violência são, igualmente, indícios de colonialidade no contexto do conto. Em nenhum momento ocorreu à milícia pensar no estado solitário e de abandono de Caramela. O fato de ela buscar afeto em monumentos de pedra, não-humanos, é sintomático de sua carência, principalmente. O espaço narrado do entorno da personagem leva o leitor a ter essa mesma impressão. O apego às pedras é mais uma questão de carência afetiva do que uma razão política, como julgou a milícia e o próprio narrador.

O motivo da espera e da imobilidade permeia todo o conto. A imobilidade de Juca, que aluga seus sapatos e vive a esperar a devolução dos mesmos; a espera de Caramela pela volta do noivo: “Ela esperou, esperou. Nunca ninguém esperou tanto um tempo assim. Só ela, Rosa Caramela” (Couto, 2013: 15). E a imobilidade das estátuas que ela venerava. A situação de abandono e imobilidade que circunda o texto através das personagens de Caramela e de Juca é bastante simbólica. Primeiro, da compaixão que ele sente pela condição da mulher.

Enquanto na casa do narrador, espécie de microespaço social que também zombava e marginalizava a condição da corcunda:

Era a loucura da corcunda que fazia voar nossos juízos? O meu tio brincava para salvar o nosso estado: – Ela é como o escorpião, leva o veneno nas costas. Dividíamos os risos. Todos, exceto meu pai (Couto, id.: 16).

Segundo, este aspecto sinaliza ao leitor, de forma sutil, a relação que há entre os dois e que, ao final do conto, se concretiza. O espaço da casa do narrador é pouco descrito, mas percebe-se, pela forma com que o narrador e o tio escarneiam de Caramela, um ambiente hostil às diferenças. Há um semelhante estado de isolamento, de exclusão e de aspectos físicos entre Caramela e a personagem de um clássico da literatura universal, *Notre-Dame de Paris*, publicado em 1831, do escritor francês Victor Hugo. A semelhança entre Rosa Caramela e Quasimodo é notória. Ambos foram abandonados, excluídos e privados da vida social. Por essa razão, estabeleceram com figuras não-humanas uma relação de carinho e afeto. Quasimodo, com os sinos da igreja de Notre-Dame e com as gárgulas, estátuas de pedra com aspecto de figuras animais. Já Caramela “enamora” estátuas do tempo colonial. No romance francês a grande protagonista da obra era a catedral francesa de Notre Dame, sendo ela uma demarcação da historicidade no texto, uma vez que Victor Hugo também buscava em sua obra chamar a atenção para a conservação da mesma, datada do período medieval. O espaço da catedral, com seus sinos e gárgulas, era o universo de Quasimodo:

Et la cathédrale ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, mais encore toute la nature. Il ne rêvait pas d'autres espaliers que les vitraux toujours une fleur, d'autre ombrage que celui de ces feuillages de pierre qui s'épanouissent chargés d'oiseaux dans la touffe des chapiteaux saxons, d'autres montagnes que les tours colossales de l'église, d'autre océan que Paris qui bruissait à leurs pieds.³²

Universo de pedra que também permeava a vida de Caramela:

“Rosa se pousava, com leveza dos apaixonados, sobre os frios soalhos. A pedra, sua gémea. Quando teve alta, a corcunda saiu à procura de sua

³²Fragmento extraído do livro *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, em formato e-book. Disponível em: http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Notre_dame_de_paris.pdf. Acesso em 14 jan. 2015.

alma minéria. Foi então que se enamorou das estátuas solitárias e compenetradas” (Couto, 2013: 15-16).

Ao contrário do intuito de Victor Hugo, em colocar a catedral de estilo gótico como centro de sua narrativa a fim de corroborar a reflexão em torno da sua preservação, Mia Couto não parece convocar as estátuas do período colonial com a mesma finalidade. Elas aparecem como indício de um passado do qual não se pode fugir ou esquecer. A resistência da mulher no intuito de evitar a destruição da estátua pode ser lida, metaforicamente, como uma tentativa de impedimento da destruição radical e arbitrária das memórias de um passado colonial quando, no entanto, essa memória precisa ser conservada para que a violência e a opressão desse período não se repitam. O narrador não entendia o fato de a mulher se opor, com violência, ao derrube da estátua e via intenções políticas por trás disso:

Não fora isso, que outro motivo teria ela para se opor, com violência e corpo, ao derrube da estátua? Sim, porque o monumento era um pé do passado rasteirando o presente. Urgia a circuncisão da estátua para respeito da nação” (Couto, id.: 18).

Essa oposição ao simples derrube da estátua pode ser lido como uma postura de resistência frente ao apagamento do passado, quando discuti-lo se faz necessário para reconstruir o presente da nação, então recém-independente. A ruptura com o passado representada pelo derrube da estátua, que Caramela tenta evitar, mas acaba sendo presa, finda por refratar a “...essência autoritária de comando” do Estado moçambicano do pós-independência, que sugeria, como bem elucida José Luís Cabaço,

a analogia subconsciente com o modelo anterior (o Estado colonial, única entidade abstrata de comando que fazia parte do património de experiências dos ex-colonizados), permitindo que se desencadeassem em cada indivíduo (objeto da “transformação”) respostas ancoradas nas diferentes experiências de resistência à tutela estatal, reforçando, assim, referências da identidade de origem (Cabaço, 2009: 311).

Com a prisão de Caramela, o narrador declara: “Só então, na ausência dela, vimos o quanto ela compunha a nossa paisagem” (Couto, 2013: 18). O papel da paisagem nos estudos da topoanálise é fundamental. Enquanto forma de espaço, vimos que ela pode ser natural, quando não há intervenção do homem, e

cultural, quando há. No caso da paisagem de que fala o narrador, podemos concluir que se trata de uma paisagem cultural, uma vez que o espaço observado era uma estátua de um colono em um jardim situado à frente da casa do narrador e o espaço de observação, a varanda da casa. Desse modo, houve intervenção do homem na natureza, com a instalação de um monumento de pedra no local. A estátua do colono, enquanto forma de composição da paisagem, também faz menção aos tempos coloniais. A paisagem mencionada pelo narrador seria, na definição de Borges Filho, “uma extensão do espaço que se coloca ao olhar” do narrador ou da personagem (Borges Filho, 2008a: 5). Um olhar distanciado de quem está em condição privilegiada, mais precisamente na varanda de sua casa: “Da nossa varanda lhe víamos, nós, sob o zinco, em nossa casa de madeira. Meu pai, sobretudo, lhe via. Calava-se em si, todo” (Couto, id.: 16).

A varanda, enquanto espaço fronteiriço, divisa entre espaço privado e público, é bastante representativa neste conto. Uma vez que as fronteiras entre público e privado são abordadas sutilmente na narrativa. Ou melhor, a forma como uma visão estereotipada e limitada afeta a vida pública e privada de alguém. Nesse caso, a vida de Caramela, marginalizada socialmente. A força evocativa da mulher, que se destaca adiante, pode ser representada pelas rochas que a circundam. Inclusive, de pedra era feita a sua própria morada. Enquanto a casa da mulher era feita de pedra e mal acabada, a do narrador e sua família era feita de madeira. Característica que o narrador faz questão de pontuar. Percebe-se aí uma discrepância social que os separa. A respeito da casa enquanto espaço de intimidade, Bachelard afirma: “A casa não é um encaixe inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Bachelard, 1978: 227). Baseados nisso, podemos dizer que a casa de pedra de Caramela pode vir a revelar um traço do seu perfil, que é a força, transcendendo assim o aspecto meramente geométrico dessa representação. Já a casa de madeira do narrador e, em particular, a varanda, assume um papel mediador entre a perspectiva do narrador e a de Caramela. O espaço que materializa o distanciamento da perspectiva do narrador da alteridade exposta à sua frente, no jardim. A varanda, como fronteira, se alinha ao que propôs Michel de Certeau: “lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros” (Certeau, 1998: 214). De lá, viam e julgavam o hábito incomum da mulher que falava com estátuas. Particularmente uma, a preferida dela, situada no pequeno jardim, à frente da casa do narrador: “Era um monumento colonial,

nem o nome restava legível” (Couto, 2013: 16). Juca, o pai do narrador-personagem, também tinha o hábito de ficar na varanda. O que suscita uma leitura possível de que aquele espaço fronteiro, ao passo que os separava fisicamente, propiciava o contato entre ambos, mesmo que de longe.

Até então a mulher continua sem voz durante a narrativa. Era apenas descrita e rotulada pelo narrador e o grupo social ao qual pertencia como um ser de hábitos excêntricos, vide o hábito de falar com as estátuas:

Das doenças que sofria essa era a pior. Tudo o resto que ela fazia eram coisas de silêncio escondido, ninguém via nem ouvia. Mas palavrear com estátuas, isso não, ninguém podia aceitar. Porque a alma que ela punha nessas conversas chegava mesmo de assustar. Ela queria curar a cicatriz das pedras? Com maternal inclinação, consolava cada estátua. – Deixa, eu te limpo. Vou tirar esse sujo, é sujo deles (Couto, id.: 14).

A não aceitação desse hábito incomum de falar com monumentos de pedra reflete, do ponto de vista da antropologia literária, uma característica humana que é a dificuldade de lidar com a diferença, com aquilo que não se enquadra em determinados padrões pré-estabelecidos. O narrador, ao afirmar que ninguém podia aceitar o fato da mulher “palavrear com estátuas”, apresenta esse traço de intolerância que se destaca em alguns seres humanos. Não por acaso a mulher se chama Rosa. Na prosa miacoutiana, geralmente, as mulheres aparecem sem nome. Tal aspecto evidencia o silenciamento sofrido pelas mulheres. No conto em causa isso não ocorre. Mesmo marginalizada, Rosa fez ressoar a sua voz num momento de revolta e a mesma não foi contestada. Se foi, o narrador omitiu essa informação. O que de fato a aproxima das outras personagens criadas por Mia Couto é a dinâmica de desajustamento da personagem, seja ao nível social, físico ou psicológico, acompanhado de um reajustamento simbólico desencadeado pelo sonho ou por algum tipo de delírio (Marques, 2013). No caso de Rosa Caramela, o desajustamento se dá nesses três níveis: físico, pela deficiência; social, pela marginalização sofrida e psicológico, pelo hábito de conversar e cuidar de seres inumanos. Moama Marques, em sua tese de doutorado, aborda essa questão mais detalhadamente, sustentada pelo que escreveu a estudiosa Ana Mafalda Leite:

Poeta, o contista volve a esse estado da linguagem onde “as vozes amalgamadas” da linguagem mítica manifestam a unidade essencial e repõem a esperança de um tempo outro, principal, em que o trágico da

guerra e da miséria se transfigura na ordem cósmica dos acontecimentos elementais, organizados por uma outra lógica, indiferente ao sofrimento e devedora do equilíbrio e da harmonia (Leite apud Marques, 2013: 36).

O sonho de Rosa era casar e que as estátuas ganhassem vida: “E ela, frente aos estatuados, cantava de rouca e inumana voz: pedia-lhes que saíssem da pedra. Sobressenhava” (Couto, 2013: 14). Ela, delicadamente, se distancia da intolerância da maioria que a marginaliza. A afeição pelas pedras e a forma amorosa com a qual Rosa Caramela as tratava também pode ser lida como um ato de resistência à intolerância sofrida por ela. Num dos textos mais célebres dos chamados estudos pós-coloniais, intitulado “Can the subaltern speak?”, a teórica e crítica literária Gayatri Chakravorty Spivak afirma que, no âmbito da produção colonial, as pessoas em condição de subalternidade não têm história e não podem falar.

Em sua argumentação, Spivak ressalta a predominância da figura masculina na construção ideológica do gênero, o que implica na dupla condição de subalternidade da mulher, não tendo ela espaço para ser ouvida ou lida (Spivak, 1995). A afirmação da pesquisadora indiana e as controvérsias por ela geradas foram motivo de várias críticas contundentes no âmbito da comunidade científica. Uma das leituras críticas do célebre texto de Spivak é de autoria de Benita Parry (1987). Para Parry, Spivak silencia as vozes de resistência dos subalternos através do seu uso da teoria crítica ocidental, mais precisamente das metodologias pós-estruturalistas. Nas palavras da autora:

Spivak in her own writings severely restricts (eliminates?) the space in which the colonized can be written back into history, even when “interventionist possibilities” are exploited through the deconstructive strategies devised by the post-colonial intellectual (Parry, 1987: 39).

Outros teóricos, como Bart Moore-Gilbert (1997), fazem a mesma crítica. Este, por exemplo, apresenta um panorama histórico dos estudos pós-coloniais e dedica um capítulo ao trabalho de Spivak. Nesse capítulo, Moore-Gilbert aponta alguns exemplos de casos na história em que as vozes de resistência da mulher se fizeram presentes, mesmo sendo imposta uma condição de subalternidade. Apesar das controvérsias, entendemos o valioso estudo de Spivak como uma tentativa de ressaltar que, embora existam vozes de resistência, em particular da mulher, face à opressão e marginalização, as mesmas não são ouvidas,

reconhecidas e/ou credibilizadas pelo sistema dominante. Essa particularidade se observa no conto em questão. Caramela, que até então não tinha voz no texto, fala e interroga o poder local que a prendeu. Sua indignação também pode se estender ao grupo social que a marginalizou.

Aconteceu no enterro do enfermeiro Jawane, que havia se suicidado: “A cerimônia decorria-se, o padre executava as rezas, abastecendo as almas. De repente, o que sucede? Aparece Rosa Caramela, vestida de máximo luto” (Couto, 2013: 20). A mulher foi “amnistiada” da prisão com a justificativa de que era louca e, portanto, “não tinha crime mais grave” (Idem). O irmão de Juca contava-lhe a história e ele, atônito, ouvia. O espaço fronteiro do cemitério, lugar de passagem entre vivos e mortos, foi descrito pelo tio como um lugar que “ninguém demora a visitar as covas” (Couto, id.: 21). Apenas Caramela. Entre os presentes do enterro e a fala do padre, a mulher cantava e se despiu, para o espanto de todos, que permaneciam mudos: “Ninguém ria, ninguém tossia, ninguém nada” (Idem).

A ausência de manifestação das pessoas diante das ações de Rosa Caramela pode dar indício de um entorno igualmente hostil e de perplexidade diante do ato inusitado da mulher. Ao lado da cova, Rosa joga suas vestes e reza para o morto: “– Leva essas roupas, Jawane, te vão fazer falta. Porque tu vais ser pedra, como os outros” (Idem). A fala da mulher resume o destino de todos os seres vivos. Portanto, coloca-os todos na mesma condição diante da vida. De modo que, de todas as personagens, aquela que é encarada como louca é a que permanece mais lúcida com relação à questão da alteridade e igualdade entre os seres vivos, uma vez que a morte acontece para todos. Rosa se fez ouvir pela primeira vez, contrariando assim a afirmação de Spivak (1995) quando diz que o subalterno não pode falar. Diante da força e imponência de sua voz, os ouvintes não esboçaram reação, apenas recuaram:

Olhando os presentes, ela ergueu a voz, parecia maior que uma criatura:
– E agora: posso gostar? [...] – Hein? Deste morto posso gostar! Já não é dos tempos. Ou deste também sou proibida? (Couto, 2013: 21).

A voz da mulher fica suspensa na narrativa, ecoando para o leitor com força e intensidade. Essa força evocativa característica das personagens miacoutianas é assim explicada por Patrick Chabal:

Mia Couto habita um mundo de criaturas maravilhosamente “simples”, mas de extrema força evocativa. Não se supõe que pudéssemos de fato conhecer alguma delas, mas todas logo se tornam familiares – como se

tivéssemos vivido sempre ao lado delas sem, contudo, percebê-las. A questão não é já termos encontrado ou conhecido tal pessoa em Moçambique ou em outro lugar numa situação real. O fato é que essas personagens são notáveis por sua humanidade, uma característica que nos é importante e que as torna tão palpáveis (Chabal, 2009: 59).

Do ponto de vista da antropologia literária, a humanidade das personagens, e o fato de elas se tornarem familiares ao leitor, provoca uma relação profícua entre as partes e pode ser apontada como uma das razões da boa recepção das obras desse autor em solo brasileiro e em tantos outros para além de Moçambique. Dessa forma, a relação entre o real com o fictício e imaginário se estabelece de forma exitosa quando já não é mais possível ao leitor separar radicalmente aquilo que encontra no mundo ficcional daquilo que se configura na esfera não-ficcional. Dizemos isso no caso específico das personagens e da possível identificação que se estabelece entre elas e os leitores.

Não há, pelo narrador, a continuação do relato feito pelo tio. Este foi impedido pelo pai de dar continuidade: “– Cala-te, não quero ouvir mais” (Couto, 2013: 22). O conto termina com o narrador revelando que naquela noite não conseguia dormir. Foi ao jardim, com insônia, e parou para contemplar a estátua. Disse: “Tinham arrancado o monumento mas esqueceram de o retirar, a obra requeria acabamentos” (Idem). Do ponto de vista da historicidade do texto, essa afirmação nos permite inferir o seguinte: sendo a estátua um indício do período colonial, o ato simbólico de arrancá-la pode ser lido como uma metáfora de superação do colonialismo, ao nível político. Mas, ao nível prático e das relações sociais e cotidianas, as relações de colonialidade ainda permanecem. A expressão: “...esqueceram de o retirar” nos remete a isso. “A obra”, ou seja, todo esse processo, ainda requeria “acabamentos”. O que nos parece dizer que a luta pela superação do colonialismo/colonialidade, de fato, estava só começando.

Curiosamente, o narrador finda, ao término do relato, sentindo piedade pelo monumento arrancado: “Senti quase pena do barbudo, sujo das pombas, encharcado de poeira” (Couto, 2013: 22). Ali, fora da varanda, ou seja, da sua zona de conforto e espaço privilegiado de percepção, o sujeito perceptivo igualou-se à Rosa Caramela no que diz respeito à manifestação de sentimento pelo monumento de pedra. Sobre essa mudança de foco de observação, Soethe afirma: “a movência do foco de observação subjetivo para outros centros imaginários, de onde o indivíduo pode ver-se objetivamente, sinaliza

amadurecimento ético e existencial” (Soethe, 2007: 222). A alternância do foco de observação fez o narrador se deslocar do seu centro de referência, daquilo que julgava ser a forma mais adequada de pensar e agir. Logo ele percebe e diz: “Me acendi, vindo ao juízo: estou como a Rosa, pondo sentimento nos pedregulhos?” (Couto, 2013: 22). E mais, a movência de foco se deu também ao nível físico quando ele, ao ver Caramela, ficou “gelado, imovente” (Idem). E indaga: “Queria fugir, minhas pernas se negavam. Estremeci: eu me convertia em estátua, virando assunto das paixões da marreca?” (Idem). Paralisado, o narrador vê que Caramela não parou no jardim. Ela cruzou a estrada e caminhou em direção às escadas da casa dele. Lá ela “tartarugou-se”, como se fosse dormir. O fato de Caramela estar situada nas escadas, de frente à porta da casa, nos remete a um outro aspecto suscitado por Bachelard. Para ele, o “ser posto na porta”, “fora do ser da casa”, constituiu uma “...circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo” (Bachelard, 1978: 202). Hostilidade enfrentada por ela pelo microespaço social representado pela família do narrador, com exceção do pai. E que, ao nível macro, se estende ao grupo social em que todos estavam inseridos.

O sujeito perceptivo convoca da sua memória o som dos murmúrios e do choro da mulher. Gradiente sensorial que demarca um espaço envolto por tristeza: “A corcunda se derramava, parecia era vez dela se estatuar. Me infindei, nessa visagem” (Couto, id.: 23). Na sequência, Juca, o pai do narrador, abre a porta da varanda e se aproxima de Caramela. O ato de abrir a porta da varanda e se aproximar da mulher pode ser lido como o ato de transpor as barreiras que os separavam, do ponto de vista social e afetivo. Assim afirma Silvano:

a mobilidade espacial (real ou simulada) é um importante fator de mediação cultural: através dela os actores passam do espaço local para os espaços globais, confrontam-se com a diferença e organizam a relação com o *outro* (Silvano, 1998: 62).

Pela primeira vez, no conto, Juca sai da sua condição inerte e se move na direção da mulher. A mobilidade espacial do pai refrata justamente o que propõe Silvano (1998) no fragmento acima: a mediação cultural. De fato, apenas o pai, de todos da família, tinha uma percepção ponderada e menos preconceituosa sobre o fato da mulher conversar com estátuas, por exemplo. E, além de tudo, ele verbalizava isso. É a porta da varanda que estabelece o limite entre a vida privada

da família do narrador e a vida pública, associada ao contato com Rosa Caramela. O pai, ao abri-la, finda por conjugar essas duas possibilidades de acesso e nos permite concluir que existe uma proximidade entre os dois, que foi barrada por entraves sociais, metaforicamente expostas no texto através da imagem da porta. A porta, como espécie de fronteira entre espaços, é assim mencionada por Bachelard:

Então, quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A Porta é todo um cosmo do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada (Bachelard, 1978: 342).

A porta da varanda aberta e o reencontro de Juca com Rosa Caramela. Assim o conto termina, sob o olhar perplexo do narrador, cujo coração, naquela circunstância, chegava aos ouvidos. O sujeito perceptivo observa e reproduz o diálogo entre os dois. Juca pede para Caramela não chorar e revela que era o seu noivo. Naquele momento, segundo o narrador, “nenhuma estátua lhe merecera tantos olhos” (Couto, 2013: 23). O pai, tal qual estátua para a família, pela primeira vez toma uma atitude motivado por Rosa Caramela e a convida para ir embora dali. Nesse momento há uma quebra de expectativa do leitor em meio ao modo de agir inusitado do pai. Da imobilidade para a ação. Borges Filho fala o seguinte:

...mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade (Borges Filho, 2008: 2).

Contudo, nesse caso, as personagens se moveram dos espaços fixos da narrativa, que eram a varanda e o jardim. Neste, Caramela não se demorou, como costumava ficar. E foi aos pés da porta da casa de Juca. Juca, por sua vez, move-se e abre a porta da varanda. O narrador observava tudo e se fazia notar. Porém, ninguém se importava. Pela percepção do narrador e as descrições do

entorno do espaço familiar e social, uma leitura possível é a de que, realmente, Juca era o noivo de Caramela e, por isso, ela cuidava da estátua à frente de sua casa como se assim cuidasse dele. Porém, essa é apenas uma das várias leituras possíveis, pois as narrativas de Mia Couto não apresentam um fim fechado e determinado. A frase final do conto convoca a imaginação do leitor, que por sua vez tem a liberdade de conjecturar outras possíveis conclusões para o relato: “E foram-se os dois, noite adentro” (Idem).

Já “A menina do futuro torcido” é um dos contos mais dramáticos do livro *Vozes Anotecidas* (2008). Ao lado de outros textos do mesmo livro, este também foi popularizado em uma adaptação para o teatro em Portugal, com título homônimo e direção de Maria João Miguel. Assim como todos os contos analisados anteriormente, este último mantém em foco o tempo da infância. Infância e velhice são duas fases da vida com presença marcante na narrativa miacoutiana (Afonso, 2004). No primeiro conto analisado, vimos que a criança atribuiu a explosão do boi ao pássaro do relâmpago, o *ndlati*. No segundo, temos a perspectiva do narrador, sobrinho do tio Geguê, que relata a sua gradativa mudança de mentalidade com relação ao tio.

O conto traz essa transição de perspectiva, desde o que ele acreditava que o tio fosse ao que ele realmente era. Em “A Rosa Caramela”, mais uma vez, o narrador relata um episódio da infância e a aproximação existente entre Caramela e seu pai. Tal aproximação o deixa atônito e percebemos uma movência de foco que pode significar uma mudança de percepção dele sobre a mulher solitária e marginalizada. Em “A menina do futuro torcido” delineia-se uma tendência que marca, ainda hoje, os escritos desse autor moçambicano: a construção bastante peculiar das suas personagens infantis, como vimos sob prismas diferentes nos contos anteriores. Neste, assim como no primeiro analisado, a violência atinge dimensões maiores, resultando na morte da menina, uma das personagens principais da narrativa. Ela tem nome. Chama-se Filomeninha. A menina é encarada pelo pai como alguém capaz de proporcionar para a família um futuro melhor. O lugar em que viviam é descrito como “uma pequena vila”. Lugar inóspito onde “o acontecimento nunca é indígena. Chega sempre de fora, sacode as almas, incendeia o tempo e, depois, retira-se” (Couto, 2008: 129). Interessante observar no texto a indissociável relação espaço-tempo estabelecida, aos moldes

de Bakhtin (1988), quando o narrador afirma: “O mundo tem sítios onde pára e descansa a sua rotação milenar. Aquele era um desses lugares” (Idem).

Dizer que aquele espaço narrado seria o ponto de descanso da “rotação milenar” do mundo nos revela uma forma específica de compreensão do espaço e do tempo, sendo este cíclico. Essa ideia cíclica do tempo faz muito sentido na narrativa, pois a ideia do pai vira uma obsessão, de maneira tal que a vida da menina se resume aos treinamentos para exercer a função de contorcionista. Diariamente, o mesmo ritual que o narrador descreve com minúcia:

A pequena iniciou as ginásticas. Evoluía lentamente para o gosto do pai. Para acelerar os preparos, José Bastante trouxe da oficina um daqueles enormes bidões de gasolina. À noite amarrava a filha ao bidão para que as costas dela ficassem noivas da curva do recipiente. De manhã, regava-a com água quente quando ela ainda estava a despertar (Couto, id.: 128).

A própria imagem da menina em seus treinamentos, sempre dando voltas, “torcida para trás”, propicia uma imagem desse tempo cíclico e, mais precisamente, pode ser lida como um sinal de retrocesso. Sobre a compreensão de tempo circular, bastante presente nos textos miacoutianos, Isabel Allegro de Magalhães conclui:

A mais antiga concepção de tempo ao longo da história é talvez uma concepção cíclica, de repetição de ritmos mensuráveis. Medida desses ritmos é a revolução dos corpos celestes, é a rotação das estações do ano, é o ciclo das gerações humanas, ou seja, uma qualquer das mudanças periódicas do universo. [...] Curioso é que a experiência de um tempo cíclico, presente como vimos em povos primitivos e na Antiguidade Clássica, presente na experiência mística de todos os tempos e de todas as culturas, permaneça ainda hoje viva de tantas formas (Magalhães apud Marques, 2013: 125).

Um aspecto inserido no texto que também suscita o espaço é o desenvolvimento aguçado da audição do pai. Era preciso estar atento ao que vinha de fora, aos acontecimentos e possibilidades de sair da sua condição miserável: “Joseldo Bastante, mecânico da pequena vila, punha nos ouvidos a solução da sua vida. Viajante que passava, carro que parava, ele aproximava e capturava as conversas” (Couto, 2008: 127). Foi assim que ele definiu o destino da filha mais velha.

Desde então, a menina, diariamente, sofre com a violência doméstica do pai. Ele acredita estar preparando a filha para ser contorcionista: “Ordenou à filha. – A partir desse momento, vais treinar curvar-te, levar a cabeça até no chão e vice-versa” (Couto, id.: 128). Esse foi o futuro que ele vislumbrou para ela após ouvir na vila que um jovem tinha se tornado contorcionista, contratado por um empresário e, com isso, começou a ganhar muito dinheiro. O narrador conduz o relato sem fazer qualquer juízo de valor da atitude do pai, como se percebesse o que o ser humano é capaz de fazer diante de uma situação miserável, com doze filhos e sem possibilidades de proporcionar um futuro digno para todos. Nesse sentido, a narrativa miacoutiana traz um viés universal, pois abrange uma problemática existente em várias sociedades. A miséria, no caso de Moçambique, é também proveniente dos tempos coloniais e da guerra, mas se faz notar com força brutal em várias outras partes do mundo e as crianças, em particular, são fortemente afetadas. Privadas de educação e submetidas ao trabalho precocemente.

Filomeninha mantinha-se calada. Em todo o relato existe apenas uma fala dela queixando-se de dor: “– Pai, estou a sentir muitas dores cá dentro. Deixa-me dormir na esteira” (Idem). Do ponto de vista narrativo, o fato da menina se manter em silêncio durante boa parte da narrativa não indica apenas subserviência ao pai, mas há uma força expressiva, do ponto de vista literário, que se fará notar ao final do conto de maneira arrebatadora. Por essa razão que Suárez nos ensina a não subestimar o silêncio das personagens do texto, pois “a interpretação de que o silêncio é de imediato passividade e subordinação impede perceber suas qualidades linguísticas ou expressivas. Ficar calada/o pode ser uma forma diferente e mais sutil de atuar e de reagir” (Suárez apud Marques, 2013: 201). Filomeninha é a típica representação do bode expiatório sobre o qual fala René Girard (2009), porém numa perspectiva contemporânea. Como já abordamos anteriormente, o bode expiatório, segundo Girard, era eliminado em ritual nas sociedades tradicionais, para evitar assim um colapso social em forma de violência generalizada. Vimos também, em Meruje e Rosa (2013), que a sociedade contemporânea continua produzindo bodes expiatórios de forma menos aparente e mais dissimulada. Se nas sociedades tradicionais estudadas por René Girard havia uma relação muito próxima entre violência e sagrado pelo fato da vítima tornar-se sagrada após o sacrifício, pois foi graças à ela que a

harmonia local voltou a imperar, os estudos posteriores afirmam que o sacrifício nos dias de hoje não produz mais o sagrado, “apenas reproduz a violência mimeticamente engendrada”³³. Ou seja, do ponto de vista simbólico, o mecanismo sacrificial se concretiza, seja “(...) colocando um colega de profissão no ostracismo ou por meio do assédio moral e psicológico”³⁴.

Filomeninha, na narrativa, é vítima de uma violência sacrificial dos tempos contemporâneos. O próprio pai declara: “– Você não pode querer a riqueza sem os sacrifícios” (Couto, 2008: 128). Portanto, a personagem Filomeninha refrata a perspectiva de uma vítima sacrificial, “fundamento do capitalismo selvagem, o último e planetário avatar dos grandes sistemas sacrificiais que a humanidade conheceu” (Meruje e Rosa, 2013: 173). Podemos dizer que, no conto anterior, Rosa Caramela assume essa função. O pai, diante da situação miserável da família, vislumbrava o dinheiro em primeiro lugar, prejudicando assim a saúde da própria filha, que era obrigada por ele a exercer a função de contorcionista, tendo a questão monetária como desculpa: “Enquanto isso, Filomena piorava. Quase não andava. Começou a sofrer vômitos. Parecia que queria deixar o corpo pela boca. O pai avisou-lhe que deixasse essas fraquezas” (Couto, id.: 129). A referência ao dinheiro e à riqueza é bastante presente no texto, sob o ponto de vista do pai: “...Quando você for rica há-de dormir até de colchão. Aqui em casa todos vamos deitar bem, cada qual no colchão dele. Vai ver que só acordamos na parte da tarde, depois dos morcegos despegarem” (Idem) e, igualmente, do narrador. Ele, ao nosso entender, ironiza a obstinação do pai na busca por riqueza: “No embalo dos carris seguia Joseldo Bastante a entregar sua pequena filha à sorte das estrelas, à fortuna dos imortais” (Couto, 2008: 130). A ironia se identifica, precisamente, através dos seguintes eufemismos utilizados pelo narrador para descrever o destino trágico da menina: “sorte das estrelas” e “fortuna dos imortais”. Tais expressões, em nossa leitura, suscitam a ideia de morte. “Bastante”, o sobrenome do pai, sugere, no espaço textual, a ideia fixa de ganhar muito dinheiro e ficar rico.

³³ Frase de João Cezar de Castro Rocha, especialista na obra de René Girard, extraída de entrevista disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4238&secao=382&limitstart=1. Acesso em 12 maio 2015.

³⁴ Frase de Felipe Cherubin em estudo sobre Girard. Disponível em: Revista *Dicta e Contradicta*, disponível em <http://www.dicta.com.br/rene-girard-desejo-violencia-e-literatura-i/>. Acesso em 12 maio 2015.

Antes de continuar a nossa leitura do conto, gostaríamos de esclarecer a razão da convocação da teoria mimética de Girard em algumas das análises aqui expostas. Primeiro porque nesta narrativa temos a manifestação do desejo mimético e o sacrifício do bode expiatório, dois conceitos-chave do antropólogo francês. O desejo mimético se manifesta no pai, quando este deseja que a filha seja contorcionista para ganhar dinheiro como o contorcionista de sucesso que ele ouviu falar. Ele desejava algo que não podia alcançar e, por isso, forçava a filha a imitar os passos de um outro jovem, igualmente explorado por seu empresário, como nos faz supor o narrador: “O empresário recolhia riquezas em lugar desconhecido” (Couto, 2008: 129). Recorrer aos conceitos de um antropólogo para desenvolver análises literárias pode soar como um deslize metodológico, na medida em que o texto corre o risco de ser utilizado como mero acessório. De fato, isso é bastante comum. Mas, ao seguir aquilo que propõe o pensamento girardiano, acreditamos que o texto literário, muito além de comprovar nossas hipóteses, traz uma “voz teórica” intrínseca que deve ser digna de reconhecimentos. De acordo com os preceitos desse antropólogo, essa “voz teórica” foi negada, em primeiro lugar, pela ideia de arte como entretenimento, ou seja, de arte pela arte e, depois, por metodologias críticas que não reconhecem o poder de investigação real da obra literária (Girard, 1984: 12).

O reconhecimento desse poder de investigação real da obra literária, conseqüentemente, considera o apoio fundamental do texto literário nos processos de construção de ideias acerca do comportamento humano, suas disposições e organização, inclusive socialmente falando. E, nesse quesito, podemos dizer que há um diálogo entre o estudo de René Girard e os pressupostos de Wolfgang Iser. Porém, no caso desse segundo estudioso, a questão da violência não é tão enfatizada quanto no primeiro. Meruje e Rosa apontam que a teoria girardiana confirma, no que diz respeito ao agir humano, uma estrutura trilógica, tendo o desejo mimético um lugar central nas análises: primeiro como agente das ações humanas. Depois, como estrutura capaz de perspectivar de que maneira as origens do sagrado podem estar relacionadas com uma violência fundacional presente nas culturas. E, por fim:

...compreender de que modo a leitura girardiana dos evangelhos e da figura de Cristo pode iniciar uma força de denúncia singular que permita o (re)começar de uma nova história – ou odisseia – antropológica do homem (Meruje e Rosa, 2013: 152).

A complexidade da teoria girardiana se dá, inclusive, pela relação estabelecida com várias áreas de conhecimento. Essa abrangência, de certo modo, faz com que a teoria desse antropólogo francês seja bastante criticada pela comunidade científica. Algumas das críticas são voltadas para a teoria do desejo mimético e para o conceito de “bode expiatório”. O escritor Marcelo Ferlini Assami diz que “Girard e os girardianos são acusados também de vender uma teoria geral de tudo, panaceia para todos os conflitos humanos...”³⁵. Tudo isso porque o autor observa uma certa capacidade, ou facilidade, como ele acrescenta, de achar “desejos miméticos” e relações conflitantes pautadas na inveja em qualquer circunstância ou dificuldade.

Girard também costuma ser bastante questionado pela crítica especializada pelo fato de ele ser “excessivamente religioso para o mundo acadêmico contemporâneo e, ao mesmo tempo, excessivamente acadêmico para o universo religioso tradicional”³⁶. Tal aspecto se faz notar nos recorrentes exemplos judaico-cristãos presentes em suas reflexões teóricas. Alguns desses exemplos foram destacados por Meruje e Rosa e consistem na ideia de que “só o perdão pode terminar a violência sem a mediação da violência” (Meruje e Rosa, 2013: 165) e também na interpretação negativa do desejo, que se alinha aos preceitos cristãos. Segundo esses autores, Girard acredita que Jesus e João Batista foram “figuras [...] precursoras de um novo modelo não-violento de relação entre os homens” (Idem). Diante disso, verifica-se um paradoxo gerado pela teoria de Girard, pois “estudá-lo a partir de uma posição laica não necessariamente afasta o leitor ateu do pensador cristão, mas, pelo contrário, pode abrir uma via inesperada para esclarecer a força da teoria mimética no século XXI...”³⁷.

É, pois, de nosso interesse observar como os conceitos da motivadora teoria de René Girard sobre a violência, nomeadamente o “bode expiatório” e o “desejo mimético”, surgem nas narrativas que estamos a analisar, a fim de perceber como a violência surge no espaço narrativo, o olhar dos sujeitos perceptivos e como esses bodes expiatórios, de modo contemporâneo, são

³⁵Cf.:Ver em matéria da Revista Dicta e Contradicta. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/especial-50-anos-de-teoria-mimetica-parte-i-o-ano-que-pegamos-giradismo>. Acesso em 15 jun. 2015.

³⁶Cf.:Ver em matéria da Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4238&secao=382. Acesso em 15 jun. 2015.

³⁷Idem.

apresentados no texto. Após essas observações, seguimos com a análise do conto proposto.

Joseldo Bastante descobre o dia em que o empresário irá para a cidade. Pede para a mãe arrumar a menina e a leva, de comboio, ao encontro do homem. O espaço representado do comboio pode ser considerado o que Marc Augé (2009) entende por “não-lugar”, como vimos no capítulo dedicado ao espaço literário. Esse microespaço do comboio exerce uma função caracterizadora (Lins, 1976) no texto, pois revela informações sobre as personagens, mesmo que sutilmente. O comboio, enquanto não-lugar, caracteriza-se como espaço de trânsito. Dentro do comboio e a caminho para a cidade, o pai começa a refletir sobre sua atitude de levar a filha para ser avaliada pelo empresário:

...um fruto não se colhe às pressas. Leva seu tempo, de verde- amargo até maduro-doce. Se tivesse procurado a solução, como outros queriam, teria perdido esta saída. Orgulhoso, respondia aos apressados: esperar não é a mesma coisa que ficar à espera (Couto, 2008: 130).

Enquanto o pai acreditava ter feito a decisão certa em levar a filha para a cidade, a condição dela leva o leitor a se afastar dessa perspectiva positiva do pai diante da conduta realizada. O que possibilita essa percepção é o frio que a menina sente em um espaço cuja sensação térmica é o calor. Portanto, a sensação de frio da menina destoa daquela que caracteriza o comboio, formando assim uma ideia de “espaço heterólogo” (Borges Filho, 2007: 6). Essa discrepância de perspectivas e sensações revela ao leitor o ponto de vista da menina, que adoeceu devido aos esforços excessivos forçados pelo pai: “Filomeninha queixou-se do frio. – Qual frio? Com todo esse calor, onde está o frio? E procurou o frio como se a temperatura tivesse corpo e lhe tocasse num arrepio de olhos” (Couto, id.: 130). As tremuras da menina confundiam-se com o balanço do comboio e o pai, ainda assim, a repreendeu: “– Agora veja se pára de tremer que ainda me descose o casaco todo” (Idem). A errância das personagens pela cidade é assim descrita pelo narrador: “...Seguiram por ruas sem fim” (Idem). O pai se queixava para a menina: “– Charra, filha, tantas esquinas! E todas são iguais” (Idem). O estado errante de pai e filha pela cidade a procura do escritório do empresário lembra aquilo que disse Michel de Certeau sobre a prática do espaço e o ato de caminhar: “Caminhar é ter falta de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (Certeau, 1998: 183).

A errância da menina e do pai pode ser lida como uma experiência social de privação de lugar, porém alimentada pelo sonho de riqueza de Joseldo Bastante, mesmo diante de uma situação adversa. As “deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas)” mencionadas por Certeau (Idem) se constituem no texto através dos não-lugares que ambos habitam. Primeiro o comboio e, depois, a pequena sala de espera do escritório do empresário. Esses espaços impessoais sintetizam o lugar dessas personagens no mundo em que se inserem. Um lugar à margem do poder, cuja identidade individual do ser se perde, dando lugar a um todo homogêneo e superficial. Nesses não-lugares, todos são apenas mais um no meio do turbilhão de acontecimentos da sociedade contemporânea. Neles tudo é transitório e efêmero. A presença do não-lugar permeia o texto. Desde a vila em que viviam as personagens, até o comboio e a sala de espera para onde foram mandados ao chegarem no escritório. A menina, doente, adormeceu na cadeira. E o pai “se entretinha com os sonhos de riqueza” (Couto, 2008: 131). Logo, do ponto de vista do espaço narrativo, a escolha desses não-lugares é bastante expressiva literariamente, pois a efemeridade que caracteriza esses espaços é constatada no total desprezo com que a menina e o pai são recebidos pelo empresário. Ele alegava o seguinte: “Não vale a pena perder tempo. Não quero. O contorcionismo já está visto, não provoca sensações” (Couto, id.: 131).

Esses não-lugares também comportam no espaço textual os danos causados pelo excesso de informação da chamada indústria cultural, sobre a qual o filósofo alemão Adorno, ao lado de Horkheimer, desenvolveu um estudo que serve de referência até hoje para quem deseja enveredar sobre o assunto (Horkheimer e Adorno, 1997), sobretudo se considerarmos a situação do mundo globalizado, onde as tecnologias que costumam diminuir distâncias também ampliam as desigualdades sociais. Por causa disso, o leitor não consegue ter raiva da personagem de Joseldo Bastante. Pelo contrário, o pai manifesta ao leitor certa piedade, pois a violência física e psicológica a qual ele submeteu a própria filha não se desenvolve de forma consciente, mas parece fruto de uma ingenuidade e sonho de riqueza a todo custo, com o fim de garantir uma melhor condição de vida para a família. Adorno e Horkheimer (1997) acreditavam que, na indústria cultural, o homem é, simplesmente, instrumento de trabalho e de consumo. Ou seja, mero objeto exercendo funções para benefício da ideologia dominante.

Pode-se dizer que a indústria do entretenimento é fruto da indústria cultural. Nesse sentido, Filomeninha era, para o pai, mero instrumento de trabalho que o traria riqueza e bens de consumo até então inatingíveis para a família, como o colchão que ele enfatiza em determinado momento da narrativa. Na indústria cultural, até o ser humano vira negócio. Podemos dizer que tal aspecto é drasticamente focalizado na figura de Filomeninha. O ritmo frenético da contemporaneidade, seguindo a lógica da indústria cultural e da globalização, torna qualquer novidade em algo obsoleto, de forma ligeira. O diálogo do empresário com o pai de Filomeninha refrata essa questão e pode conduzir o leitor para uma reflexão em torno disso. O empresário diz que os feitos da menina não o interessam e afirma, categórico: “A única coisa que me interessa agora são esses tipos com dentes de aço. Umass dessas dentaduras que vocês às vezes têm, capazes de roer madeira e mastigar pregos” (Couto, 2008: 131).

O pai retruca e insiste para que ele veja o que a menina consegue fazer. O empresário percebe que a menina está doente. O pai continua negando e insistindo: “– Essa menina? Essa menina tem saúde do ferro, aliás de borracha. Só está cansada da viagem, só mais nada” (Idem). A ausência de percepção do pai diante do estado de saúde da menina, fruto da sua obsessão por dinheiro e por melhores condições de vida, demarca a historicidade do texto. Podemos ler essa cegueira do pai como consequência de uma lógica capitalista, que em Moçambique teve seu lugar desde a independência, período marcado pela transição de um projeto econômico socialista, planejado, para um projeto econômico capitalista, de mercado. Por essas razões, a exploração do trabalho infantil assolou o país. A influência do pensamento socialista no partido Frelimo, segundo José Luis Cabaço, foi “igualmente alimentada pela conjuntura internacional da Guerra Fria” (Cabaço, 2009: 313). O autor ainda aponta que o suporte às lutas armadas de libertação veio dos países socialistas e pela Tanzânia. Países europeus e os Estados Unidos negaram apoio e “se limitaram a autorizar ações de ajuda humanitária por organizações não oficiais” (Idem). Esse contexto favoreceu a forte ligação entre o movimento de libertação da política socialista e intensificou a desconfiança e o distanciamento dos países ocidentais. Nesse sentido, o partido que assumiu o poder em Moçambique no pós-independência optou por uma via socialista. Contudo, Cabaço aponta um certo distanciamento crítico dos integrantes do partido face aos pressupostos marxistas

por trás das bases do socialismo adotado. Para tanto, o pesquisador retoma a fala de Joaquim Chissano, membro do Comitê Político Permanente da Frelimo:

Mas não acreditamos que o desenvolvimento do país, a independência e o socialismo possam ser copiados de outros países. [...] Certas pessoas pensam que como recebemos auxílio dos países socialistas seremos forçados a seguir a política de um ou de outro país socialista, mas isso não é certo, pois se lutamos pela nossa independência (como já afirmamos), lutamos pela livre escolha da nossa maneira de viver, das nossas relações e o nosso comportamento (Bragança; Wallerstein, 1978 apud Cabaço, 2009: 314).

Mesmo sendo o socialismo uma primeira opção no pós-independência, a transição para o capitalismo foi danosa, pois houve uma abertura para financiamentos de ajuda externa, como o Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial e investimentos de multinacionais. Enquanto o socialismo parecia ser a melhor maneira de conduzir uma reestruturação do país no pós-independência, livrando-o da miséria e corrupção que a política colonial intensificou, a transição para o capitalismo e a relação entre as elites nacionais com a influência externa do capital estrangeiro deu sequência ao que a política socialista, em princípio, visava combater, como a miséria e a corrupção. Ou seja, a política colonialista deu lugar às colonialidades. A continuação de uma política de exploração, abuso de poder e opressão, a partir de novos moldes do contexto da independência. Como vimos em análises anteriores, Mia Couto é um crítico incansável das colonialidades. Esse viés é fortemente percebido nas narrativas dos dois livros de contos aqui mencionados. Ambos escritos no período pós-independência e de guerra civil.

Ainda sobre a alienação da personagem, é importante destacar que Joseldo Bastante, o “mecânico da pequena vila”, que lida diariamente com parafusos e aço, não é capaz de atender às exigências do empresário e, ao invés de se indignar com a ideia inusitada deste homem de negócios, ele se envergonha por não poder criar dentes de aço para Filomeninha. Essa proeza, segundo o empresário, era o que causava sensações. Não mais o contorcionismo, como foi dito. Após a fala do empresário a esse respeito, Joseldo sorri, com vergonha, e ainda desculpa-se por não poder servir: “– Sou mecânico, mais nada. Parafusos mexo com a mão, não com os dentes” (Couto, 2008: 131). Diante da desgraça alheia e da situação de Filomena, o empresário fica “sentado

na grande cadeira achando graça àquela menina tão magra dentro de vestido alheio” (Idem). Apesar da teoria mimética de Girard apresentar um viés negativo para o desejo, ideia decorrente de sua influência judaico-cristã, como vimos anteriormente, sabemos que o desejo e a ambição não são sentimentos que engengram apenas violência. Mary Esperandio (2004) critica fortemente a concepção negativa do desejo apresentada por Girard, considerando-a uma espécie de “aprisionamento”. Para a autora, o autor reduz a possibilidade de todas as formas desejanter ao desejo mimético e questiona: “Não haveria outros desejos, para além do mimético, que fossem ‘construtivos’?” (Esperandio, 2004: 54). Na contramão de Girard, Lilian Jacoto acredita que o desejo recupera uma parte instintiva do indivíduo, “...aquela que porventura reste infensa à disciplinarização do corpo, marca insidiosa da cultura dominante, como ensinou Michel Foucault” (Jacoto, 2010: 94-95). Para essa estudiosa brasileira, o desejo surge como uma “força que constela a atenção para o corpo [...] no contrapelo de uma cultura que o mitiga pelo excesso de estímulos [...] e pelo patrulhamento das ideias politicamente corretas...” (Idem).

Consideramos importante ponderar essa questão e apresentar outras possibilidades de interpretação do desejo no texto literário. Porém, neste conto, o desejo não surge como um estímulo que provoque a auto-realização e libertação. Pelo contrário, gera violência, caracterizando assim o “desejo mimético” de que fala Girard. Após o encontro frustrante com o empresário, pai e filha voltam para casa: “No regresso Joseldo ralhava com o destino. *Dentes, agora são dentes!*” (Couto, 2008: 131). Joseldo, mais calmo, “parecia olhar o movimento da estação, mas os seus olhos não passavam além do vidro fosco da janela” (Couto, id.: 131-132). A fala do narrador transmite ao leitor uma ideia de visão limitada do pai da menina. Limitações provenientes do desejo de ser rico para assim garantir o sustento da família, talvez.

O comboio em movimento contrasta com a petrificação da perspectiva do pai. Sempre a mesma. Pois ele ainda insiste em seguir a nova tendência mencionada pelo empresário: “De súbito, um brilho acendeu-lhe o rosto: Segurando a mão da filha, perguntou, sem olhar: – É verdade, Filomena: você tem dentes fortes! Não é isso que diz a sua mãe” (Couto, id.: 132). O fato do pai ter o *insight* e se dirigir verbalmente à menina sem olhar para ela, reforça a ideia de que ele estava demasiado fixado em suas ambições, a ponto de desconsiderar

a percepção da filha, o ponto de vista da menina. O parágrafo final da narrativa é sucinto e arrebatador: “E como não tivesse resposta, abanou o braço da criança. Foi então que o corpo de Filomeninha tombou, torcido e sem peso, no colo do pai” (Idem).

Pela verbalização da experiência de observação do narrador diante daquela história, o fim do conto nos leva a crer que a menina sucumbiu. Vejam-se as constantes passagens referentes à fraqueza física da menina causada pelos métodos que o pai encontrou para torná-la contorcionista. O futuro torcido pode significar a ausência de futuro dessa criança, ou seja, a morte prematura. Como vimos, o tema da morte envolvendo crianças é bastante presente em contos dos livros. Dentre os analisados, verificamos isso em “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, do *Vozes Anotadas* (2008), e este, do livro *Cada homem é uma raça* (2013). O tema da morte ligado à infância também é bastante recorrente em narrativas curtas do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, referência declarada do próprio Mia Couto. Verificamos um paralelo entre o conto “A menina de lá”, de Rosa, e “A menina do futuro torcido”, de Mia Couto. No primeiro, temos Nhinhinha, uma menina que operava milagres, conversava com os mortos e desejou a própria morte. Nesse conto temos a questão da morte relacionada à libertação, assim como em “O dia em que explodiu Mabata-Bata”. Se considerarmos o relato do narrador do conto “A menina do futuro torcido”, Filomena libertou-se de uma situação de miséria ao morrer, porém teve uma possibilidade de futuro interrompida pelo afã da riqueza. Para alcançar esse fim, teve de enfrentar todo um processo violento para “seus ossos ficarem moles, daptáveis” (Couto, 2008: 128). A imagem dos ossos moles também prenuncia, no espaço físico e corporal da menina, a morte dela, denotando igualmente um contraste entre a força dos ossos e a fragilidade da menina, particularmente. E, num modo mais amplo, a fragilidade humana, uma vez que o pai pôs a vida da própria filha em causa. Um ato de ingenuidade, desespero, ambição? Fica ao leitor as possibilidades outras de interpretação.

CAPÍTULO V - ENCONTRO COM O CLÁSSICO, ENCONTRO INSTITUCIONALIZADO: RECEPÇÃO E TRADUÇÃO CULTURAL

5.1 O lugar de Mia Couto nos *curricula* do Brasil

Para a nossa pesquisa, entrevistamos professores universitários da rede pública de ensino do Brasil, de diversas partes do país, a fim de avaliar a predominante presença do autor na grade curricular da disciplina “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa” das universidades em que esses profissionais trabalham. Ao todo foram dez entrevistados. Embora o número seja reduzido, gostaríamos de salientar que o nosso levantamento não é quantitativo, mas qualitativo, com a finalidade de, a partir dessa pequena amostra, verificar a assiduidade de Mia Couto nos *curricula* da academia brasileira, com ênfase nos cursos de Letras. Apresentaremos aqui os entrevistados através de nomes fictícios, incluindo os editores dos livros de Mia Couto no Brasil e em Portugal, bem como a administradora da página do autor numa famosa rede social, a fim de preservar a identidade de todos eles. Apenas iremos manter a informação precisa da universidade a qual pertencem.

Todos os entrevistados ministram ou ministraram a disciplina de Literaturas Africanas. Alguns são precursores dessa área de estudo na instituição em que se inserem, como é o caso da Professora Eliane Fernandes, da UFPB, e a Professora Maria Aparecida Seixas, da PUC Minas. Apesar da PUC Minas ser uma universidade particular e o nosso recorte se concentrar nas universidades públicas, o depoimento da Professora Maria Aparecida Seixas foi fundamental, principalmente pela importante trajetória dessa pesquisadora. De maneira que não achamos válido excluí-lo deste estudo. Ela, segundo pesquisa de Ana Claudia da Silva, ao lado de Rita Chaves e Benjamin Abdala Jr, ambos professores da USP, foi a docente que mais orientou trabalhos acadêmicos sobre Mia Couto. Até 2010 foram três dissertações e duas teses (Silva, 2010: 74).

A amostragem é reduzida por vários motivos. A quantidade de professores lecionando essa disciplina não é tão expressiva. Como a Doutora Eliane Fernandes (2015) apontou, os cursos de pós-graduação oferecem essa disciplina com mais frequência, por causa da maior autonomia que os professores têm no

momento de elaborar o seu plano de estudo. Contudo, na UFPB, USP, UFRGS, UFSC, UFRN, UEPB entre outras, a disciplina segue como optativa, segundo pesquisa realizada por nós nos bancos de dados *on-line* das disciplinas oferecidas pela pós-graduação em Letras dessas instituições. O fato de serem optativas já pode ser considerado um avanço, haja vista que as literaturas africanas de língua portuguesa passam a integrar o quadro de disciplinas. Porém, o fato de elas não serem obrigatórias impede, na nossa opinião, uma certa continuidade do estudo dessas literaturas, que finda por ser realizado em grupos de pesquisa e ações paralelas de professores e alunos interessados pelo assunto, como o projeto que mencionaremos adiante, executado na UFPB. Em entrevista realizada com o Professor Doutor Alúcio Bernardes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o mesmo declarou que a questão da inserção dessa disciplina no currículo dos cursos de Letras no Brasil “ainda está engatinhando” (Bernardes, 2015), ou seja, ainda está em desenvolvimento. Desenvolvimento este que acompanha as discussões efervescentes, ao nível social, em torno dos assuntos que envolvem a constituição étnica do povo brasileiro, o reconhecimento do hibridismo cultural, consequência do trânsito Atlântico mencionado em um dos primeiros capítulos de nossa tese. A ideia de constructo ainda perpassa a inserção dessa disciplina nos cursos de Letras e uma outra problemática é exposta pela docente do Instituto Federal de Educação do Rio Grande do Norte (IFRN), Melina Melo, mais precisamente o despreparo por parte de muitos docentes no trato com essas literaturas. Assim, ela diz:

Especificamente no que diz respeito ao Ensino Superior, as grades curriculares dos cursos de Letras têm integrado o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa. No entanto, ainda é necessário mais, pois, apesar dessa inserção e de, cada vez mais, os autores e textos desses países entrarem no mercado brasileiro e serem foco de leituras nas salas de aulas, bem como de estudos de dissertação e de tese, há um despreparo por parte de muitos docentes no trabalho com essas literaturas (Melo, 2015).

As entrevistas com os docentes foram realizadas via *e-mail*. Enviamos um questionário para professores das maiores universidades públicas do país. Buscamos entrevistar os professores/orientadores dos trabalhos monográficos sobre o escritor moçambicano, elencados no livro *Mia Couto: um convite à diferença* (Cavacas, Chaves, Macêdo, 2013). Entre os dez entrevistados, quatro

estão entre os orientadores de teses e dissertações produzidas entre os anos de 2010 a 2015 nas seguintes instituições de ensino: UFPB, UFMS, UFF e PUC Minas, UFRN, USP e IFRN. Uma das entrevistadas encontra-se aposentada da UFPB no momento, mas teve um papel importante na inserção das literaturas africanas de língua portuguesa no contexto da instituição em que trabalhava.

O roteiro desse material segue anexo. Nem todos os professores nos responderam. Boa parte alegou falta de tempo. Dentre eles estavam outros docentes da USP, UFRGS, UFSC e UNEB. A ideia inicial era entrevistar professores que lecionaram ou lecionam a disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, contemplando as universidades públicas mais expressivas de cada região do país. Infelizmente, pelos motivos já mencionados, isso não foi possível. Algo bastante compreensível no contexto atual da academia brasileira, cuja demanda por alta produtividade é excessiva e danosa para a saúde física e mental dos docentes, como comprova uma série de estudos realizados no país nos últimos tempos. Feita essa observação, acreditamos que os professores que participaram da pesquisa, pelo perfil solidário que apresentam e pela forma consistente com que desenvolveram as respostas aos nossos questionamentos, supriram as necessidades de análise, a priori.

Um país com tamanho continental como o Brasil é repleto de particularidades e seria humanamente impossível levantar nesse estudo todas as ementas de cada professor das literaturas africanas existente para verificar as formas de abordagem da narrativa miacoutiana. Por isso, resolvemos verificar, através de levantamento feito no banco de teses CAPES, se houve um aumento de interesse pela obra de Mia Couto entre os pesquisadores brasileiros, através da produção de trabalhos de pós-graduação, como dissertações e teses. Em estudo realizado por Ana Claudia da Silva, intitulado *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* (Silva, 2010), ela afirma que desde o ano de 1994 a obra de Mia Couto vem sendo estudada nas universidades brasileiras e, até o momento de sua pesquisa, em 2010, havia 42 trabalhos sobre o autor, entre teses e dissertações espalhadas por várias universidades do país. O trabalho de pesquisa de Ana Claudia da Silva é bastante relevante, pois nos apresenta dados concretos sobre a recepção do autor nas universidades brasileiras. Esse estudo serviu de base e motivação para esta nossa pesquisa. É nosso intuito verificar se esse *boom* miacoutiano na academia brasileira ainda persiste e, estatisticamente,

como isso se apresenta. Se entre 1994 até 2010 havia 42 trabalhos sobre o autor, de 2010 até o corrente ano de 2015, segundo o banco de dados da Capes, são 34 trabalhos mais. Dos 34 trabalhos, 28 são dissertações de mestrado e 6 de doutorado. No levantamento feito por Ana Cláudia da Silva (2010), de 1994 até 2010, a USP liderava o número de estudos realizados. De 2010 até 2015 essa liderança continua, num total de cinco trabalhos realizados (três teses de doutorado e duas dissertações de mestrado). Na sequência, no período correspondente acima, aparece a Universidade do Estado do Rio de Janeiro com quatro trabalhos, todos dissertações de mestrado.

A PUC Minas, que no estudo realizado por Ana Cláudia da Silva (2010) surgia em segundo lugar no número de estudos desenvolvidos, agora permanece em terceiro, ao lado da Fundação Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, com dois trabalhos de mestrado acadêmico, cada uma. Ainda de acordo com o levantamento da autora mencionada, boa parte das pesquisas está centralizada na região Sudeste. Isso se mantém de 1994 até 2015, como pudemos observar, com a USP em destaque. Inclusive, são de professoras da PUC Minas e da Universidade de São Paulo a autoria de dois livros produzidos no Brasil sobre a obra miacoutiana, considerados de extrema relevância no contexto da fortuna crítica desse autor. Falamos dos livros *Mia Couto. Espaços ficcionais* (2008), de Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury e *Mia Couto. Um convite à diferença* (2013), organizado pelas professoras Tania Macêdo, Rita Chaves e Fernanda Cavacas, respectivamente. Neste último é possível encontrar trinta e cinco artigos, escritos pelos mais reconhecidos especialistas da obra miacoutiana, e textos de escritores africanos, como o angolano Ondjaki, sobre a produção literária do escritor moçambicano. Há também uma relação das dissertações e teses sobre Mia Couto no Brasil e em Portugal, bem como dos livros publicados pelo autor e as traduções existentes. Nota-se, através dessas publicações, uma preocupação em ampliar a fortuna crítica sobre o autor em contexto acadêmico brasileiro. Se isso ocorre é porque, certamente, há demanda e procura. Sobre a utilização da fortuna crítica produzida no Brasil nos trabalhos acadêmicos aqui desenvolvidos, Ana Cláudia da Silva verifica que isso começa a se intensificar a partir do ano de 2002, uma vez que:

Até o final de 2001, havia já oito trabalhos dessa natureza publicados no país, mas em nenhum havia referência a outros, o que indica ou a dificuldade de circulação desse material, ou a falta de hábito, entre os

pesquisadores de então, de consultar outras teses e dissertações publicadas no país sobre o autor (Silva, 2010: 76).

Baseada no banco de teses da Capes, Ana Cláudia da Silva (2010) verificou também que, da região Nordeste, apenas a Universidade Federal da Bahia e de Pernambuco apresentaram pesquisas sobre o autor de 1994 até 2010. De lá para o ano de 2015, essas universidades dão lugar para as Universidades Federal e Estadual da Paraíba (um trabalho de mestrado acadêmico cada); Universidade Federal do Maranhão (um mestrado acadêmico); Universidade Federal do Rio Grande do Norte (um mestrado acadêmico); Universidade Federal do Ceará (um mestrado acadêmico). Houve um crescimento considerável de estudos sobre o autor na região Nordeste.

Acreditamos que o fato de duas universidades paraibanas constarem no banco de teses da Capes nos confirma a importância de projetos de pesquisa como o ocorrido na UFPB, sobre o qual falaremos adiante. São os frutos dessas ações institucionais e de professores e pesquisadores que dão continuidade, com bastante resiliência, à inserção das literaturas africanas de língua portuguesa no quadro das disciplinas dessa universidade, considerando o contexto da região em que se encontram. Do ponto de vista estatístico, passados 16 anos, havia uma média de duas a três obras por ano sendo elaboradas sobre esse autor. Já nos últimos cinco anos, a partir de 2010, temos aproximadamente 7 obras por ano. Portanto, a média anual de trabalhos desenvolvidos sobre o autor na academia brasileira, a partir de 2010, teve um aumento de aproximadamente 233%. Esse cálculo é, de fato, bastante expressivo e comprova, numericamente, a marcante presença da obra do autor na academia brasileira. Se essa média permanecer, a tendência é que ele continue a ser o autor africano mais lido e estudado nos cursos de Letras das nossas instituições de ensino superior.

Todos os professores entrevistados por nós incluem Mia Couto na lista de autores trabalhados na disciplina oferecida por eles, com exceção do professor Aluísio Bernardes (UFRN), que prefere privilegiar o estudo de autores que não são tão estudados na academia até o momento. Nas palavras do docente, a preferência por outros autores surge “para oportunizar, junto ao nosso alunado, referências estéticas além daquelas que vem sendo majoritariamente apresentadas em nosso cenário acadêmico até o momento” (Bernardes, 2015). As justificativas para a escolha da obra de Mia Couto são diversas: qualidade

estética, interesse pessoal, facilidade de encontrar os livros no Brasil, representatividade no cenário literário moçambicano, atualidade da obra, repercussão, pertinência dos temas. De todos os critérios citados, o estético é predominante entre os entrevistados. Inquiridos sobre a aproximação entre Guimarães Rosa e Mia Couto, tão recorrente em estudos literários no Brasil, e se essa aproximação determina a preferência por esse autor moçambicano no país, em detrimento de outros com igual qualidade literária, as opiniões se dividem.

O Professor Doutor Marcos Maia, da Universidade de São Paulo, afirma que esse tipo de aproximação e comparação, muitas vezes, reflete “uma certa ansiedade em encontrar ‘familiar’ no que não é da família. A colagem rápida e acrílica entre os dois autores pode conduzir alguns textos à superficialidade” (Maia, 2015). Concordamos com esse estudioso e acreditamos que há uma tendência lusotropicalista, no sentido celebratório, que, em alguns casos, essa comparação evoca. Principalmente porque a ênfase costuma ser dada à questão linguística, de matriz lusa, de modo a exaltá-la, quando ambos os autores reinventam a língua, numa perspectiva antropofágica, na nossa opinião, desconstruindo a língua portuguesa em seus moldes normativos. Esse viés de exaltação do uso da língua portuguesa também se nota na fala do editor português da obra de Mia Couto, José Barbeiro³⁸, quando ele fala: “Verificamos com Mia Couto que a língua portuguesa tem uma enorme elasticidade, o que constitui uma grande vantagem para os seus utilizadores” (Barbeiro, 2015). Já para a Doutora Anaíde Cortez, professora da Universidade Federal da Paraíba, essas aproximações não são determinantes para a repercussão de Mia Couto no Brasil nem para a preferência dos leitores e conclui:

Acredito que Mia Couto, nas suas entrevistas no Brasil, sempre evidencia as relações dos autores moçambicanos com a literatura e a música popular brasileira. Essas falas atraem a imprensa, mas não são determinantes para a escolha dos leitores e para a repercussão da obra do escritor no Brasil (Cortez, 2015).

João Carvalho, professor das disciplinas de Africanas na USP, tem opinião formada sobre a insistente comparação entre Rosa e Couto. O parecer dele se alinha com o pensamento dos demais docentes entrevistados, o que nos revela uma tendência atual do âmbito acadêmico brasileiro, que é a de observar essa

³⁸ O nome é fictício para preservar a identidade do entrevistado.

relação entre os autores citados de forma mais crítica e menos parcial. Para esse docente:

O próprio Mia Couto, por diversas vezes, disse que conheceu Luandino Vieira primeiro e apenas depois leu Guimarães Rosa. Não considero em minhas aulas essa relação, por demais exaurida e esvaziada de sentido. Mia Couto não precisa do cartão de visitas de Guimarães Rosa para ter a sua obra reconhecida e lida. Além disso, apesar da visível aproximação, considero esta perspectiva, hoje, mais redutora do que funcional para a leitura e o estudo da obra de Couto (Carvalho, 2015).

A professora Melina Melo (IFRN) acredita que há menos aproximação entre o público leitor brasileiro e João Guimarães Rosa do que com Mia Couto, baseando-se nos trabalhos sobre a obra do autor moçambicano, que só crescem nos últimos anos, bem como o aumento do público leitor. Contudo, a proximidade entre o escritor mineiro e o moçambicano, para ela, pode ter sido um atrativo num primeiro momento, em especial para a academia. Aluísio Bernardes (UFRN) faz um questionamento pertinente acerca desse tema:

[...] questiono o porquê de um autor como Luandino Vieira, por exemplo, que bem antes de Mia Couto já se aproximava da experiência que nós brasileiros identificamos em Rosa não tenha recebido, de nossa parte, atenção similar (Bernardes, 2015).

O questionamento do estudioso acima é bastante oportuno. De fato, e como já foi mencionado em capítulos anteriores, no quesito de recriação linguística, tão recorrente nos estudos acadêmicos envolvendo esses autores, o escritor angolano Luandino Vieira já trazia esse aspecto em sua obra, muito antes de Mia Couto. Inclusive, como vimos, foi o escritor angolano que colocou Mia Couto em contato com Guimarães Rosa. Marcos Maia, professor da USP, também faz a mesma observação: “Em minha opinião, a literatura angolana – de Luandino Vieira e mesmo de Ruy Duarte de Carvalho, embora, logicamente, por motivos diferentes – conversam de maneira mais direta com a obra do escritor brasileiro” (Maia, 2015). A professora Beatriz Passos (UFPB), de certa forma, responde à pergunta do professor Aluísio Bernardes (UFRN) quando afirma que “Luandino é um ótimo autor, mas de difícil linguagem” (Passos, 2015). No banco de teses da Capes encontramos, de 2010 até 2015, apenas oito estudos envolvendo a obra desse autor angolano. Essa questão da “difícil linguagem”

pode ser uma resposta para o fato de o escritor angolano não ter recebido atenção semelhante a que se nota em Mia Couto por parte dos pesquisadores e leitores brasileiros. A “difícil linguagem” também se supõe em Rosa. A professora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Regina Santana, afirma que “a obra de Guimarães Rosa é mais comentada/falada do que lida, devido à sua linguagem” (Santana, 2015). De maneira que a declarada referência literária de Guimarães Rosa na obra miacoutiana repercute mais em nível acadêmico, mas o mesmo não se dá em proporção de leitores, como sugeriram as professoras Melina Melo (IFRN) e Regina Santana (UFMS). Ainda em torno da provocação do professor Aluísio Bernardes (UFRN) e da insistência temática sobre a comparação entre o autor canônico brasileiro e Mia Couto, o professor Marcos Maia (USP) faz uma observação pertinente, com a qual compartilhamos. Perguntamos se a influência de Guimarães Rosa sobre Mia Couto é um dos motivos que aproximam este último escritor dos leitores brasileiros e fazem sua obra repercutir cada vez mais aqui no país. O professor afirmou o seguinte:

[...] creio que é mais produtivo pensarmos no grau real de aproximação (e não tanto como uma verdade pronta), por um lado, nos motivos literários e extra-literários que conduziram a esse grau específico de diálogo, por outro, e, finalmente, em tudo aquilo que pertence mais ao foro do “desejo” e da celebração do que da realidade em si (Maia, 2015).

A colocação desse docente dialoga com o que Elena Brugioni sugeriu em estudo no qual a pesquisadora ressalta a questão da inovação linguística do autor como particularidade no cânone em que está inserido, ou seja, o moçambicano, mas que essa peculiaridade, para além do contexto lusófono, também é verificada como tendência em literaturas eurófonas ou até mesmo homóglotas dos países africanos no pós-independência, de modo que a autora questiona a exotização em torno da proposta literária do autor. Uma alternativa que ela coloca para evitar esse tipo de exotização, que costuma estar presente em estudos sobre Couto e Rosa, seria trabalhar essas literaturas em contraponto com as literaturas africanas de língua inglesa e francesa, de maneira que esse fenômeno de reinvenção linguística é observado em outros autores dessas literaturas. Portanto, não é um traço específico de Mia Couto, como costuma-se atribuir nos contextos de língua portuguesa (Brugioni, 2010). Do ponto de vista da recepção e da produção crítica em torno desses autores, até que ponto o critério da exotização, suscitado por Brugioni, não estaria permeando a leitura da obra desse autor moçambicano no

Brasil? Acreditamos que, em contexto brasileiro, esse tipo de leitura ainda se faz muito presente. Por exemplo, em um blog brasileiro sobre literatura, intitulado “O prazer da literatura”, foi feita, em março de 2015, uma publicação sobre o romance *Terra sonâmbula*, cuja abordagem é a seguinte: “Mia Couto representa na fala de suas personagens os dialetos da região de Moçambique, utilizando um vocabulário característico desta região africana”³⁹.

Desse fragmento, é possível verificar uma leitura do trabalho literário desse autor no domínio do exótico. Primeiro, ao chamar os idiomas locais convocados pelo autor de “dialetos”, expressão já muito questionada do ponto de vista do seu uso político, pois significa uma inferiorização do estatuto das línguas autóctones. Mia Couto, como vimos anteriormente, cria uma terceira língua ao fundir a língua portuguesa com as várias línguas moçambicanas (Brugioni, 2010). Sendo assim, não nos parece adequado afirmar que ele “representa” a fala dos “dialetos” moçambicanos. A discussão, epistemologicamente e literariamente falando, é bem mais complexa. O exótico na recepção desses dois autores, aqui no Brasil, também advém de consequências extraliterárias. Vimos que o “pós-colonialismo brasileiro é consanguíneo do colonialismo português” (Vecchi, 2008). Ou seja, muitos dos discursos de exotização, hierarquização e discriminação que caracterizavam o colonialismo português são reproduzidos em contexto brasileiro no pós-independência. João Carvalho (USP) ressalta essa insistente questão do “exótico africano” como um dado presente que circula entre o mercado editorial e a crítica brasileira no que diz respeito à difusão da obra miacoutiana no país:

Há uma ênfase mercadológica em torno da obra de Mia Couto que o destaca sobremaneira. Mia Couto é candidato ao segundo Nobel da Língua Portuguesa. Há nisso um interesse evidente das editoras em criarem uma “aura” em torno de sua obra, seja pela qualidade literária da obra, seja pelo apelo ao exótico africano – ambas as maneiras de “vendê-lo” resultam em lucros e interesse por mais obras (Carvalho, 2015).

Ler o trabalho literário de Mia Couto com a língua portuguesa como uma fusão desta mais os “dialetos” africanos nos dá indícios de que as línguas nacionais africanas não são reconhecidas como tal por parte de alguns leitores brasileiros. Exotização que também permeia a leitura do trabalho literário do autor

³⁹Ver: Fragmento extraído do site disponível em: <http://www.oprazerdaliteratura.com.br/2015/03/terra-sonambula-mia-couto.html>. Acesso em 25 jun. 2015.

mineiro, que trabalha a partir da linguagem do sertanejo, povo historicamente subjugado em contexto brasileiro pelo discurso dominante. O conceito de “relação” proposto por Glissant, e convocado por Brugioni (2010), parece ser o mais adequado no sentido de verificar as consonâncias e dissonâncias entre os discursos literários desses dois autores. A perspectiva da relação, segundo Glissant, não permite hierarquizações, pois não considera a existência de um modelo universal, válido para todas as culturas:

Aujourd’hui les problèmes se sont déplacés. Le problème c’est celui de l’enracinement des communautés, parce que les communautés ont été dominées un peu partout dans le monde par l’acte de colonisation, mais c’est aussi celui de la Relation. On le voit dans tous les domaines: politique, économique, etc [...]. On voit bien qu’il y a des relations, mais on ne voit pas la Relation, en ce qui concerne l’expression culturelle des communautés. Pourtant la Relation est là, elle est. C’est-à-dire que je le veuille ou non, que je l’accepte ou non – je suis déterminé par un certain nombre de relations dans le monde (Glissant, 1995: 37)⁴⁰.

Esse tópico veio à tona por causa da recepção e associação constante que costuma ser feita entre esses autores no Brasil. A professora Beatriz Passos (UFPB) considera que “esta ‘angústia da influência’⁴¹ já foi transcendida pelo autor. Desde *A confissão da leoa*, é visível uma mudança na sua maneira de narrar, que minimiza os subterfúgios estilísticos que o assemelhavam a Guimarães Rosa” (Passos, 2015). De fato, a afirmação da docente procede, no domínio da recepção e pesquisa no Brasil, pois se entre 1994 e 2010, três dos quarenta e dois trabalhos acadêmicos sobre Mia Couto, abordavam, de forma comparada, algum aspecto da obra do autor moçambicano com a obra do autor mineiro, de 2010 a 2015 existe apenas um estudo registrado pelo banco de teses da Capes que traz esse tipo de pesquisa comparada entre os autores em causa. Trata-se de uma tese de doutorado de Cristiano Camilo Lopes, da Universidade

⁴⁰ “Hoje os problemas se deslocaram. O problema hoje é tanto o enraizamento das comunidades, porque as comunidades foram dominadas um pouco por toda parte através do ato da colonização, quanto a Relação. Vemos o problema da Relação em todos os campos: político, econômico, etc...vemos muito bem que há relações, mas não vemos Relação, no que concerne a expressão cultural das comunidades. Entretanto, a Relação está aí presente, ela existe. Isto significa que quer eu queira, ou não, que eu aceite ou não – sou determinado por um certo número de relações no/do mundo”.

⁴¹ O Professor Expedito Ferraz Jr., também da Universidade Federal da Paraíba, é de mesma opinião e problematiza essa questão no seguinte artigo: FERRAZ JR., Expedito (2014) “Uma influência sem angústias? (Sobre a presença de Guimarães Rosa em Mia Couto)”. *Correio das Artes - Revista / Suplemento literário do Jornal A União, João Pessoa*, p. 34 – 35.

de São Paulo, sob orientação do Professora Doutora Maria Lucia Pimentel de Sampaio Goes, intitulada *O sagrado na literatura infantil e juvenil em processo de transformação: da ordem humanista/religiosa das origens na colonização para o novo homem em processo em nosso tempo* (2012). Na tese, o autor verifica a configuração do espaço sagrado, pela oralidade, nas obras *O beijo da palavrinha*, de Mia Couto e *A menina de lá*, de João Guimarães Rosa. Vimos no capítulo 3 que a estudiosa Leila Pontes (UFF) nem considera a hipótese de influência de um autor sobre outro. Assim, rompe-se com as possibilidades de hierarquização que a ideia de influência pode sugerir. A esse respeito, retomamos uma reflexão pertinente de Silviano Santiago sobre a questão da influência. O capítulo “O entre-lugar do discurso latino-americano”, presente no livro *Uma literatura nos trópicos* (Santiago, 2000), traz uma abordagem crítica sobre o discurso hegemônico a respeito da criação dos artistas latino-americanos. A crítica de Santiago também pode se estender ao caso dos escritores africanos. Pois é muito comum, inclusive no caso da própria crítica no Brasil, reduzir a criação dos artistas africanos à condição de obra parasita. Esta, para esse estudioso, “se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte...” (Santiago, 2000: 18). O pesquisador brasileiro ainda ironiza esse traço neocolonial do discurso da influência quando afirma:

Seria necessário algum dia escrever um estudo psicanalítico sobre o prazer que pode transparecer no rosto de certos professores universitários quando descobrem uma influência, como se a *verdade* de um texto só pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação (Santiago, 2000: 18-19).

Do ponto de vista editorial, temos o olhar de Luisa Amarante⁴², editora de Mia Couto no Brasil, que confirma a influência de um autor sobre o outro “numa via de mão-dupla” e acredita que essa “influência” corrobora a recepção positiva do autor moçambicano no Brasil. Ela afirma:

Acredito que essa influência tenha criado um laço importante do autor com o público brasileiro, inclusive numa via de mão-dupla. Porém acredito que hoje a fidelidade dos leitores tenha ultrapassado a questão da influência Roseana. Mia Couto ficou muito próximo do Brasil, inclusive

⁴² Nome fictício para preservar a identidade da entrevistada.

geograficamente – ele vem bastante ao país e é muito receptivo com o público daqui. Acho que a prosa poética que ele trabalha tem um apelo quase afetivo nos leitores, que realmente se encantam pelos livros (Amarante, 2015).

Em estudo aqui mencionado, Ana Cláudia da Silva afirma que de 1994 a 2010 há uma insistente repetição temática em torno dos estudos acadêmicos sobre o autor moçambicano:

[...] no decorrer da leitura dos trabalhos que reunimos, percebemos uma insistência/repetição de temas, abordados, por vezes, com o mesmo referencial teórico, como é o caso da recriação linguística operada por Mia Couto, da aproximação entre a sua escrita e a oralidade moçambicana, do chamado realismo maravilhoso ou fantástico presente nos enredos etc. Tais investigações, refeitas em vários trabalhos, fizeram-nos supor que os pesquisadores brasileiros da obra de Mia Couto não liam os trabalhos uns dos outros (Silva, 2010: 77-78).

Como vimos, estudos comparativos entre Guimarães Rosa e o autor moçambicano eram mais frequentes. O fato de entre 2010 e 2015 existir apenas um trabalho abordando essa associação já nos mostra que começa a haver uma superação desse tipo de abordagem. A insistência temática em torno de leituras da obra ao nível do fantástico e realismo maravilhoso também é um problema e, por vezes, favorece leituras estereotipadas que colocam outras formas de conhecimento válido, como a feitiçaria em Moçambique, ao nível do fantástico. Por exemplo, em um estudo sobre o romance *O último voo do flamingo*, encontramos a seguinte afirmação:

O realismo fantástico se faz presente em várias páginas do romance. Inicialmente, na abertura da narrativa. “Seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado, (...) Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio das Áfricas, que é como se diz, no meio do nada?” (p. 30). De acordo com a fala de Zeca Andorinho, o feiticeiro, a “explicação” para as explosões dos soldados seria o uso de feitiços denominados “likaho”. “Fazia esse feitiço por encomenda dos homens de Tizangara. Ciúme dos locais contra os visitantes. Inveja de suas riquezas, ostentadas só para fazer suas esposas tontarem. (...) castigo contra os olhares dos machos estrangeiros. “(p. 146) Andorinho utilizava esse feitiço contra os “gafanhotos”, ou seja, os homens de capacete azul, os soldados da ONU (Oliveira, s/d: 4).

Classificar o fenômeno cultural moçambicano do “likaho”⁴³ de “realismo fantástico” soa como uma leitura pouco horizontal e que não reconhece como válida a perspectiva do feiticeiro e dos habitantes de Tizangara. Em Moçambique, o “likaho” é um procedimento que ocorre no domínio do real. Apesar do excerto acima fazer menção ao estudo de um romance, a opção pelas narrativas curtas também é frequente no meio acadêmico. Concordamos com as estudiosas Cury e Fonseca com relação à compreensão do termo “realismo mágico”. Para elas, esse termo deve significar, nesse contexto: “a necessidade de nomeação da diferença, isto é, de nomeação de espaços e de uma lógica que se contrapõem à racionalidade da visão de mundo europeia, instrumento de poder utilizado na colonização” (Cury e Fonseca, 2008: 121). Os professores costumam trabalhar mais com os contos de Mia Couto, a exemplo da Professora Doutora Beatriz Passos (UFPB), docente da disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Em entrevista concedida a nós, ela afirma:

Durante a disciplina, trabalho com contos de autores variados, dentre eles Mia Couto, por acreditar que seja mais produtiva a discussão a partir da leitura. Mas os alunos geralmente leem dois ou três romances como leitura obrigatória. No último semestre, leram *Os transparentes*, de Ondjaki, e escolheram um romance para lerem em grupos e apresentarem seminário. Dentre as obras a escolher, havia o romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto. Mas eu costumo variar as obras. No semestre anterior leram *Antes do nascer o mundo* (Passos, 2015).

Sobre a recepção das narrativas miacoutianas por parte dos alunos, a professora observa que “os alunos gostam muito. Não costuma haver rejeição” (Passos, 2015). João Carvalho (USP) diz que na disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa II, voltada integralmente ao estudo da literatura moçambicana, “Mia Couto é o autor cuja obra é mais conhecida e já lida pelos alunos” (Carvalho, 2015). Ainda sobre a recepção dos estudantes, o docente revela que “a recepção raras vezes não gera grande entusiasmo” (Idem). Vale salientar que a Universidade Federal da Paraíba se destaca, dentre as instituições federais do nordeste brasileiro, como uma das que mais pesquisam e produzem trabalhos em torno da obra desse autor moçambicano.

⁴³ “Likaho”, segundo Laplantine (1991), é uma doença espiritual colocada na mulher, geralmente pelo marido, a fim de comprovar a sua fidelidade. A mulher que sofre do “likaho” perde o interesse por outros homens. Esse é um dos efeitos do feitiço.

Quando a lei 10.639⁴⁴ foi sancionada no Brasil, essa universidade se preocupou em promover ações institucionais integradas para a capacitação dos profissionais dos cursos de licenciatura para atuarem seguindo as diretrizes propostas pela referida lei. Dentre os projetos fomentados pela instituição em causa, destacamos o intitulado *Literatura, História, Educação e Cultura Popular - conhecimentos que se ensinam, casos que se pesquisam, saberes que se trocam*, coordenado pelas Professoras Doutoras Elisalva Madruga Dantas e Ana Marinho Lúcio, da área de Letras, e o Professor Doutor Élio Flores, da área de História. O projeto, do qual fizemos parte, foi realizado em 2006 e visava formar criticamente os estudantes de Letras e História, futuros professores, acerca das questões étnico-raciais. Essa iniciativa formou toda uma geração que segue dando continuidade aos estudos das literaturas africanas escritas em português, da chamada literatura negro-brasileira, da história do continente africano em suas relações com o Brasil. Desse projeto surgiu a antologia *Textos Poéticos Africanos de Língua Portuguesa e Afro-brasileiros* (Dantas et alii, 2007), material que reúne poemas de autores africanos e afro-brasileiros que, ainda hoje, serve de suporte didático para os professores em sala de aula no estado da Paraíba e fora dele. Além disso, outra ação importante do projeto foi a realização do Seminário Nacional de Estudos Culturais Afro-brasileiros, que já se encontra em sua quinta edição e se insere no calendário dos eventos voltados para essa temática no país. Uma das idealizadoras do projeto, a Professora Elisalva Madruga, foi pioneira no ensino das literaturas africanas em língua portuguesa na UFPB. Ela assim se apresenta:

Introduzi e ensinei, sem dificuldades as referidas literaturas, durante muitos anos na Pós-Graduação em Letras, por gozarmos de mais autonomia, inclusive orientando várias dissertações e teses, sempre dentro de uma linha comparativa com a literatura brasileira. Entretanto, em nível de graduação com muita dificuldade conseguimos que fosse introduzida, mas sempre como disciplina optativa e nunca obrigatória⁴⁵.

⁴⁴Essa lei, sancionada pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tornou obrigatória na rede de ensino a temática “história e cultura afro-brasileira”. Os artigos da referida lei estão descritos em site do Governo Federal Brasileiro. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. A lei 10.639, sancionada em 2003, foi substituída, em 2008, pela lei 11.645, que inclui a obrigatoriedade não só da temática “história e cultura afro-brasileira” no currículo oficial da rede de ensino, mas também a “indígena”: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em 20 maio 2015.

⁴⁵Informação transmitida pela própria docente, em conversa que tivemos, informalmente, por e-mail.

Tendo em vista o reconhecimento dessas literaturas na universidade brasileira, com recorte na UFPB, ela reconhece a importância da lei 10.639 no que diz respeito à inserção das temáticas em torno da cultura africana e afro-brasileira nos *currícula* das universidades, mas pondera:

[Vejo a lei] como um dado de grande importância para o conhecimento dessas literaturas, embora na prática, vejo ainda que a Lei não tem sido devidamente cumprida e nem executada com verdadeiro conhecimento de causa. As universidades, muito lentamente, dão ao estudo dessas literaturas a mesma importância dada à brasileira e às europeias⁴⁶.

Na UFPB, como em outras universidades públicas no Brasil, a exemplo da Universidade de São Paulo, a disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa continua sendo optativa. Beatriz Passos, uma das mais recentes professoras dessa disciplina na UFPB, lamenta a situação:

Lamento que, mesmo após doze anos da implementação, esta lei não tenha alcançado a projeção devida. No curso de Letras da UFPB, por exemplo, a disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa é optativa, ou seja, não faz parte da grade regular. Isso repercute nas escolas, já que os profissionais de Letras não adquirem a devida formação para trabalhar literatura, história e cultura africana e indígena nas escolas públicas (Passos, 2015).

Por outro lado, a Professora Doutora Anaíde Cortez (UFPB), observa os benefícios da lei, inclusive do ponto de vista editorial:

Acredito que a lei impulsionou o mercado editorial brasileiro, principalmente em função das grandes compras realizadas pelo governo brasileiro para o Plano Nacional Biblioteca da Escola. Algumas obras de escritores africanos como Mia Couto, José Eduardo Agualusa, Ondjaki, foram adquiridas pelo governo e fazem parte das salas de leitura de escolas públicas. Essa ação possibilita um trabalho concreto com as literaturas em sala de aula, embora esse trabalho não aconteça, de fato, pois muitos professores desconhecem a riqueza dos acervos e não foram preparados para o trabalho efetivo com o texto literário em sala de aula (Cortez, 2015).

Desde 2009 a obra de Mia Couto integra o acervo do PNBE. Segundo informações extraídas do site do PNBE, este plano, "...desenvolvido desde 1997,

⁴⁶ Idem.

tem o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência.”⁴⁷ Em 2009, o romance *O outro pé da sereia* foi selecionado pelo PNBE. Além de *O Vendedor de Passados* e *Bom dia, camaradas* dos escritores angolanos José Eduardo Agualusa e Ondjaki, respectivamente. Em 2013 foi a vez do romance *O último voo do flamingo*, do escritor moçambicano, ao lado, novamente, dos angolanos acima citados, dessa vez com as obras *Nação Crioula* e *Há prendisajens com o xão*. Esses dados confirmam a pertinência da declaração da estudiosa supracitada e o reconhecimento da narrativa miacoutiana e de outros autores africanos no domínio dos planos nacionais de incentivo à leitura.

Porém, sabemos que muito trabalho ainda precisa ser feito para que a abordagem dessas literaturas seja realizada de forma adequada. Primeiro, para que elas não sejam meros acessórios para o estudo da história da África, a partir das relações que estabelece com o Brasil, mas que o trato com a palavra envolvendo o labor estético seja evidenciado para deleite, fruição e aprendizado do leitor. Por outro lado, o respaldo legal favorece a inserção dessas literaturas e das discussões que as mesmas suscitam, tanto na esfera acadêmica quanto escolar. Sabendo que uma exerce influência sobre a outra, uma vez que o êxito na execução desse trabalho depende também do tipo de aprendizagem adquirida pelos professores do ensino fundamental e médio que saem das universidades.

5.2 Construção do clássico e suas engrenagens: fenômenos culturais, emergência do cânone, prêmios literários, edição, tradução e distribuição de obras

A obra de Mia Couto é publicada, no Brasil, pela editora Companhia das Letras, uma das maiores e mais conceituadas editoras do país. A Companhia das Letras tornou-se, segundo Luisa Amarante, responsável pela edição da obra completa de Mia Couto no Brasil. Em 2003 foi efetivado o primeiro contrato com a publicação do livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. A responsável por essas publicações afirmou: “nos comprometemos a publicar

⁴⁷ Mais informações sobre o PNBE e o acervo dos livros aprovados estão no site disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12368:programa-nacional-biblioteca-da-escola&catid=309:programa-nacional-biblioteca-da-escola&Itemid=574. Acesso em 23 maio 2015.

todos os livros ainda inéditos por aqui” (Amarante, 2015). O alto potencial de circulação das obras publicadas por essa editora, além da qualidade artística da obra do autor, contribuem para que ele seja um dos autores africanos de língua portuguesa mais conhecidos no país. Conseqüentemente, há uma vasta produção crítica sobre o autor. Tanto no âmbito acadêmico, quanto em outros setores. Incluem-se aí as próprias redes sociais, como *Facebook*, *Instagram* e aplicativo para *smartphone*. A página de Mia Couto no *Facebook* não é oficialmente do autor, mas é reconhecida pelo mesmo e administrada pela advogada e leitora assídua da obra miacoutiana, a Ana Soares⁴⁸. A página contém mais de 300 mil seguidores. Número bastante representativo, se avaliarmos que João Guimarães Rosa, autor canônico da literatura brasileira e referência literária para o escritor moçambicano, possui quase 200 mil seguidores na mesma rede. Mesmo com todas as ressalvas que as redes sociais e esses números apresentem, como o fato de nem todas as gerações estarem conectadas ao sistema, por exemplo, a popularidade desse autor moçambicano é bastante significativa.

O interesse dela pela obra do autor se deu através da leitura do fragmento de um conto que analisamos neste estudo, “A Rosa Caramela”, do livro *Cada homem é uma raça* (2013): “Uma amiga postou, em 2008, numa rede social, o trecho introdutório do conto ‘A Rosa Caramela’. De pronto, fiquei totalmente encantada com o texto e passei a pesquisar sobre o autor e a obra” (Soares, 2015). A partir dessa declaração, verifica-se igualmente a importância das redes sociais no que diz respeito à difusão da obra desse escritor e de tantos outros dos países africanos, cuja língua oficial é o português. Há comunidades dedicadas a essas literaturas na rede social mencionada, que conta com um número considerável de integrantes, aproximadamente três mil, dentre eles leitores, pesquisadores e professores. Há três anos surgia o desejo de criar uma página dedicada ao autor, a fim de partilhar a experiência de leitura de suas obras. Assim justifica a administradora da página: “Eu sou advogada e, no meio em que vivo, não tinha com quem conversar sobre o que lia e via de e em Mia Couto. Então resolvi criar a página. Pedi autorização dele e permaneço a moderá-la até os dias de hoje” (Soares, 2015). Além dessas redes aproximarem a obra dos leitores, também aproximam o autor dos leitores. Sob o ponto de vista da recepção da obra do autor moçambicano em solo brasileiro, essa proximidade tem sido

⁴⁸ Nome fictício para preservar a identidade da entrevistada.

determinante para a sua popularidade. Um outro fator a considerar são as consequências desse primeiro contato, no sentido de impulsionar a leitura de outros autores moçambicanos ou de outros países africanos. Com nossa entrevistada aconteceu isso. O contato com a obra de Mia Couto manifestou nela o interesse em conhecer outras obras de autores de Moçambique e de Angola, por exemplo. Nem todos conhecidos ou editados no Brasil: “Gosto de alguns escritores ainda não muito conhecidos no Brasil. Gosto do Helder Faife (Moçambique), do Heduardo Kiese (Angola), do Eduardo White (Moçambique), do Agualusa (Angola) e de diversos outros” (Soares, 2015). Vimos que, para José Barbeiro, editor português da obra de Mia Couto, os romances são os preferidos dos leitores (Barbeiro, 2015). No Brasil, esta é a opinião de Luisa Amarante, responsável pelas edições da obra de Mia Couto no Brasil:

Os romances costumam vender mais – não apenas no caso dos livros de Mia Couto, mas como regra geral. Os romances de Mia já venderam entre 20 e 40 mil exemplares (*Terra sonâmbula* foi o mais vendido), enquanto os contos venderam entre 8 e 15 mil (com algumas exceções, claro. *O fio das miçangas*, por exemplo, vendeu mais de 30 mil cópias) (Amarante, 2015).

Inquirida sobre a sua preferência de gênero para leitura, entre romances e contos de Mia Couto, a opção de Ana Soares contraria as estatísticas dos editores dos livros desse autor, tanto no Brasil quanto em Portugal. Ana Soares tem preferência pelas narrativas curtas: “Eu gosto muito dos contos. Tenho preferência por narrativas curtas. Leio mais os contos” (Soares, 2015). Relativamente ao mercado editorial, no início de 2015, a Leya, grupo editorial português, constituído originalmente por oito editoras, dentre elas a portuguesa Caminho, a moçambicana Ndjira e a angolana Nzila, também com filial brasileira, desenvolveu um aplicativo para *smartphone* dedicado, com exclusividade, aos escritores de língua portuguesa. Vários autores serão contemplados. Porém, o escolhido para apresentar o produto foi Mia Couto. O fato de ele ser escolhido dentro todos os autores de língua portuguesa é sintomático de seu reconhecimento e popularidade entre os leitores dos países de língua portuguesa. Iguamente rentável, do ponto de vista mercadológico. O aplicativo visa aproximar o leitor do escritor, trazendo informações sobre a vida e a obra dele, bibliografia, agenda, fotos, vídeos, acesso aos livros digitais do autor, citações e fragmentos de obras. Os leitores podem receber notificações pelo aplicativo, sempre que

alguma novidade surgir sobre o escritor, e fazer comentários sobre as publicações. Para Ana Soares, a popularidade desse autor moçambicano em solo brasileiro provém de uma série de fatores:

Eu acredito que o que faz propagar-se em larga escala a literatura de Mia no Brasil é uma soma de fatores. O primeiro é um encantamento pelo modo de falar do moçambicano, que nos causa estranheza e também simpatia, posto que é a mesma língua mas reinventada num outro (tão outro) sítio do mundo. O segundo, penso, é a forma especial que Mia dá à narrativa da dor do seu povo, uma dor que sangra poesia... e é assim que queremos ver a dor. Queremos vê-la, mas não crua e nua, a queremos adornada de encantamento. Como se isso não bastasse, as histórias são fantasticamente construídas e o escritor é de um carisma pessoal imenso. Tudo isso só poderia resultar no sucesso que é (Soares, 2015).

Da fala dela podemos inferir alguns quesitos que aproximam a narrativa de Mia Couto do leitor: a invenção linguística, porém ainda atrelada ao processo de “exotização da linguagem”, pois destaca o êxito literário do autor no Brasil pelo fato de ele encantar os leitores com o “modo de falar do moçambicano”; o estranhamento e a leveza com que trata de temas áridos como a morte e a violência, bem como aquilo que ela chamou de “carisma pessoal”. Este último critério, pela sua subjetividade, não será aqui enfatizado. Todos os outros tratamos de abordar nos capítulos anteriores. Sobre o quesito do estranhamento, muito nos lembramos do formalista russo Chklóvski, em texto bastante lido nos estudos literários, intitulado “A arte como procedimento” (Chklóvski, 1970). De forma breve, podemos dizer que, segundo os formalistas russos, para que algo seja considerado arte é preciso que apresente uma linguagem que cause estranhamento, gerando assim novos significados, com novas combinações linguísticas. No texto “*A arte como procedimento*”, o formalista russo Chklóvski contesta a ideia de alguns estudiosos que definem a poesia como uma forma de pensar por imagens. Ele acredita que esta concepção é insuficiente e generalizadora, tendo em vista que a arte poética é muito mais complexa e capaz de abrigar elementos expressivos que vão além da imagem, como a ironia, jogos fonéticos, entre outros. A imagem seria apenas um dos diversos elementos da poesia. Chklóvski afirma: “O procedimento da arte é o procedimento da

singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (Chklóvski, 1970: 45).

Além do conceito de singularização, o estudioso russo apresenta a concepção de desautomatização, que pode ser entendida como a ruptura com o senso comum, ou, como ele mesmo declara em seu texto, “a liberação do objeto do automatismo perceptivo” (Idem). É importante destacar que ambos os conceitos são distintos e complementares. Embora Chklóvski não apresente explicitamente em seu texto a diferença entre os dois, é possível diferenciá-los quanto às unidades eleitas para analisar. A prosa está mais propícia à singularização por apresentar um enredo; assim, a efetivação de algo novo pode estar presente no enredo e não apenas em frases. Como no exemplo do fragmento do texto: “Tolstói se serve constantemente do método da singularização: por exemplo, em Kholstomer, a narração é conduzida por um cavalo e os objetos são singularizados pela percepção emprestada ao animal e não pela nossa” (Chklóvski, 1970: 46). Seja pelo procedimento de singularização ou desautomatização, percebe-se que o leitor, de alguma forma, muda o seu foco de percepção ao ler uma narrativa do autor moçambicano, ou seja, há uma quebra do “automatismo perceptivo” de que falou Chklóvski (1970) através do contato com uma linguagem e um enredo, na maioria das vezes, inquietante e perturbador, partindo de um espaço narrado comumente desconhecido, como é o caso da África, cuja predominância de clichês e olhares introjetados de preconceito costumam interferir nas leituras.

A narração feita por um cavalo torna a situação nada comum, portanto, singular. Já a poesia relaciona-se mais ao processo de desautomatização, por possuir uma série de recursos que rompem com o óbvio, priorizando a subjetividade, como a metáfora. Explicado assim, parece-nos que há uma drástica ruptura entre prosa e poesia. Sabemos que essa proposta não procede, muito menos quando nos referimos aos textos de Mia Couto, cujas fronteiras entre poesia e prosa quase não existem. O processo de singularização é evidente nos textos desse autor e, por isso, o estranhamento se faz presente. As personagens inusitadas e os graus de percepção das mesmas, que se distanciam do senso comum. No caso dos dois primeiros contos analisados, há uma convocação da presença animal, sobretudo de animais simbólicos e mitológicos da cultura moçambicana, como o *ndlati* e *ndoé*. E, nos dois últimos contos, o hábito singular de Caramela, ao falar com estátuas, e o pai, que submetia a filha aos exercícios

mais bizarros para que ela virasse contorcionista. Todos os contos refratam a dor e a violência de forma bastante singular. Foi pela dor refratada nos textos que a leitora Ana Soares estabeleceu seu vínculo com a escrita do autor moçambicano: “creio que o mundo que ele construiu para aqueles personagens, bem como a afeição do narrador ao silêncio prematuramente concebido na dor tocou-me a fundo” (Soares, 2015). Assim como ela, acreditamos que vários outros leitores das obras foram tocados pelo mesmo motivo.

Sabemos que a questão do clássico sobre a qual nos debruçamos aqui tem a sua importância também para a política de publicação, o ensino, através da questão do cânone e da tradução de textos. Essas questões, igualmente, refletem-se nas estratégias e modos de leitura e estas, num efeito espelho, tornam nítido o papel dos agentes editoriais, imbuídos de suas ideologias, a respeito da edição e tradução de livros em seus contextos de circulação. Em pesquisa no catálogo de livros do autor moçambicano publicados pela Companhia das Letras, dezenove livros são cadastrados. Na apresentação de cada um desses livros, em seis delas é mencionada a aproximação entre a prosa poética de Guimarães Rosa e Mia Couto. Esse aspecto corrobora a insistência na comparação entre ambos, pois, como foi dito, os modos de leitura estão imbuídos de estratégias de agenciamento editorial. Em entrevista realizada por nós, via e-mail, com a editora de Mia Couto no Brasil, Luisa Amarante, percebemos que a escolha da obra desse autor para publicação pela Companhia das Letras se deu por razões de logística mercadológica e de influência entre diferentes agenciamentos editoriais, além da qualidade literária. Esta, segundo ela, é o primeiro critério para a escolha de uma obra para publicação e, “uma vez aprovada neste sentido, também se fará uma análise da pertinência da publicação da obra no Brasil e que alcance ela poderá ter entre os leitores daqui” (Amarante, 2015). O fragmento da entrevista exposto abaixo torna clara a dinâmica que referimos acima:

[...] Mia Couto, sabidamente, tem grande influência da obra de Guimarães Rosa e acredito que já venha daí uma forte ligação com o Brasil. A Caminho, que edita Mia em Portugal, era também editora de Saramago, já autor da Companhia das Letras à época – e além disso ele também era representado internacionalmente pela agência literária Mertin (Amarante, 2015).

O primeiro livro de Mia Couto publicado pela Companhia das Letras no Brasil foi *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, no ano de 2003. Curiosamente, o ano em que a lei 10.639 foi sancionada no país. Nove anos após o primeiro registro de estudo sobre o autor em instituições brasileira. Esse primeiro registro, segundo pesquisa realizada por Ana Cláudia da Silva (2010), ocorreu em 1994, como vimos na seção anterior. Questionamos a editora brasileira sobre se existe a intenção de publicar outros autores moçambicanos do período pós-independência e ela respondeu o seguinte: “Temos sempre interesse em trazer novos autores para o catálogo da editora, porém não há nenhum moçambicano em vista” (Amarante, 2015). Paulina Chiziane, autora moçambicana muito lida e estudada na academia brasileira nos últimos anos, não é publicada no Brasil. E, pela declaração da editora, não há novos escritores moçambicanos em vista. Essa ausência de diversidade no mercado brasileiro é pontuada pela Professora Doutora Anaíde Cortez (UFPB):

[...] acredito profundamente na mão do mercado editorial na difusão da obra de Mia Couto, principalmente do mercado brasileiro, já que o mercado português é muito pequeno, em número de leitores, mesmo que virtuais, comparado ao nosso. Também acredito que o fato de Mia Couto ser branco, aberto às trocas culturais com o Brasil e Portugal, também atrai a simpatia desse mercado. As feiras literárias promovidas no Brasil também tornam visíveis autoras como Paulina Chiziane e Conceição Lima. Mas essas autoras ainda não ganharam a simpatia dos leitores, com exceção de um público acadêmico, ligado aos movimentos sociais e de afirmação de identidades negras (Cortez, 2015).

Talvez o crescente índice de estudos sobre a autora faça com que o mercado editorial brasileiro volte as atenções para ela. De acordo com o banco de teses da Capes, entre 2010 e 2015, são sete trabalhos acadêmicos sobre essa escritora moçambicana. O equivalente a mais de um por ano, aproximadamente. Destacam-se aí as universidades paraibanas novamente, estadual e federal, com dois trabalhos sobre Paulina Chiziane, dentre os sete totais. Um de mestrado e outro de doutorado, respectivamente. O que essas informações nos sugerem é que a questão do clássico não se desvincula dos agenciamentos editoriais e do mercado. Apesar de a qualidade literária ser mencionada como critério principal, as questões extraliterárias e políticas se evidenciam. Com o caso Mia Couto não é diferente. Vimos anteriormente que houve uma recusa inicial, em contexto

moçambicano, do livro *Vozes Anoitecidas*. Já no Brasil, segundo editora local, o fato de o livro ser, inicialmente, posto em causa no país de origem não foi uma questão para a Companhia das Letras, no Brasil, nem para a Caminho, em Portugal. Para o editor português, “as opiniões oficiais dos estados sobre literaturas não significam nada, não têm qualquer valor do ponto de vista literário” (Barbeiro, 2015). Em tese, a colocação é pertinente. Mas, do ponto de vista das “literaturas emergentes”, cuja ideia de estado-nação se constrói junto e com a literatura, as opiniões oficiais acerca de uma obra findam por repercutir a ponto de, ainda hoje, a narrativa miacoutiana ser testada em seu próprio país, não por falta de qualidade literária, mas por causa de discussões extraliterárias, algumas expostas no capítulo três desta tese.

No Brasil, nem todos os livros de contos do autor foram publicados ainda. Curiosamente, os dois primeiros livros em prosa do autor, *Vozes Anoitecidas* (2008) e *Cada homem é uma raça* (2013), foram os últimos publicados no país. Ambos em 2013. Ainda nesse ano, uma antologia de narrativas curtas dele foi lançada pela Boa Companhia, um dos selos da Companhia das Letras. Chama-se *A menina sem palavras* (2013). Além do conto homônimo, são mais dezesseis extraídos de livros produzidos em várias fases do autor. Todos os contos giram em torno do universo infantil de Moçambique, cuja infância foi bruscamente prejudicada pelo caos da guerra. De todos os textos, três foram extraídos do *Vozes Anoitecidas* (“O dia em que explodiu Mabata-Bata”, “As baleias de Quissico” e “A menina do futuro torcido”) e mais três do livro *Cada homem é uma raça* (“A Rosa Caramela”, “O apocalipse privado do tio Geguê” e “O embondeiro que sonhava pássaros”). Quatro deles analisamos no capítulo anterior. Na apresentação do livro intitulada “A ficção a serviço da esperança” nota-se, de forma bastante aparente, o perfil do autor que o agenciamento editorial no Brasil quer traçar, partindo, mais uma vez, para os argumentos que aproximam o autor moçambicano de sua referência brasileira, Guimarães Rosa:

Mia Couto é um prosador bastante sensível às complexidades da vida e um escritor que constrói as narrativas inspiradas na linguagem oral, revelando a sua influência e admiração pelo nosso Guimarães Rosa, sem contar a presença do fantástico e do religioso em suas histórias (in Couto, 2013b: 7).

A elaboração de uma antologia de contos do autor confirma a demanda de leitores e estudos em torno da obra dele no país. Geralmente, antologias costumam ser feitas em torno da obra de autores já consagrados. Sendo assim, podemos dizer que no Brasil está sendo delineado um perfil do autor que o assemelha a um clássico consagrado da literatura brasileira, como é o caso de Guimarães Rosa. A emergência do cânone das chamadas “literaturas emergentes”, fatalmente, passa a ser analisada a partir da complexidade de fenômenos culturais, como prêmios literários, traduções, feiras de livro, seminários e palestras, que costumam contar com a presença do autor. Essa dinâmica em nada difere daquela adotada na formação do cânone das literaturas ocidentais. Dentro dessa complexa cadeia estão outras formas de produção contemporânea, para além da literatura, que também influenciam e aproximam esse autor do público brasileiro e contribuem para a sua inserção no cânone dos autores de língua portuguesa e para a construção do clássico. A música e o cinema, por exemplo. Há uma forte relação do autor com os músicos brasileiros. Em 2010 ele foi cotado para escrever o release do álbum “Bicicletas, Bolos e Outras Alegrias”, da cantora brasileira Vanessa da Mata. No cinema, Mia Couto esteve ao lado de grandes nomes das literaturas de língua portuguesa, como o português José Saramago e o brasileiro João Ubaldo Ribeiro, sendo o único representante da literatura africana no documentário *Língua. Vidas em Português*, produzido pela TV Zero e dirigido por Victor Lopes. Outro fenômeno cultural que se destaca no país e na popularidade entre os leitores brasileiros é a existência de um grupo criado na rede social *Facebook* intitulado “Prêmio Nobel para Mia Couto”. Ou seja, leitores se reúnem para reivindicar tal prêmio para o autor. Esse grupo tem, aproximadamente, oito mil pessoas. O prêmio mais recente atribuído ao escritor foi o *Neustadt International Prize for Literature*, em 2014, considerado o Nobel dos Estados Unidos da América.

Além desse prêmio, ele já foi contemplado com uma das mais reconhecidas distinções no circuito das literaturas de língua portuguesa, o Prêmio Camões, em 2013 e mais outros seis prêmios, dentre eles o Vergílio Ferreira, em 1999, pelo conjunto de sua obra e, em 1995, o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos. Todas essas informações, que aparentemente parecem irrelevantes, nos levam a constatação de que escritores das literaturas pós-coloniais, como é o caso de Mia Couto, não fogem do percurso dos autores do cânone ocidental. De modo que voltamos à hipótese inicial

proposta nesse estudo: não é possível fugir da “biblioteca colonial”, mas essa constatação não deve soar como impeditiva de crítica. No livro *What is a classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon* (2013), Ankhi Mukherjee, professora da Universidade de Oxford, discute a relação dos autores da literatura pós-colonial de contexto anglófono com os moldes europeus. Autores como Salman Rushdie e Coetzee são mencionados pela pesquisadora como escritores que cresceram envoltos por conceitos e padrões provenientes de outros lugares, até pelo passado colonial de seus países de origem. Conceitos como verdade e excelência, por exemplo.

Esses escritores, segundo ela, nem por isso fizeram uma reescrita do império, digamos assim. Pelo contrário, aproximaram-se desses conceitos e valores. E, a partir desse encontro, chegaram a um grau de excelência que os colocou no patamar dos clássicos, a partir do momento que, do ponto de vista da história literária, não se pode mais falar em literaturas modernas de língua inglesa sem mencionar esses autores pós-coloniais. O mesmo procedimento vale para as chamadas literaturas pós-coloniais em língua portuguesa. No caso Mia Couto, vimos, no capítulo três desse estudo, que se trata de um autor que relativiza o conceito de verdade, aos moldes de Nietzsche, segundo Rothwell (2015). Logo, não se pode pensar que a questão do clássico é indiferente a esses autores, nem que essa ideia não afete a criação dos mesmos. Por todo o histórico apresentado, através das vozes de leitores e especialistas, podemos dizer que a construção do clássico numa “literatura emergente” passa, necessariamente, pela retomada dos moldes estabelecidos pela biblioteca colonial, seja para imitá-los, questioná-los ou subvertê-los. Portanto, trata-se de um *locus permanente de mudança* (Fortini, 1989), como vimos, e autores como Mia Couto contribuem fortemente para essa alternância e quebra de ideias fixas em torno de conceitos-chave da história literária do ocidente, quiçá mundial. Longe da ideia “modelar” atribuída ao verbete clássico nos contextos primeiros de sua utilização, autores como ele, pelo próprio contexto em que surgiram, não buscam ser modelos nesse sentido.

Modelos estabelecem verdades absolutas. E verdades absolutas, como vimos no caso moçambicano, causaram e ainda causam danos imensos ao país, do ponto de vista político, social, cultural (Rothwell, 2015). Esses danos são o mote da narrativa miacoutiana. Uma narrativa que questiona os modelos e moldes ocidentais mas, inevitavelmente, não se desvincula deles, não devendo, por isso,

tornar-se menor ou ilegítima. Mia Couto está nos livros didáticos, nas bibliotecas das escolas públicas brasileiras, nas livrarias, nas redes sociais, nas conferências e eventos literários no Brasil. Sua obra, em si, é um fenômeno cultural de grande potencial de estudo. O problema maior dessa exposição não é sucumbir ao cânone ou tornar-se um clássico na acepção modelar do termo, mas ser interpretado como porta-voz exclusivo de uma cultura diversa e plural, que é a africana e, mais particularmente, moçambicana. Esse equívoco, bem como as consequências dele, já foram apontados por Francisco Noa em capítulo anterior desse estudo. Porém, Rothwell deixa claro que:

Mia Couto não se permite cair na armadilha de se arvorar em representante de alguém ou de algo para além de si próprio. Ao mesmo tempo, ele está, pelo menos implicitamente, preparado para aceitar que o apelo da sua escrita se deve, em parte, ao gosto e ao sabor local moçambicanos que o público internacional atribui aos seus textos (Rothwell, 2015: 63).

Por essa razão, Cury e Fonseca acreditam no seguinte:

a literatura por ele produzida tem como horizonte de expectativa muito mais o leitor não-africano, sentindo o escritor, por esse motivo, a necessidade de explicar e situar o lugar da literatura numa sociedade, como outras do chamado Terceiro Mundo com alto índice de analfabetismo. Tal condição impede a formação mais consolidada de um público leitor local (Cury e Fonseca, 2008: 23).

5.3 Desempacotando a biblioteca colonial: possibilidades outras de compreensão do verbete “clássico”

O título dessa seção e o primeiro capítulo desta tese fazem referência a um artigo de Homi Bhabha – “Unpacking my library...again” (Bhabha, 1998a). Essa imagem enquadra-se perfeitamente nesse nosso estudo, pois o que fizemos até agora foi empacotar e desempacotar a nossa biblioteca. Leituras que fizeram parte da nossa trajetória acadêmica até o momento, a fim de reordená-las em torno da questão do clássico. Trazer à tona um conceito atrelado à história da literatura ocidental, conscientes da necessidade de discuti-lo em outros contextos, nos leva a crer que a questão do clássico também deve ser encarada como uma demanda da crítica pós-colonial. Bhabha, no referido ensaio, através de sua própria experiência de mudança, quando levava consigo seus livros e os

organizava noutra lugar, logo em um outro sistema de conhecimento, nos traz uma imagem que muito se aproxima do seu exercício crítico de questionamento das epistemologias ocidentais.

De fato, foi isso que tentamos fazer aqui até agora. Nessa viagem chamada tese, trouxemos na mala aquilo que a biblioteca ocidental abordou sobre o clássico durante os tempos, a fim de reordená-la em outro espaço. Essa dinâmica, de certa forma, nos leva a realocar os próprios conhecimentos que lá existem, favorecendo assim outras leituras. Retomar a trajetória do termo já pressupõe a necessidade de encontrar outras formas para compreendê-lo. Compreendê-lo em sua polissemia, sem bipolarizar ou hierarquizar. O que procuramos fazer aqui foi reordenar, em outro espaço/contexto, as leituras dessa chamada “biblioteca colonial”. A questão do clássico, em outros contextos espaciais e temporais, como é o caso da literatura moçambicana, foi considerada por dois de nossos entrevistados como uma problemática “tão interessante quanto espinhosa” e “escorregadia”. O Professor Marcos Maia (USP) assim refletiu sobre o assunto:

Observando essa problemática com alguma distância [...], não restam dúvidas de que se trata de uma problemática tão interessante quanto espinhosa. Tudo dependerá de como a agarremos. Interessante porque nos convida a pensar um termo polissêmico, inventado em outros contextos espaciais e temporais (com objetivos, finalidades e armadilhas a eles inerentes), e em sua aplicabilidade em cenários literários contemporâneos (neste mundo dominado pelo capital) emergentes (nos casos africanos, em processo de autonomização material). Talvez seja espinhoso pelos mesmos motivos, porque há sempre o risco de cairmos nos mesmos erros dos franceses, porém tantos anos depois – uma certa idealização, desvinculada do mundo sócio-histórico concreto que gira em torno (por vezes estruturando) o espaço literário (Maia, 2015).

Da reflexão do professor mencionado, percebemos a pertinência do estudo da questão do clássico no contexto de uma “literatura emergente”. Concordamos com a forma com que o professor observa os dois lados dessa discussão. Temos plena consciência de que nosso trabalho pode ser recebido como um contributo no sentido de provocar o debate e lançar algumas possibilidades de leitura em torno da questão do clássico. Não pretendemos apresentar respostas ou conceitos fixos, pois essa conduta se distanciaria de nosso direcionamento crítico e epistemológico alinhado aos estudos pós-coloniais. Nessa seção, iremos

apresentar o resultado do que alguns pesquisadores e professores do curso de Letras de universidades públicas do Brasil, com exceção da PUC Minas, pensam sobre a questão do clássico numa “literatura emergente”, para assim tentarmos sistematizar algumas possibilidades de compreensão do verbete no contexto estudado. Optamos pela escolha de professores e pesquisadores brasileiros, pois, como já foi falado, acreditamos, assim como Rothwell (2015), que a produção literária de Mia Couto tem um apelo internacional bem maior do que em Moçambique. Boa parte dos professores mencionaram Italo Calvino como referência-base do termo. A professora Maria Aparecida Seixas (PUC Minas) retoma o autor, cuja percepção sobre o clássico foi apresentada no primeiro capítulo dessa pesquisa, e acredita que ele tenha feito uma boa reflexão sobre o assunto:

Ele nos afirma que clássicas são as obras que ultrapassam o seu tempo; criam formas de expressão inusitadas, originais e alcançam grande repercussão na própria história literária, além de terem um valor histórico. Penso que poderíamos concordar com ele desde que salientássemos o papel desenvolvido, na época atual, pelo mercado editorial (Seixas, 2015).

A problemática “arte e mercado” também é levantada pelo professor Marcos Maia (USP), afirmando que Mia Couto é retorno garantido para as editoras, uma vez que “tem uma produção regular iniciada há mais de três décadas” (Maia, 2015). Praticamente o tempo de emancipação política de seu país. Mas pondera, igualmente, quando diz que “a responsabilidade deve recair menos no autor do que na estrutura montada ao redor do ‘produto’ (em sua acepção mais ampla) literário – estrutura que é, não raras vezes, desconsiderada nas nossas análises” (Idem). E continua:

Considerando as conquistas dessa obra, o preconceito que já teve que combater e a projeção que progressivamente granjeou no exterior, e ainda pelo interesse gerado pelas universidades de língua portuguesa, talvez seja natural que essa aposta se mantenha, pois como se pode observar pelas traduções, prêmios e demais formas de reconhecimento que lhe tem sido concedidas, entre as quais o êxito junto a um público excepcionalmente heterogêneo (ao contrário do que muitas vezes críticas costumam veicular, aliás), é uma aposta que tem retorno garantido para a editora. Se isso é justo ou não para com outros autores, é outra questão. É muito complicado falarmos de justiça quando em jogo estão, para além do literário, divisas. Creio, isso sim, que esta relação –

arte e mercado – poderia ser um problema mais trabalhado e discutido (Maia, 2015).

A necessidade de se discutir mais esse assunto é apontada pelo professor e faz todo sentido, uma vez que o debate no âmbito acadêmico sobre a relação arte e mercado ainda é muito incipiente no Brasil. Em Portugal e em países africanos de língua portuguesa, estudiosos das literaturas africanas já se mobilizam concretamente nesse sentido. Acreditamos que é através desses espaços de debate e aprofundamento de tópicos também extraliterários que a questão do clássico em outros contextos temporais e espaciais pode ser pormenorizada. Um exemplo de evento sobre o assunto ocorreu em 20 de março de 2015, no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, cujo tema foi “Dinâmica editorial, prêmios literários e formulação do cânone literário moçambicano”, apresentado por Fátima Mendonça (Universidade Eduardo Mondlane/CLEPUL). A proposta fez parte de um ciclo de conferências em estudos pós-coloniais e tinha o intuito de fazer o seguinte:

análise do impacto das políticas culturais, atividade editorial, recepção crítica e prêmios literários na formulação do cânone literário moçambicano. Destaque para o carácter de relativa instabilidade do cânone em formação, na sua relação com a variação da recepção externa e interna, através de processos de consagração e rejeição.⁴⁹

A questão do mercado editorial parece-nos uma questão-chave na discussão do termo “clássico” na contemporaneidade. Praticamente todos os entrevistados apontaram esse quesito. Um outra observação muito pertinente partiu do professor Marcos Maia (USP), que levanta a problemática da “multilocalização do circuito literário” (Maia, 2015), cuja característica é oscilar entre o nacional e o transnacional, disse ele. De maneira que “é possível um autor ser ‘clássico’ (no sentido de ser ‘modelo’ lido na escola e seguido por outros autores) em um espaço e absolutamente secundário em outro” (Idem). Compartilha desse pensamento a professora Maria Aparecida Seixas (PUC Minas): “deve-se ressaltar que nem sempre o escritor das literaturas emergentes mais lido no exterior condiz com o cenário interno do país a que ele pertence” (Seixas, 2015). Há ainda professores que já não classificam as literaturas

⁴⁹Texto extraído do site do evento. Disponível em: <http://plataforma9.com/congresso/cehum-nova-sessao-do-ciclo-itinerancias-criticas-com-fatima-mendonca/>. Acesso em 25 jul. 2015.

africanas de língua portuguesa como “emergentes”. É o caso da Professora Leila Pontes (UFF). O termo é usado por nós, didaticamente, para fazer referência às literaturas de países recém-independentes. Vale salientar que essa opção terminológica não pressupõe qualquer tipo de hierarquização ou diminuição das literaturas africanas escritas em português diante das literaturas portuguesa e brasileira.

Feita essa observação, voltamos para a provocação feita pelo professor Marcos Maia (USP): “acho que o tempo não está muito propício para clássicos, sinceramente” (Maia, 2015). Ou seja, o tempo não está propício para concepções do termo clássico associadas aos modelos unos e verdades absolutas. O fator modelar presente na concepção ocidental do clássico parece inadequado na contemporaneidade, quando o rompimento com os modelos parece ser uma atitude mais coerente e até mesmo necessária, sobretudo em contexto africano, onde os modelos pré-estabelecidos e as verdades absolutas causaram tantos danos. A ideia de clássico, se assumirmos o potencial da obra miacoutiana, adquire seu estatuto justamente por emprestar um novo sentido ao termo. Sua aproximação de textos canônicos, como os de Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, não o leva de volta ao passado colonial/imperial. Mas, como bem observa Basto, representa, antes de tudo, “um acto de resistência que funda uma visão não fechada em si mesma” (Basto, 2006: 251).

Em nossas entrevistas com os professores de Letras de algumas universidades do Brasil, elaboramos perguntas em torno do verbete “clássico” para tentar compreender qual o sentido empregado pela maioria. Boa parte das respostas foi ao encontro da ideia de clássico enquanto conceito forjado por uma cultura ocidental e que, de fato, é esse sentido que predomina quando o verbete é convocado. Ou seja, costuma vir à tona a ideia de “modelo”, “maturidade”, “universalidade”, “resistência a passagem do tempo”. Quando questionados sobre a questão do clássico numa “literatura emergente”, as opiniões, embora diversas, remetem ao que a tradição literária ocidental estabeleceu sobre o verbete. Enquanto alguns professores buscam fazer uma reflexão mais elaborada a respeito da pergunta, outros lançam mão de levá-las adiante, ou por falta de conhecimento mais aprofundado sobre a hermenêutica histórica do termo até o momento ou, simplesmente, por acreditar que “pensar o ‘clássico’ é sucumbir ao cânone” (Pontes, 2015), como observa a professora Leila Pontes (UFF). Nesse sentido, a professora Beatriz Passos (UFPB) acredita que “[...] em África, o

clássico está em processo de formação. Não classifico os autores como canônicos e não-canônicos, apenas como mais ou menos divulgados e/ou lidos” (Passos, 2015). Eliane Fernandes (UFPB) compreende a questão do clássico nas chamadas literaturas emergentes como “um dado assinalador, sobretudo, de uma maturidade literária” (Fernandes, 2015). Maria Aparecida Seixas (PUC Minas) nos explica o seguinte:

Na época atual, podemos considerar clássico não apenas a obra que a crítica literária nomeia como tal. O público leitor tem voz na atualidade e, por isso, é muito frequente que a questão do clássico, nas literaturas emergentes, seja legitimada por outros fatores que se juntam ou não à palavra dos críticos (Seixas, 2015).

A colocação da especialista muito se aproxima do lugar dado ao leitor na construção do clássico, na acepção de Borges (1983), tal como vimos no capítulo 1. Para ele, é o homem, na solidão das bibliotecas, que consagra uma obra ou um autor. Que o torna um clássico, portanto. A crítica também tem o seu papel que, em nossa perspectiva, diante de tudo que levantamos até agora em torno da repercussão da obra miacoutiana, sobretudo no Brasil, garante a sobrevivência da obra desse autor e a torna um clássico das literaturas em língua portuguesa no referido país. A crítica, enquanto “instrumento de astúcia da história” (Coetzee, 2001), em contexto brasileiro, passa longe de ser um empecilho na configuração do clássico, mas o solidifica. Essa hipótese de Coetzee dialoga com a opinião da estudiosa Anaíde Cortez (UFPB), que diz: “Acredito que dois fatores são determinantes para tornar uma obra clássica: a ação dos professores e pesquisadores de programas de pós-graduação e o mercado” (Cortez, 2015). De forma bastante contundente, a professora-pesquisadora também afirma que, atualmente, “os critérios para considerar uma obra clássica passam muito mais por questões editoriais e de mercado, do que por questões estéticas” (Idem). Sobre a construção do clássico numa “literatura emergente”, João Carvalho (USP) se posiciona:

depende de consenso interno das forças culturais e políticas que instituem uma literatura nacional, dentre elas da crítica literária e da investigação desenvolvida pelos estudos literários. Enquanto as literaturas africanas de língua portuguesa dependerem da crítica produzida no Exterior (notadamente em Portugal, no Brasil e nos Estados Unidos), o cânone literário das literaturas nacionais estará longe de ser consensual já que, com facilidade, pode-se apontar um “cânone

português”, “brasileiro” ou “norte-americano” das literaturas africanas – verifique-se, por exemplo, a ênfase a obra de Mia Couto no Exterior, ou de Manuel Lopes ou de Castro Soromenho no estudo de cada uma de suas respectivas literaturas nacionais nesses países (Carvalho, 2015).

No que diz respeito ao caso Mia Couto no Brasil, a qualidade estética e os agenciamentos editoriais em sua volta corroboram o seu estatuto de clássico no país e no cânone das literaturas em língua portuguesa. Logo, há uma junção de ambos os fatores mencionados pela docente Anaíde Cortez (UFPB). Dos dez entrevistados, apenas um não mencionou Mia Couto como um clássico em potencial. Um dado interessante que observamos é que a maioria dos entrevistados colocou Mia Couto ao lado de José Craveirinha em suas respostas. Essa informação nos levou a dividir, didaticamente, a construção do clássico nesse constructo chamado história das literaturas africanas em língua portuguesa, especificamente a moçambicana, em dois momentos. No primeiro, o autor que merece o título de clássico, no sentido de transitar entre salas de aula, integrar de forma inquestionável um cânone, era o que trazia uma poética de resistência ao colonialismo e à “visão binária do Estado” (Basto, 2006: 251). Nesse aspecto, José Craveirinha consagrou-se um clássico da literatura moçambicana, com presença indiscutível no cânone, como nos mostraram os estudos de Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (2001).

No segundo, há uma continuação da poética da resistência evidenciada no poeta mencionado, mas a partir de uma produção literária em prosa poética comprometida com os temas que envolvem as relações de poder que perduraram mesmo com o fim do colonialismo, ou seja, as relações de colonialidade que já abordamos (Mignolo, 2003b). Mia Couto, na esteira de José Craveirinha, também caminha na contramão da “visão binária do Estado” (Basto, 2006: 251), de maneira que o seus primeiros livros, os dois a que dispensamos maior atenção nesse estudo, trazem claramente esse distanciamento dos binarismos evocados pelo Estado moçambicano no pós-independência e, por essa razão, acreditamos que são duas obras, digamos, “fundacionais” do período pós-independência desse país em África. O Professor Doutor Marcos Maia (USP) ressalta esse viés fundacional em fala exposta no capítulo três deste estudo.

Portanto, se José Craveirinha é consagrado um clássico da literatura moçambicana por sua poética de resistência ao colonialismo e ao binarismo do

Estado, Mia Couto também o é, do ponto de vista da resistência à colonialidade e, igualmente, ao binarismo do Estado. As suas primeiras obras são mais enfáticas nesse sentido. O que percebemos, a partir de uma leitura detalhada das obras em prosa que vieram depois das primeiras publicações, é uma tendência, do ponto de vista temático, ao superar da “situação pós-colonial” e dos temas decorrentes dessa situação específica, como o perigo das minas verificado em “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, por exemplo, um de seus contos mais lidos, comentados e estudados. Sendo assim, do ponto de vista da história literária, Mia Couto merece o seu estatuto de clássico também pelo fato de ele ter conseguido, com a sua narrativa, sair da “situação pós-colonial”, das temáticas características dessa fase. E da própria “situação colonial”, quando trouxe um viés intimista para a sua poesia, quando a tônica que imperava no país era uma literatura mais combativa e engajada na luta pela libertação, como expusemos aqui. Porém, João Carvalho (USP) pondera:

Sem dúvidas, Mia Couto já é um autor que pode ser “considerado” “clássico” em Moçambique, a ponto de ter eclipsado a obra de José Craveirinha, o poeta da nacionalidade. A obra de Couto consegue produzir sentidos que a levam não apenas a atravessar as fronteiras nacionais, mas que, também, podem vir a redefinir a Literatura Moçambicana. Entretanto, não se pode utilizar o termo “clássico”, sem restrições, a obra de Mia Couto, na medida em que ela ainda está se encontrando em pleno desenvolvimento não produziu linhas de força que definam as características mais gerais da literatura nacional moçambicana, como aconteceu em Angola [...] ou em Cabo Verde, com a obra dos claridosos ou de Manuel Lopes (Carvalho, 2015).

Vimos no capítulo 2 que a situação pós-colonial, assim como a colonial, constitui uma fase da qual se poderá sair (Ribeiro, 2008). Os textos de Mia Couto, como vimos em seus dois primeiros livros de contos, refletem, segundo Rothwell, uma “condição ‘pós-colonial’ na conceção de Alfred López” (Rothwell, 2015: 217). O estudioso inglês explica a percepção de López sobre o ‘pós-colonial’, dizendo:

É um momento ontológico na evolução das nações que se sentem duplamente assombradas por fantasmas de um passado colonial e por uma memória-antecipada ou pós-memória, passe o paradoxo, desses mesmos fantasmas, ou seja, a maneira como os resquícios desses fantasmas assombram a geração seguinte, aquela que já não vive o

colonialismo, mas que o sente e o intui a partir da sociedade em que cresceu e que a educou (Idem).

Essa ideia de superação se aproxima daquilo que Cury e Fonseca escreveram sobre o projeto literário miacoutiano: “não se trata, contudo, de supor uma superação dos conflitos característicos do pós-independência, mas de acreditar na força de recuperação da terra, do homem” (Cury e Fonseca, 2008: 119). Por isso a importância do texto literário nesse processo de superação da situação pós-colonial. A ficção e os sonhos que perpassam a narrativa do autor surgem como “mecanismos para imaginar um futuro melhor, e simultaneamente, para conseguir lidar com os horrores do passado [...], estratégia alicerçada na fusão temporal entre o passado e o futuro que, segundo López, caracteriza o pós-colonial” (Rothwell, 2015: 217). O ser humano, em sua concepção mais ampla, parece ser o cerne do projeto literário desse autor moçambicano. Sua enunciação enfatiza o ser humano à margem da sociedade, logo, que vive na fronteira de um mundo globalizado excludente. Os processos de violência subjacentes a isso, a solidão, são refratados, mas também o sonho e a esperança, esse “traço básico da consciência humana”, segundo o filósofo Ernst Bloch (2005: 17). Por essa abrangência demasiadamente humana, sua enunciação cativa os leitores, levando-os a olhar para si, reafirmando sua humanidade. Ana Soares, leitora entrevistada, descreve sua experiência de leitura nesse sentido: “Gosto de saborear cada frase, cada verso cravejado na frase, cada entrelinha descrita. São textos que reafirmam, em mim, o humano que sou e me fazem florir uma esperança de ainda alcançar o humano que almejo ser” (Soares, 2015).

A declaração da leitora, para nós, e considerando o valor do efeito estético na configuração do clássico, torna legítima a reflexão sobre essa questão sob a luz dos estudos da antropologia literária (Iser, 1996), como fizemos no capítulo primeiro. O conjunto da obra miacoutiana, até o momento, especialmente os dois livros destacados, respondem à questão principal levantada pela antropologia literária: por que o ser humano precisa da ficção? Mia Couto responde:

Existem, felizmente, várias literaturas e existem vozes de quem ainda sente o prazer de contar histórias. Eu creio que os autores do chamado Terceiro Mundo possuem uma frescura particular desse ponto de vista, eles transportam relatos vivos, eles viveram mundos que só a ficção pode fazer suportar (Couto apud Cury e Fonseca, 2008: 21).

O percurso das literaturas africanas em língua portuguesa, e aqui, no caso, da moçambicana, pode ser lido sob a luz da antropologia literária, pois “Moçambique é, em si mesmo, parte realidade, parte ficção” (Chabal apud Rothwell, 2015: 63). Ou seja, a noção hierárquica e dicotômica entre realidade e ficção abordada no primeiro capítulo perde-se nesse contexto, pois as situações enfrentadas pelo povo e pela nação tão recente, como o próprio Mia Couto declarou acima, só a ficção é capaz de suportar, desfazendo assim qualquer distanciamento radical entre essas duas instâncias. Procedimento com o qual os princípios da antropologia literária não se alinham. Vimos no capítulo primeiro que a palavra “maturidade” está bastante associada ao verbete “clássico” em seus mais variados sentidos. Do que vimos até agora, desempacotando a nossa biblioteca, a ideia de maturidade também se estende para as reflexões em torno do termo clássico no contexto de uma “literatura emergente”. Porém, não se trata de uma maturidade atrelada a determinadas ideias fixas de “civilização”, língua e literatura, como em Eliot (1992), por exemplo, uma vez que elas se relacionavam com os modelos de civilização, língua e literatura ocidentais, cujo poeta romano Virgílio era o grande referencial.

A ideia de clássico numa “literatura emergente” implica na necessidade de nomeação da diferença (Cury e Fonseca, 2008), nomeação de espaços e conhecimentos válidos negados pelo colonialismo e pelas colonialidades. O projeto literário miacoutiano tem essa preocupação. Vimos nos contos analisados dos livros que, de certa forma, eles inauguram não apenas a sua incursão pela prosa, mas também um projeto literário. Os romances, embora não tenham sido objeto de estudo dessa pesquisa, também têm sua base alicerçada nessa mesma necessidade. Nesse sentido, portanto, podemos dizer que a maturidade continua sendo uma categoria para o clássico, mas assume moldes distintos como o nomear da diferença e não mais modelos unos e fixos. Vem dessa necessidade de nomeação da diferença o que Rothwell entende por “maturidade pós-colonial”. Essa maturidade pós-colonial é observada na obra miacoutiana pelas seguintes razões, as quais elencamos e subscrevemos, pois, em nossa opinião e baseados nas leituras sobre o clássico que expusemos no primeiro capítulo, sugerem uma forma outra de compreensão do verbete clássico inserido no contexto das literaturas emergentes:

Na permanente e inquieta busca ao longo da sua obra, Mia Couto foi procurando repostas ou, talvez apenas, configurar alternativas a muitas

das preocupações que foram moldando a sua vida – um desejo de justiça social, um compromisso sério com o meio ambiente e um profundo respeito pelas mulheres na sociedade moçambicana, entre outras. Aquilo a que chamo a ‘sua maturidade pós-colonial’ tem levado este autor a compreender que as soluções para os males de Moçambique – desde o desrespeito pelos marginalizados à opressão das mulheres – pode beneficiar de um diálogo da nação com o resto do mundo e da promoção de sinergias (Rothwell, 2015: 220).

Um outro aspecto que vimos em nosso capítulo inicial é que a ideia de clássico é indissociável do intento de se construir um modelo de sociedade (Silvestre, 2013). No caso da literatura moçambicana, e das literaturas escritas em português, de uma forma geral, essa compreensão do termo também faz todo o sentido, pois há sim o intento de, através de um projeto literário, construir um modelo de sociedade. Não na concepção de modelo uno e fixo, mas onde “fronteiras reais, históricas e fantasmáticas” são rompidas. Dessa forma, segundo Rothwell, “Mia Couto [...] contribui para a justa elevação da herança cultural da sua nação, mosaico de fronteiras perdidas no tempo, nas gentes, nas histórias, nos mapas” (Rothwell, 2015: 220). Esses seriam os traços de uma “maturidade pós-colonial” atribuída ao autor. A citação acima aponta o diálogo da nação com o resto do mundo e a existência de sinergias, ao tratar de tópicos como a falta de respeito aos sujeitos marginalizados pela sociedade. Assim sendo, uma possibilidade outra de leitura do clássico alinha-se aos preceitos da antropologia literária que, no caso Mia Couto, revelam-se através do comprometimento desse autor com as experiências de alteridade propiciadas ao leitor, a partir de seu trabalho literário, suscitando não só uma ideia de “plasticidade humana” (Iser, 1996), mas da própria História do seu país, que não pode ser lida de forma fixa. O trabalho literário desse autor consiste em:

[...] re-apresentar, de forma incisiva, a escrita como uma fonte de vida sempre em movimento [...] alicerçada na rejeição das delimitações privilegiadas pela cultura tradicional ocidental, essa identidade torna-se, paradoxalmente, uma identidade nacional, representada pela forma como Mia Couto é lido no mundo exterior ao seu país (Rothwell, 2015: 219).

Compreender a construção do clássico numa “literatura emergente” sob o prisma desse paradoxo mencionado pelo estudioso inglês também nos parece

uma via possível, sobretudo do ponto de vista da repercussão da obra em nível internacional. No primeiro capítulo vimos que, para Coetzee (2001), clássico é uma obra ou autor constantemente posto à prova, por gerações, e que ainda assim sobrevive aos testes. Ao nível nacional, Mia Couto foi um dos autores mais testados, principalmente por ser um “euroafricano”. E continua sendo. Sua qualidade literária foi, e ainda é, muitas vezes posta de lado e à prova, por vezes devido a questões extraliterárias. Em seu país de origem, por questões políticas e, no Brasil, pela insistente comparação entre ele e um autor considerado um clássico da literatura brasileira, o mineiro Guimarães Rosa. Uma conduta cuja existência o próprio Coetzee nos confirma a partir do exemplo de Bach, na Alemanha. Um questionamento feito por Coetzee e que muito nos intriga é se o estatuto do clássico é atribuído por causa da condição histórica presente que o determina ou pela vivência individual com uma obra ou autor. Acreditamos que nos tempos atuais, tendo em vista os fenômenos culturais, o mercado editorial e outras instâncias já mencionadas, ocorre uma junção desses fatores para que haja a atribuição do termo clássico para uma obra ou autor.

De todo o levantamento feito, acreditamos que a definição de clássico que mais se aproxima, resume tudo que abordamos até o momento e se insere de forma coerente ao contexto da literatura moçambicana e das literaturas africanas em língua portuguesa, de uma forma mais ampla, é a definição do poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade: “[...] clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza [...]” (Andrade, 2013: 125). Uma de nossas entrevistadas destacou, igualmente, essa frase (Fernandes, 2015). Nela temos, sucintamente, aquilo que buscamos apresentar como uma outra forma de compreensão do verbete clássico. Ou seja, “a perfeição de um momento humano”: aí reside o diálogo entre a questão do clássico, a antropologia literária e o efeito estético através da função decisiva do autor no ato de objetivar a “plasticidade” desse momentos humanos, de maneira que eles são capazes de tomar proporções universais, corroborando o diálogo de autor e obra, partindo do seu lugar histórico e de enunciação para o resto do mundo, como Rothwell (2015) apontou. Concluímos, tendo como base o caso Mia Couto e as obras abordadas aqui, que o clássico, ressignificando a frase de Andrade e levando-a para o contexto alvo de nossa análise, é o que atinge, não a perfeição, mas a imperfeição de um momento humano e o universaliza. A imperfeição provocada

pelas colonialidades, pela violência em suas mais variadas formas, pelos binarismos e danos causados aos seres humanos. A imperfeição que nos iguala e, por isso, faz qualquer tipo de hierarquização perder a sua razão de ser. A imperfeição que não reconhece a diversidade e cria fronteiras que marginalizam. A imperfeição humana refratada nos contos analisados, cujo espaço narrado é Moçambique, mas poderia ser qualquer lugar do mundo. A imperfeição que gera os “equivocos do olhar” face à alteridade, também é a imperfeição que estimula o sonho e nos mantém na busca incansável para sermos melhores, e por dias melhores. Assim compreendemos a construção do clássico numa “literatura emergente”. Mas essa é apenas uma da vasta gama de possibilidades que esse verbete adquiriu, adquire e poderá adquirir ao longo dos séculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o fim da travessia. O término de um percurso que começou há alguns anos, em Coimbra, cujo resultado foi exposto nos capítulos deste estudo. Nos anos dedicados ao estudo da obra de Mia Couto e à questão do clássico, chegamos a alguns direcionamentos que não se encerram aqui, mas se apresentam como disparadores propostos para novos estudos no âmbito da literatura. Não nos interessa fixar qualquer tipo de conclusão, uma vez que a ideia de fixidez foi, insistentemente, problematizada nesta pesquisa. Portanto, seria, de nossa parte, uma incoerência imperdoável reduzir esta seção ao determinismo absoluto do que é ou deixa de ser “clássico” no domínio das literaturas emergentes. De fato, ao fim do percurso, pouco ou quase nada nos ocorre como resposta à tão célebre pergunta “o que é um clássico?”. Mas é legítimo o nosso direito de, munidos de nossas intencionalidades (dentre elas, desreferencializar da Europa e da América do Norte problematizações desse tipo), retomar boa parte do que já foi escrito sobre o termo para situá-lo em outro contexto, que não aquele pertencente a culturas hegemônicas. Sentimos que essa é uma demanda dos nossos tempos, das Humanidades.

Enquanto professores e pesquisadores, levantar provocações desse tipo é revigorante, mesmo que não atinjamos um grau de delimitação precisa, tal como se costuma esperar de trabalhos assim. É revigorante a tentativa de não confinar as possibilidades de compreensão desse conceito ao que outrora fora escrito, pois nos dá a intrigante satisfação que a perspectiva cíclica do tempo evoca. Ou seja, aquilo que foi pode voltar a ser sob novos moldes, alguns deles bem mais consistentes do que o que fora proposto. Outros nem tanto. Mas a possibilidade de perceber o que foi dito, o que ainda é e o que será, considerando as releituras e novas interpretações situadas no tempo e no espaço sobre o verbete, nos dá a (ilusória?) impressão de que contribuímos, minimamente, para outros olhares que se lançarão sobre a ideia de clássico, seja no contexto proposto ou em outros espaços-tempos de língua portuguesa. E valendo-nos da compreensão cíclica do tempo, vale retomar nesta seção os pressupostos que guiaram este estudo, com o intuito de organizar, com a maior objetividade possível, as diretrizes que nortearam esta tese, desde aspectos teórico-metodológicos ao que, a priori, entendemos como uma conclusão inconclusiva.

Começamos por retomar a fala de teóricos e estudiosos que se debruçaram sobre a questão do clássico em tempos e espaços distintos, com o propósito de agrupar, ou seja, empacotar, o que se insere na “biblioteca colonial” sobre o termo. Sobre biblioteca colonial, conceito do filósofo africano Mudimbe, entendemos um conjunto de conhecimentos que se projetam como universais, portanto, únicos e válidos, em detrimento de outros incorporados em espaços de construção de conhecimento distintos, não necessariamente pertencentes a culturas hegemônicas. Nesse exercício, retomamos a etimologia da palavra clássico, verificando o *ethos senhorial* que a envolve. Aspecto esse observado por Franco Fortini em seu texto sobre o verbete. Vimos que desde o texto de Sainte-Beuve, um dos primeiros desenvolvidos sobre a questão do clássico, esse *ethos senhorial* se mantém, uma vez que critérios de fixidez e exclusão se sobressaem. Critérios esses justificados pelo próprio contexto em que se inseriam. Fortini também enfatizou bem essa característica do verbete clássico através dos tempos e como esse *ethos* persegue o seu uso com o passar dos anos. Junto ao *ethos senhorial*, verificamos a estreita relação entre o uso do verbete clássico associado ao cânone escolar. Associação justificada pelo fato de o termo estar vinculado, desde o século XVI, ao que é lido e comentado nas escolas.

O intuito de retomar alguns dos vários estudos sobre o verbete clássico foi o de ressaltar o quanto alguns parâmetros conceituais em torno do termo permanecem mesmo quando a intenção é falar do seu uso na contemporaneidade e em seus mais variados contextos. Essa constatação, ao nosso ver, autoriza o emprego de certos princípios em torno da noção de clássico, como o da maturidade, por exemplo, desde que situado e contextualizado. Aqui o recorte foi o uso do termo associado a uma “literatura emergente”. O princípio da maturidade, por exemplo, mencionado por Sainte-Beuve e T. S. Eliot, e pontuado pela estudiosa Carolina Araújo (2008) como parâmetro conceitual do verbete ao longo dos tempos, é constantemente atribuído ao fazer literário de Mia Couto e usado por alguns estudiosos para se referir as obras que compõem o *corpus* desse estudo, como vimos anteriormente. O uso do princípio da maturidade, condição para o clássico, de acordo com algum estudiosos que mencionamos neste estudo, ganha outros contornos quando o assunto são as literaturas emergentes. Portanto, baseados no panorama histórico do termo realizado no primeiro capítulo da tese, percebemos que o parâmetro conceitual do clássico, como a maturidade, também é usado para se referir à obra miacoutiana através

do contorno específico da “maturidade pós-colonial” de que fala Rothwell. Assim, o que a biblioteca colonial teceu sobre o clássico permanece em contexto pós-colonial sob novos moldes. Moldes esses que põem em cheque a noção estanque, fixa e excludente de “maturidade” presente nos estudos de T. S. Eliot e Sainte-Beuve sobre o verbete clássico, por exemplo. Portanto, a impossibilidade de fugir da biblioteca colonial quando o assunto é a questão do clássico, nossa hipótese de trabalho, se confirma. Porém, essa hipótese poderá ser negada a depender dos encaminhamentos futuros do sistema literário moçambicano e quando, no domínio das argumentações, prevalecer a “retórica da indigenização”, que consiste no cruzamento de ideologia e pensamento crítico, de viés nacionalista e tradicionalista. Essa retórica de que fala o crítico nigeriano Emmanuel Obiechina, retomado por Ana Mafalda Leite (2012), ainda se faz notar no cânone crítico das literaturas africanas, pondo em causa subjetividades, individualidades e pluralidades culturais em detrimento de uma estética de africanidade una e fixa.

Dessa forma, ao problematizar a questão do clássico em contexto africano, convocamos vários estudiosos, africanos e não só, a fim de nos distanciar do perigo da “guetização da crítica literária africana”, aspecto mencionado por Nourdiémi Tdjani-Serpos, igualmente mencionado por Ana Mafalda Leite (2012). Procuramos nos aproximar da compreensão de autores da própria África e da América Latina a respeito do verbete, mais precisamente de J.M. Coetzee e Jorge Luis Borges. Ambos retomam a questão “o que é um clássico?”, mas de forma menos fixa e eurocentrada, uma vez que o primeiro relata o seu contato com o clássico em um jardim da África do Sul e o segundo, ao atribuir o lugar fundamental do leitor na constituição do clássico. Ou seja, há um diálogo possível entre a forma como esses dois estudiosos compreendem o clássico. Ambos introduzem, cada qual com uma linguagem específica, a questão da recepção como fator determinante para a construção do clássico. Tanto um quanto o outro veem no “teste” e na “sobrevivência ao teste” um critério para a constituição do clássico. Esse teste se dá das mais diversas maneiras, seja no silêncio das bibliotecas ou no confronto com entraves ideo-estéticas de um determinado espaço-tempo.

Considerando a pluralidade de percepção do leitor em contato com uma obra e o papel que lhe cabe na atribuição do clássico, de acordo com os últimos

autores mencionados acima, as conotações que reverberam fixidez atreladas a estudos anteriores sobre o clássico perdem a (pre)potência. Por essa razão, resolvemos retomar a questão do clássico sob a luz da antropologia literária, estudo mais avançado de Wolfgang Iser, considerado um desdobramento da teoria da recepção e do efeito estético. Nesse caso, pensar o clássico sob essa perspectiva é estreitar os laços entre a construção do clássico e a plasticidade humana refratada no texto literário através do jogo, ou seja, da interação entre obra-leitor-autor, real, fictício com imaginário, podendo o clássico ser alicerçado também nas bases dessa engrenagem. No caso específico dos livros de Mia Couto enfatizados nesta tese, vimos que ambos sobreviveram ao testes impostos tanto em contexto local quanto estrangeiro. Em contexto local, um distanciamento da estética vigente no pós-independência, que acarretou uma série de críticas aos seus livros e em contexto estrangeiro, os equívocos de recepção crítica da obra, principalmente ao nível da academia, em torno da exotização da linguagem usada pelo autor moçambicano, como verificou Brugioni (2010).

Buscamos também situar criticamente o pós-colonialismo em contexto brasileiro, português e africano, a fim de evitar possíveis generalizações em torno da complexidade dessas relações que se estabeleceram entre os povos das Américas, Europa e África através do trânsito pelo espaço Atlântico Sul. Esse conceito também é retomado com o objetivo de discutir a construção, consolidação e fragmentação desse espaço plural, sem para tanto omitir as relações de violência que se estabeleceram nessa rota Atlântica, seja a violência da colonização, das colonialidades ou mesmo a epistemológica. Pensamos o espaço do ponto de vista geopolítico para, mais adiante, desenvolvê-lo numa outra perspectiva, a do espaço narrativo, nas análises dos contos propostos. Consideramos importante refletir sobre o espaço e o lugar da literatura na invenção da nação moçambicana para, assim, ir ao encontro do que disse Osvaldo Manuel Silvestre (2013) quando afirma que a questão do clássico é indissociável do propósito de construção de um modelo societário.

Se esse modelo societário em Eliot era eurocentrado e trazia a figura de Virgílio com o intuito de reconstruir a Europa como império – reafirmando assim a ideia de império como o paradigma do clássico, tal qual Araújo (2008) nos afirma, baseada em Kermode – em Mia Couto e no que diz respeito ao processo de construção de clássico numa “literatura emergente”, o paradigma de império é posto em causa e firmemente desconstruído pela prática social da escrita.

Portanto, a partir disso, podemos inferir que um dos paradigmas do clássico, no contexto dessas literaturas, seria o viés anti-imperial/(neo)colonial. Dedicar uma seção ao caso do concurso literário em Moçambique e aos anos 80 foi uma forma de situar, crítica e historicamente, os contornos que essa literatura assumiu em nível nacional e internacional, ressaltando, mais uma vez, o lugar de destaque de Mia Couto em todo esse processo, seja como escritor, jornalista ou diretor de periódicos.

Partimos de uma declaração do próprio Mia Couto em ocasião de seminário de leitura em São Paulo, no qual ele disse que em Moçambique todos os autores moçambicanos são clássicos. Problematizamos essa afirmação, uma vez que, do ponto de vista de repercussão internacional e demanda de publicações por editoras fora de Moçambique, poucos são os autores moçambicanos que, nesse sentido, acompanham o mesmo percurso de Mia Couto. Mas, por outro lado, dizer que todos os autores moçambicanos são clássicos coloca-os num mesmo patamar e, sendo assim, a declaração desafia a concepção ocidental do verbete, cujo critério temporal, numa perspectiva cartesiana e hierarquizante, se sobressai. Defendemos o conto como um gênero clássico em Moçambique por sua predominância na literatura do país, observada a partir de uma breve hermenêutica histórica traçada com base em estudiosos do assunto. Clássico no sentido de servir de referência quando estamos a falar de construção de narrativa literária em Moçambique.

Se *Vozes Anotadas* surge como a consolidação de um gesto inaugural na literatura do país, reconhecidamente apontado por José Craveirinha e Luís Carlos Patraquim em prefácio do referido livro, *Cada Homem é uma raça* segue a mesma linha da proposta estética inaugural: o perverso roteiro traçado pelas colonialidades no domínio dos rumos do pós-independência em Moçambique. Portanto, são obras que se destacam pelo ênfase na situação pós-colonial desse país africano. Um exercício de análise dos paratextos dos livros em questão foi realizado a fim de ressaltar, com ênfase nos prefácios, o processo de legitimação da sua produção literária por parte de autores como José Craveirinha, cujo reconhecimento na história da literatura moçambicana é dificilmente questionado; e, sobre o títulos das obras, a confirmação de seu projeto literário na altura de publicação dos livros: ressaltar o ser humano a partir de suas particularidades e através da consciência do Outro, da diferença e da

diversidade, rompendo fronteiras e limites, desde a constituição de personagem até a configuração do espaço narrativo, categoria em destaque no capítulo quatro. Ao analisar os paratextos também convocamos a questão do espaço, mais precisamente o “espaço de confidencialidade” que há nessas obras, observado por Lupecki e citado por Chaves (2013), estreitando assim a relação com o leitor. As notas de abertura são exemplos disso.

Sentimos a necessidade de ter um capítulo dedicado ao estudo do espaço narrativo, com ênfase na experiência de verbalização do entorno pelas personagens criadas por Mia Couto para não confinar a discussão em torno do espaço ao viés geopolítico e, assim, evitar que a literatura nesta tese seja encarada como mero acessório para discutir questões históricas associadas aos textos, meramente. De fato, os dois primeiros livros de contos de Mia Couto refratam bastante a situação pós-colonial moçambicana, sobre a qual já falamos anteriormente. E, essa característica, na nossa opinião, pode vir a ser um possível paradigma na construção do clássico nessa literatura: o posicionamento contrário ao desenvolvimento das colonialidades. Verificar como essa situação se apresenta na estrutura interna dos textos através de um elemento composicional da narrativa, nomeadamente o espaço, foi o caminho escolhido por nós para verificar a historicidade do texto, tomando a literatura produzida pelo autor moçambicano como uma via de acesso aos discursos que se constroem na contramão do discurso oficial, uma vez que este não reconhece as colonialidades provenientes da situação pós-colonial de Moçambique. O espaço como focalização, a partir do processo de verbalização da experiência de percepção das personagens e/ou do narrador, e o papel de indício que alguns objetos assumem no texto delimitam um espaço conflitante, no qual a violência que dele se faz notar, das mais variadas formas, finda por cartografar, partindo dos contos selecionados, um mapa textual que contorna a geografia do medo proveniente da situação pós-colonial moçambicana. Do ponto de vista teórico, a teoria da antropologia literária proposta por Iser (1996) também nos auxiliou na feitura das análises, uma vez que a experiência de percepção revela bastante sobre as disposições humanas. A partir dessa constatação, tentamos estabelecer também um diálogo entre teoria e método de análise.

A nossa contribuição para a comunidade científica se dá, de fato, pela forma com que, dialogicamente, apresentamos as vozes dos professores/especialistas de literaturas africanas de algumas das maiores

instituições de ensino superior no Brasil com o intuito de verificar como o autor moçambicano surge nos *curricula* do país, através de uma modesta amostragem, mas que, do ponto de vista qualitativo, vem a suprir as necessidades desta pesquisa. Ressaltar o ponto de vista desses docentes e estudiosos das literaturas africanas em língua portuguesa sobre o autor moçambicano nos ajudou a confirmar o papel decisivo do mercado editorial e da própria academia no percurso de construção do clássico, o caráter fundacional das duas obras aqui em destaque, a forte presença dos pressupostos sobre o clássico propagados pela biblioteca colonial, uma vez que vários dos docentes entrevistados, quando inquiridos sobre o que era o clássico, responderam fazendo alusão ao que Italo Calvino, por exemplo, em texto canônico sobre o clássico, difundiu sobre o assunto. Ao mesmo tempo, percebe-se por parte de alguns docentes o reconhecimento da importância de se discutir o assunto de forma contextualizada, situada, reforçando assim a ideia de que pensar o clássico no contexto de uma “literatura emergente” perpetrando os preceitos europeus em detrimento de outros seria cometer um equívoco epistemológico.

E por falar em equívocos, a insistente comparação entre Rosa e Couto no Brasil a fim de legitimar ou aproximar este autor do público brasileiro parece ser algo que funciona para fins editoriais, haja vista o lugar de destaque que o escritor brasileiro ocupa no cânone das literaturas de língua portuguesa. No âmbito acadêmico, a “obsessão linguística” em torno dos estudos comparados no Brasil, envolvendo esses dois autores, pode vir a repetir um lugar-comum já observado em Portugal pela estudiosa Elena Brugioni (2010), que consiste em ressaltar aspectos linguísticos e aproximações muitas vezes inconsistentes para destacar meramente a língua portuguesa em sua versão europeia quando Mia Couto, segunda ela, nos traz uma “alteridade traduzida” ao empoderar a diferença em sua comunicação literária, desenvolvendo-a a partir do que Brugioni chamou de “terceira língua”. Por fim, confirmamos a polissemia do termo clássico, e convocamos o que disse o poeta modernista Oswald de Andrade (1992), com o intuito de lançar outras possibilidades de compreensão do conceito no contexto de uma “literatura emergente”, considerando a trajetória de Mia Couto em seu país de origem e no Brasil.

Ao final do percurso podemos dizer que o *ethos senhorial* característico do verbete em suas acepções com o passar das décadas, como observou Fortini

(1989), dá lugar, em contexto africano, principalmente moçambicano, ao *ethos comunitário* verificado, em sua plenitude, nas narrativas curtas, como afirma Francisco Noa (2015). O *ethos comunitário* se faz notar na própria fala de Mia Couto, quando afirma que “todos os escritos moçambicanos são clássicos”, embora isso não se efetive do ponto de vista do mercado editorial. Talvez isso mude. Uma editora chamada Kapulana, que atua no Brasil, vem, desde 2012, publicando obras literárias e estudos científicos de vários outros autores moçambicanos.

Nesse exercício de desreferencializar da Europa o referido termo, concluímos que - considerando aspectos de repercussão cultural, flexibilidade textual, apropriação pelo leitor, transmissão e difusão - Mia Couto já é um clássico das literaturas africanas escritas em língua portuguesa pela “maturidade pós-colonial” (Rothwell, 2015) que caracteriza a sua obra. Assim podemos concluir que a maturidade permanece como pré-requisito do clássico com o passar dos tempos, considerando a hermenêutica histórica por nós desenvolvida no primeiro capítulo. Vimos que, do ponto de vista da recepção e repercussão das duas primeiras obras em prosa do autor, ambas têm o seu lugar de destaque na história literária de Moçambique. Sobretudo *Vozes Anotecidas*, por trazer um caráter fundador no âmbito desse sistema literário. Esses aspectos sinalizam para a condição de clássico das obras referidas nesse estudo e do escritor moçambicano em causa, pois já nos disse Silviano Santiago:

Entre o livro impresso e sua definição como clássico – um clássico das letras – se situa sua própria inclusão na História, sistema delicado e flexível, e também sua condição de elemento modificador dentro do sistema a que pertence, agora por direito adquirido junto aos críticos e historiadores (Santiago, 2000: 48).

Sobre a repercussão da obra miacoutiana no Brasil, confirmada pelos docentes entrevistados, editores e uma de suas leitoras assíduas e moderadora de sua página numa das maiores redes sociais do mundo, encerramos com uma provocação feita em lançamento do livro mais recente de Mia Couto, *Mulheres de Cinzas*, na USP, em 23 de novembro de 2015. Após fala do autor, começaram as perguntas. A última delas foi: “você acha que teria a repercussão que tem, no Brasil, se fosse um autor negro?”. Mia Couto prontamente respondeu: “Não”. Fez-se um silêncio logo interrompido pelo moderador, que deu por encerrado o evento. A constatação do próprio autor nos conduz para a problemática discutida

no segundo capítulo deste estudo, sobre o pós-colonialismo no Brasil e a forma dissimulada com que a questão étnico-racial é abordada no país. E, numa perspectiva mais alargada, finda por refletir na recepção da leitura e abrangência de determinada obra/autor em detrimento de outros em determinados contextos. Porém, não só no caso Mia Couto como em tantos outros, essa questão não deveria ser uma responsabilidade do autor, como observou um de nossos entrevistados, mas de todo um aparato edificado em torno do “produto” final que um livro se torna quando inserido e lançado ao mercado. Da sobrevivência a todas esses testes, para usar a expressão de Coetzee (2001), nasce o clássico. Mia Couto e sua obra seguem sendo testados. Seguem sobrevivendo. E, em diálogo com os preceitos da antropologia literária, afirmamos que sobreviver é uma das mais potentes disposições humanas, tão bem refratadas nos contos desse autor moçambicano.

REFERÊNCIAS

OBRAS INTEGRANTES DO CORPUS

- COUTO, Mia (2008) *Vozes Anotecidas*. Lisboa: Caminho.
_____ (2013) *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras.

OUTRAS OBRAS MENCIONADAS DE MIA COUTO

- COUTO, Mia (2015) *Mulheres de Cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras.
_____ (2013b) *A menina sem palavra*. São Paulo: Boa Companhia.
_____ (2011) *Tradutor de chuvas*. Lisboa: Caminho.
_____ (2005b) *Pensatempos*. Texto de opinião. Lisboa: Caminho.
_____ (2005a) *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras.
_____ (1999) *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho.
_____ (2007) *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras.
_____ (2009a) *Jesusalém*. Lisboa: Caminho.
_____ (2009b) *Antes do nascer do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
_____ (2000) *Mar me quer*. Lisboa: Caminho.

OBRAS DE APOIO TEÓRICO-CRÍTICO

- ADORNO, T. W (1982) *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes.
AFONSO, Maria Fernanda (2004) *O conto moçambicano: Escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.
_____. "A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sincretismo, hibridiz ou a reinvenção das formas narrativas". In: LARANJEIRA, Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldes (Orgs.) (2005) *Estudos de Literaturas Africanas: cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro. pp. 544-552.
ALBUQUERQUE, Luis et Al. (1991) *O Confronto do Olhar*, Lisboa: Caminho.
ALENCASTRO, Luis Felipe de (2000) *O Trato dos Viventes. A formação do Brasil no Atlântico Sul. Séculos XVI e XVII*, São Paulo: Companhia das Letras.
ALTER, Robert. "Introduction". In: KERMODE, F (2004) *Pleasure and Change: the aesthetics of canon*. New York: Oxford University Press. p.3-14.

ANDERSON, Benedict (2005) *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

ANDRADE, Gênese (2013) “Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética”. In: *Remate de Males*. Revista IEL. Unicamp: Campinas. p.113-133.

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça (1976) *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos primeiros manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

_____ (1992) “O futurismo tem tendências clássicas”. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo.

APPIAH, Kwame Anthony (1997) *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto.

ARAÚJO, Carolina (2008) “O clássico como problema”. In: *Revista Poiésis*, n.11. Rio de Janeiro. p.11-24.

ARISTÓTELES (2011) *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO.

AUERBACH, E (2001) *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva. p.1-20.

AUGÉ, Marc (2009) *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.

BACHELARD, Gastonv(1978) *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1998) *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1989) *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____ (1990) *Fragmentos de uma poética do fogo*. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense.

BAGNO, Marcos (2011) *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial.

_____ (1999) *Preconceito Linguístico*. O que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola.

BAKHTIN, Mikhail (1988) *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; Hucitec. p. 211-362.

BARBIERI, Claudia. “Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo”. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (2009) *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz.

- BARTHES, Roland (1978) *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1957) *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BASTO, Maria-Benedita (2006) *A guerra das escritas*. Literatura e nação e teoria pós-colonial em Moçambique. Viseu: Vendaval.
- _____. “Relendo a Literatura Moçambicana dos anos 80”. In: MENESES, Maria Paula & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.) (2008) *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento. p. 77-109.
- BENJAMIN, W (1999) *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras.
- BERGSON, Henri (1990) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- BHABHA, Homi (ed.) (1990) *Nation and Narration*. New York: Routledge.
- _____. “Unpacking my library...again”. In: CHAMBERS, Iain; CURTI, Lidia (Ed.) (1998a) *The post-colonial question. Common skies, divided horizons*. New York: Routledge.
- _____. (1998b) *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. “A Questão Outra, Estereótipo, Discriminação e o Discurso do Colonialismo”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) (2005) *Deslocalizar a "Europa": antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia.
- BLANCH, Antonio (1995) *El hombre imaginario*. Una antropologia literaria. Madrid: PPC.
- BLOCH, Ernst (2005) *O princípio esperança* vol. I. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ. Contraponto.
- BLOMM, Harold (1995) *O cânone ocidental: Os livros e a Escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BORGES COELHO, João Paulo (2009) “E depois de Caliban? A história e os caminhos da literatura no Moçambique contemporâneo”. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Orgs.) (2009) *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Editora da Unicamp. pp.57-68.
- BORGES FILHO, Oziris (2008a) “Espaço e Literatura: introdução à topoanálise”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em 19 mar. de 2015.

_____ (2008b) “A questão da fronteira na construção do espaço”. In: *TriceVersa*, Assis, n.1, v.2, p.4-14, maio/out.

_____ (2007) *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora.

BORGES, Jorge Luis (1983) “Sobre os Clássicos”. In: *Novas Inquirições*. Lisboa: Editorial Quercó. pp.221-223.

BRANDÃO, Luis Alberto (2007) “Espaços Literários e suas Expansões”. In: *ALETRIA*. Revista de estudos literários. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

_____; OLIVEIRA, Silvana Pessôa (2001) *Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

BRUGIONI, Elena (2010) “Tradução, Diferença, Exceção. Apontamentos para uma reflexão em torno da língua nas literaturas africanas homoglotas: o ‘exemplo’ de Mia Couto”. In: *e-cadernos ces* [Online], 10.

BUTOR, Michel. “O espaço no romance”. In: BUTOR, Michel (1974). *Repertório*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva.

CABAÇO, José Luís (2007) “História e memória na voz do sociólogo moçambicano José Luís Cabaço”. In: *Revista Crioula*, nº2.

_____ (2009) *Moçambique. Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Editora Unesp.

_____. “Uma voz amanhecida”. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs.) (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas.

CALVINO, Italo (1994) “Porquê Ler os Clássicos”. In: *Porquê Ler os Clássicos*, Lisboa: Teorema. pp. 7-13.

CANDIDO, Antonio (2010) *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

_____ (1995) *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. “A primeira pedra de uma catedral”. In: GIRARD, René (2009) *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. São Paulo: É Realizações Editora. p.13-24.

CAVACAS, Fernanda Maria Correira Lisboa de Almeida (2002) *Mia Couto: Um moçambicano que diz moçambique em português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

_____; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas.

CERTEAU, Michel de (1998) *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

CHABAL, Patrick (2009) "Karingana ua Karingana: Mia Couto, um contador de histórias moçambicano". In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 16, p. 47-61.

_____. (1994) *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Lisboa: Veja.

_____. "Mia Couto or the Art of Storytelling". In: ROTHWELL, Phillip (ed) (2004) *Reevaluating Mozambique*. Portuguese Literary & Cultural Studies. Vol. 10. University of Massachusetts.

CHAKRABARTY, D (2000) *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press.

CHAVES, Rita. "Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto". In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas. p.237-253.

_____. (2005) *Angola e Moçambique. Experiência Colonial e Territórios Literários*. Cotia-SP: Ateliê Editorial.

CHICHAVA, Sérgio; DÚRAN, Jimena (2013) "O Brasil na agricultura moçambicana: parceiro de desenvolvimento ou usurpador de terra?". *O Brasil na agricultura moçambicana. Desafios para Moçambique*. Disponível em: http://www.iese.ac.mz/lib/publication/livros/des2013/IESE_Des2013_15.BrasAgrMoc.pdf. Acesso em 10 março 2015.

CHKLOVSKI, V (1970) "A arte como procedimento". In: *Teoria da literatura - Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo.

COETZEE, J. M (2001) "What is a Classic? A Lecture". In: *Stranger Shores. Essays 1986-1999*. Londres: Vintage. pp.1-19.

COMPAGNON, Antoine (2007) *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG.

CORIOLOANO, Talita Silveira (2010) *(Auto) Retratos: Os (des) caminhos nas encenações do "eu" trilhados por Lygia Bojunga* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro).

CUNHA, Carlos M. F (2010) "A questão da 'especificidade' do pós-colonialismo português". In: *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura*

- Comparada/ X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. Versão digital, Braga: Universidade do Minho. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Carlos_Cunha%20.pdf. Acesso em 12 jan. 2015.
- CURTIUS, Ernst Robert (1990) *European literature and the latin middle ages*. Princeton: Princeton University Press.
- CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares (2008) *Mia Couto. Espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autênciã.
- DANTAS, Elisalva Madruga et alii (Orgs.) (2007) *Textos poéticos africanos de língua portuguesa e afro-brasileiros*. João Pessoa: Ideia.
- DURAND, Gilbert (1983) *Mito e Sociedade*. A mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A regra do jogo.
- ELIOT, T. S. (1992) “O que é um Clássico?”. In: *Ensaíes Escolhidos*. Lisboa: Livros Cotovia. pp.129-146.
- ESPERANDIO, Mary R. G (2004) “Girard e o aprisionamento do desejo”. In: *Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo da Escola Superior de Teologia*. V.3. pp.45-58. Disponível em: http://www3.est.edu.br/nepp/revista/003/ano03n1_05.pdf. Acesso em 12 abr. 2015.
- FALCONI, Jessica (2013) “‘Para fazer um mar’: Literatura moçambicana e oceano Índico”. *Diacrítica*, Braga, v.27, n.3. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-896720130003000006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 14 maio 2015.
- FANON, Franz (2005) *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF.
- FERREIRA, Manuel (1988) “Mia Couto: Vozes Anoitecidas”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 101. pp. 132-133.
- FORTINI, Franco (1989) “Clássico”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, Lisboa: IN-CM. pp. 295-305.
- GAGNEBIN, J. M. (1993) “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. In: *Perspectivas*. São Paulo, 16: 67-86.
- GARCIA JURADO, F. (2010) “La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino”. In: *Nova Tellus*, v.28, n.1. pp. 271-300.
- GENETTE, Gérard (2009) *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____ (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- GERSÃO, Teolinda (2013) *As águas livres*. Cadernos II. Porto: Sextante Editora.

GIKANDI, Simon. "African Literature and the Colonial Factor". In: OLANIYAN, Tejumola; QUAYSON, Ato (orgs.) (2007) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Malden: Blackwell Publishing. pp. 54-59.

GIL, Fernando e MACEDO, Helder (1998) *Viagens do Olhar – Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. Porto: Campo das Letras.

GINZBURG, Jaime (2012) *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp.

GIRARD, René (1984) *Literatura, mimesis y antropologia*. Barcelona: Gedisa.

_____ (1990) *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Unesp.

_____ (2009) *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações Editora.

GLISSANT, Édouard (1995) *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

GUILLÉN, Claudio (1998) *Múltiples Moradas*. Ensayo de Literatura Comparada. Barcelona: Tusquets.

GUSMÃO, Manuel. "Da literatura enquanto construção histórica". In: BUESCU, Helena (orgs. et alli) (2001) *Floresta Encantada: Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote.

HAMILTON, Russell. "Introdução". In: SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (2000) *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica.

HARDWICK, Lorna e GILLESPIE, Carol (2007) *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press.

HENRIQUES, Isabel Castro (2004) *Os pilares da diferença. Relações Portugal – África, séculos XV – XX*, Lisboa: Caleidoscópio.

HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W (1997) *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HORTA, José da Silva. "A imagem do Africano pelos portugueses antes dos contatos". In: ALBUQUERQUE, Luis et Al (1991) *O Confronto do Olhar*. Lisboa: Caminho.

ISER, Wolfgang (1996) *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro.

_____. "Debate". In: CASTRO ROCHA, João Cezar de. (org.) (1999) *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

- JACOTO, Lillian. "O casaco de pele de Teolinda". In: BRIDI, Marlise Vaz (orgs. et alli) (2010) *Dor e Desejo*. São Paulo: Editora Paulistana.
- JERKINS, Morgan (2015) "Is our concept of 'well-read' elitist?". Disponível em: <http://bookriot.com/2015/03/05/is-our-concept-of-a-well-read-elitist/>. Acesso em 8 março de 2015.
- KANE, Ousmane (2011) *África y la producción intelectual no eurófona*. Introducción al conocimiento islámico al sur del Sáhara. Senegal: Codesria.
- KERMODE, F (1975) *The classic*. Londres: Faber & Faber.
- _____ (2004) *Pleasure and Change: the aesthetics of canon*. New York: Oxford University Press.
- _____. "Institutional Control of Interpretation". In: KERMODE, F (1983) *The Art of Telling. Essays on Fiction*. Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka (2013) "Jesusalém: a viagem interior de Mia Couto". In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas. pp.33-37.
- LABAN, Michel (1998) Moçambique. *Encontro com escritores*. Vol. 3. Porto: Fundação Eng. António Almeida.
- LAPLANTINE, F (1991) *Antropologia da doença*. São Paulo: Martins Fontes.
- LARANJEIRA, Pires (1995) *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade aberta.
- _____ (2001) "Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa". In: *Revista de Filologia Românica*. Anejos. vol. II. pp.185-205.
- _____ (Coord.) (2015) *Revista de Estudos Literários*. Nº5. Literatura Africanas de Língua Portuguesa. Coimbra: CLP.
- LEITE, Ana Mafalda. "Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana". In: MENESES, Maria Paula & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.) (2008). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento. p.47-75.
- _____ (2003) *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- _____ (2012) "Cânone e considerações em torno de Histórias da Literatura". In: *Revista Diadorim/Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Vol. 11. pp. 161-168.

LÉONARD, Yves. As ligações a África e ao Brasil. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (1999) *História da Expansão Portuguesa*. Navarra: Círculo de Leitores, Vol V. pp. 421-441.

LEVY, Miriam de Andrade (s/d) “O conceito de leveza em Mia Couto e em Roberto Chichorro”. Luanda: União dos Escritores Angolanos. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/277-o-conceito-de-leveza-em-mia-couto-e-em-roberto-chichorro>. Acesso em 27 jul. 2015.

LINS, Osman (1976) *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática.

LOPES, Carlos. “Nem aspas nem rapas”. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas.

LOURENÇO, Eduardo (1999) *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.

_____ (2000) *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva.

M'BOKOLO, Elikia (2003) *África Negra, História e Civilizações, até ao Século XVIII*. Lisboa: Editora Vulgata.

MACEDO, Helder (1992) “Recognizing the Unknown: The discoveres and the discovered in the age of European overseas expansion”. *Camões Quartely Center*, vol.4, n.1 and 2, Spring/Summer. p.8-13.

MALDONADO-TORRES, Nelson (2009) “A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. pp. 337-382.

MARQUES, João Pedro (2004) *Portugal e a Escravatura dos Africanos*. Lisboa: ICS - Imprensa de Ciências Sociais.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda (2013) “O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências” (Tese de Doutorado, Universidade Federal da Paraíba).

_____ (2012) “Velhice e Infância nas estórias de Mia Couto”. In: IV ENLIJE, 2012, Campina Grande. *Anais IV ENLIJE 2012*. v. 1. p. 1-8.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro (2001) *Cânones Literários e Educação. Os casos angolano e moçambicano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. “História literária em Angola e Moçambique e fixação do cânone na crítica”. In: ROTHWELL, Phillip (ed) (2004) *Reevaluating Mozambique*.

Portuguese Literary & Cultural Studies. Vol. 10. University of Massachusetts. pp.201-2013.

MARTINS, Aulus Mandagará (2010) “As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em *Luuanda e Mayombe*”. In: *Ipotesi*. vol.14. n.2. Juiz de Fora. pp.169-177.

MATA, Inocência (1998) “A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos da Expansão em Moçambique, com Mia Couto”. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte. 1 (1-2). pp. 262-268.

_____ (2004) “O espaço da lusofonia literária: para uma crítica da razão africana”. In: GONZÁLEZ, Anxo Abuín; VARLA, Anxo Tarrío (orgs.). *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. p.225-234.

_____ (2000) “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”. In: Anais do X Congresso Internacional da ALADAA sobre Cultura, Poder e Tecnologia: África e Ásia face à Globalização. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acesso em 10 março 2015.

_____ (2007) *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Editorial Nzila.

_____ (2005) “A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?”. In: LARANJEIRA, Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldes (Orgs.) (2005) *Estudos de Literaturas Africanas: cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro. pp. 336-347.

MATUSSE, Gilberto (2002) “O insólito em Ungulani Ba Ka Khosa. A contribuição do modelo da narrativa hispano-americana”. In: *Maderazinco. Revista Literária Moçambicana*. Maputo, 4 ed. Disponível em: <http://www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/ungula.htm>. Acesso em 27 jul. 2015.

MENDONÇA, Fátima. “Literaturas emergentes, Identidades e Cânone”. In: MENESES, Maria Paula & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.) (2008). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento. p.19-34.

_____ (1988) *Literatura Moçambicana. A história e as escritas*. Maputo: Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane.

- MERUJE, Márcio, ROSA, José Maria Silva (2013) “Sacrifício, rivalidade mimética e bode expiatório em R. Girard”. In: *Griot – Revista de Filosofia*, Amargosa, Bahia -Brasil, v.8, n.2. pp. 151-174. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/griot/images/vol8-n2/13.pdf>. Acesso em 15 fev. 2015.
- MIGNOLO, W (2003a) “Os esplendores e as misérias da ‘ciência’: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. Porto: Afrontamento. p. 667-709.
- _____ (2003b) *Historias Locales/Disenõs globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Editorial Akal.
- MOORE-GILBERT, B.J (1997) *Postcolonial theory: contexts, practices, politics*. London: Verso.
- MORAES, A. M. R. de (2007) *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Campinas. 110 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- MUDIMBE, V. Y (1994) *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1988) *The Invention of Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- MUKHERJEE, Ankhi (2013) *What is a classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*. Stanford: Stanford University Press.
- NARO, Nancy Priscila; SANZI-ROCA, ROGER; Treece David H. (orgs) (2007) *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.
- NEVES, Márcia (2008) “Humanimalidades: Figurações da animalidade na narrativa fabulística do século XXI”. In: *História crítica da fábula na literatura portuguesa*. p.2-24. Disponível em: http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/11.Humanimalidades_Marcia%20Neves.pdf. Acesso em 15 fev. 2015.
- NGOMANE, Nataniel (2010) “Transculturação e representatividade lingüística em Ungulani Ba Ka Khosa: um ‘comparativismo da solidariedade’”. In: *Oficina do CES*, nº 344. Coimbra. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/344.pdf>. Acesso em 10 fev. 2015.
- NGUGI, Wa Thiong’o (1972) *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London: Heinemann.

NOA, Francisco (2002) *Império, Mito e Miopia*. Moçambique como invenção literária. Lisboa: Caminho.

_____ (2015) *Perto do fragmento, a totalidade. Olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos (s/d) “Sonho e Resistência: O fantástico em O último voo do flamingo, de Mia Couto”. Disponível em: [file:///C:/Users/Rinah/Downloads/palpite_1269869678%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Rinah/Downloads/palpite_1269869678%20(1).pdf). Acesso em 25 maio 2015.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (s/d) “Da antropologia literária de Iser à análise da literatura na cultura”. Disponível em: <http://www.unicv.edu.cv/images/ail/132PivettaOliveira.pdf>. Acesso em 1 de setembro de 2016.

ONDJAKI. “O miar do Couto”. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas.

PADILHA, Laura Cavalcanti. “A África e as Américas – fluxos e refluxos”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (at Al.) (2009) *Pós-colonialismos e Cidadania Global*. Porto: Afrontamento.

_____ (2002) “A diferença interroga o cânone”. In: *Novos Pactos. Outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

_____ (2002) “Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação”. In: *Novos Pactos. Outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS. p.302-314.

PÁDUA CASTRO, Sandra de (2007) “O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional”. In: *Revista TXT. Leituras. Transdisciplinaridades de Telas e Textos*. Disponível em: <http://www.revistatxt.teiadetextos.com.br/05/sandraartigo.html>. Acesso em 14 fev. 2015.

PARRY, Benita (1987) *Problems in Current Theories of Colonial Discourse*. Oxford Literary Review 9 (1&2).

PATRAQUIM, Luís Carlos (2012) *Manual para incendiários e outras crônicas*. Lisboa: Antígona.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1998) *Altas Literaturas*. Rio de Janeiro. Companhia das Letras.

- POULET, Georges (1992) *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago.
- PRENDERGAST, Christopher (2007) *The Classic. Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars*. Oxford: Oxford University Press.
- PROUST, Marcel (2000) *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- QUIJANO, Anibal. "Colonialidade do Poder e Classificação Social". In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula. (orgs.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. pp.73-117.
- _____. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: LANDER, Edgardo (org) (2005) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais – CLACSO. p. 227-278.
- RAFAEL, A (2011) "O neocolonialismo brasileiro em Moçambique". In: *O País*. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/46703-o-neocolonialismo-brasileiro-em-mocambique->. Acesso em 12 março 2015.
- RAMALHO, Maria Irene (1990) "No Meio da Literatura: A propósito de 'Altas Literaturas' de Leyla Perrone-Moisés". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 54. p. 217-223.
- RETAMAR, Roberto Fernández (1988) *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida.
- RIBEIRO, António Sousa (2002) "As Humanidades como utopia". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63. p. 199-207.
- _____. "Vítima do próprio sucesso? Lugares comuns do pós-colonial". In: BRUGIONI, Elena; SARABANDO, Andreia; SILVA, Marie-Manuelle (orgs.) (2012). *Itinerâncias*. Percursos e representações da pós-colonialidade. Famacão: Edições Humus. p. 39-48.
- RIBEIRO, Margarida Cafalate (2004) *Uma história de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- _____. (2008) "Um desafio a partir do Sul – reescrever as histórias da literatura?". *Veredas*, nº10. p.117-133.
- ROCHA, E. do C. A (2001) *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto*. São Paulo. 340f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ROTHWELL, Phillip (ed) (2004) *Reevaluating Mozambique*. Portuguese Literary & Cultural Studies. Vol. 10. University of Massachusetts.

_____ (2015) *Leituras de Mia Couto. Aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Almedina.

SAID, Edward W (2005) *Representação do Intelectual: as Conferências Reihht de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2004) *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.

_____ (2007) *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

SAINTE-BEUVE (2013) “O que é um clássico”. Apresentação e Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. In: *Revista de Estudos Literários*. Vol.3. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. pp. 333-358.

SANTIAGO, Silviano (2000) *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.

SANTILLI, Maria Aparecida. “No limiar do drama: contos de José Saramago, José Luandino Vieira, Mia Couto e Guimarães Rosa”. In: SANTILLI, Maria Aparecida (2003) *Paralelas e tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência. pp. 159-174.

_____ (2006) “Prosa de ficção e apelos teatrais: Manuel da Fonseca, José Luandino Vieira, Mia Couto, Guimarães Rosa”. In: *Via Atlântica*, n.9. pp.63-70.

SANTOS, B. S. “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade”. In: SANTOS, B.S (2006) *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento. pp.2011-255.

_____ (2002) “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. In: *Revista de Ciências Sociais*, 63. pp.237-280.

_____; MENESES, Maria Paula (orgs.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. pp.23-71.

_____; NUNES, João Arriscado; MENESES, Maria Paula. “Opening up the Canon of knowledge and recognition of difference”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (ed.) (2007) *Another knowledge is possible: beyond Northern epistemologies*. London: Verso.

_____ (2004) “Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro”. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciência Sociais. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf. Acesso em 10 out. 2015.

_____ (2006) *A gramática do tempo. Por uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.

_____ (2007) “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS_78.pdf. Acesso em 12 fev. 2015.

SANTOS, José Benedito dos (2015) *As faces do mito na ficção de Mia Couto*. Manaus: Editora Valer.

SAÚTE, Nelson (1998) *Os habitantes da memória*. Entrevistas com escritores moçambicanos. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal Centro Cultural Português.

SCHWAB, Gabriele. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de. (org.) (1999) *Teoria da Ficção*. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ. pp.35-45.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Mia Couto e a ‘Incurável Doença de Sonhar’”. In: SALGADO, Maria Teresa; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (2000) *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica.

_____ (2006) “Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos”. In: *Via Atlântica: Revista da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo, n. 9, jun. pp. 72-83.

_____. “A varanda do frangipani: entrelugar de mitos, sonhos, memórias”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (2013) *Mia Couto. Um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas.

SILVA, Ana Claudia da (2010) *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Editora UNESP.

SILVANO, Filomena (1998) “As novas escalas na abordagem antropológica”. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 11, Lisboa: Edições Colibri. pp.59-71.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2008) “A minha pátria é a língua portuguesa (desde que a língua seja minha)”. In: *O Trabalho da Teoria*. Colóquio em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

_____ (2013) “O que é um clássico? Breve apresentação”. In: *Revista de Estudos Literários*. Vol.3. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. pp. 333-341.

SOARES, Eliane Veras (2014) “Embora lidando com literatura, você está fazendo sociologia”. In: *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1. pp. 81-92.

SOETHE, Paulo Astor (2007) Espaço literário, percepção e perspectiva. In: *ALETRIA. Revista de estudos literários*. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

SOUTO, R (2014) “O olho, a mão e o caleidoscópio: espaço e violência em contos de Teolinda Gersão” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern speak?”. In: ASHCROFT, Bill et alii (ed). (1995) *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge.

_____ (2010) *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG.

STAKE, R. E. “Case Studies”. In: Denzin, N. K; Lincoln, Y.S. (ed) (2000) *Handbook of qualitative research*. London: Sage. pp. 435-454.

SUGIYAMA, Rose Y (2009) *Espacialidades narrativas: Uma leitura de An Artist of the Floating World* de Kazuo Ishiguro. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

TAVARES, Ana Paula (2007) *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho.

TUTIKIAN, Jane Fraga. “Mia Couto: uma criação universal para uma identidade nacional”. In: TUTIKIAN, J. F (2006) *Velhas identidades novas – O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto. pp. 57-88.

VECCHI, Roberto (2008) “Escravidão do Atlântico Sul: repensando a diáspora negra no Ultramar português”. In: *Via Atlântica*, Brasil, n. 13, jun. pp. 57-71. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50253/54367>. Acesso em 23 jul. 2015.

WELLBERY, David. “O que é (e não é) Antropologia Literária”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de. (org.) (1999) *Teoria da Ficção*. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ. pp. 179-188.

WELLEK, René (1972) *História de la crítica moderna: 1759-1950*. Vol. III. Madrid: Editora Gredos.

ZILBERMAN, Regina. “Discursos e Marginalidade”. In: GIUSTI, César (s/d) *Banco de Dados Literários*. Catalogação: BDL: CUL-4-008.

ENTREVISTAS

AMARANTE, Luisa. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Julho de 2015.

BARBEIRO, José. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Março de 2015.

BERNARDES, Alúcio. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Junho de 2015.

CARVALHO, João. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Agosto de 2015.

CORTEZ, Anaíde. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Junho de 2015.

FERNANDES, Eliane. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Abril de 2015.

MAIA, Marcos. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Maio de 2015.

MELO, Melina. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Março de 2015.

PASSOS, Beatriz. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Março de 2015.

PONTES, Leila. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Março de 2015.

SANTANA, Regina. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Junho de 2015.

SEIXAS, Maria Aparecida. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Março de 2015.

SOARES, Ana. *Entrevista concedida, via e-mail, para a autora deste trabalho.*
Abril de 2015.

ANEXOS

Anexo 1: Paratextos do livro *Vozes Anoitecidas*

Prefácio à edição portuguesa

Quase de chofre e muito sorrateiramente, Mia Couto apareceu-nos a confirmar que todo e qualquer acto criativo sério na área das artes (plásticas ou literárias) não consiste em ser autor de coisa jamais feita, ser o pioneiro ou dela ser o descobridor. E dizemo-lo porque esta colectânea de contos com que Mia Couto se estreia na ficção tem, quanto a nós, precisamente o mérito de reestabelecer o elo, reavivar uma continuidade, partindo do Godido, de João Dias, passando inevitavelmente pelo *Nós Matámos o Cão Tinhoso* de Luís Bernardo Honwana.

Ou equívoco nosso ou este *Vozes Anoitecidas* imbuí-se de um referencial algo importante para nós, moçambicanos, literariamente: indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos. Mia Couto faz-se (transfigura-se) vários seus personagens pela atenta escuta de pessoas e incidentes próximos de si, porque o homem-escritor quer-se testemunha activa e consciente, sujeito também do que acontece e como acontece, já que desde a infância pôde saber-se objeto.

Em jeito de aforismo, Mia Couto remete-nos para enredos e tramas cuja lógica se mede não poucas vezes pelo absurdo, por um irrealismo, conflitantes situações; pelo drama, o pesadelo, a angústia e a tragédia. No entanto — e importa salientar — fiel ao clima. O mesmo clima. Um dado clima. Isso que distingue o escritor do escrevente e diferencia prosa de prosaico.

Obtendo sugestivos efeitos significantes, Mia Couto maneja a linguagem das suas figuras legitimando a transgressão lexical de uma fala estrangeira com o direito que lhe permite o seu papel de parente vivo de *Vozes Anoitecidas*. E, tal como João Dias e Luís Bernardo Honwana já a isso, óbvia e necessariamente, haviam recorrido, também Mia Couto consegue na escrita reflectir vivências e particularismos sem descer ao exotismo gratuito, ao folclorismo cabotino. Igualmente sem se estatelar no linguajar chocarreiro de baixo nível, sem cair na chacota ou no indigenismo de burlesca ironia do senso de humor pró-colonial.

Com esta auspiciosa estreia na prosa (!) Mia Couto entrega-se ao renovo, esse aspecto sempre pouco, menor, mau ou descarado quando se não apoia no talento. E como? Inserindo-nos no ritmo do poeta que já era e no modular sóbrio, conciso — tributo à tarimba de jornalista ou seu estilo? —, do narrador recreando-se no prazer do contador de estórias. Dando-se até a exigência de não se autorizar — nem a ela nem aos seus leitores — a fácil sonolência, o bocejo, o monótono ou o ambíguo escorregadio, o que vale, afinal, como aquele objetivo da coisa literária que muitos aprendizes despidoradamente tentam mas que só os eleitos vão conseguindo. Portanto, ao notável projecto literariamente moçambicano de João Dias (década de 50), a feliz proposta de Luís Bernardo Honwana (década de 60) vemos afluir com a mesma surpresa e também quase à socapa, dialecticamente, este *Vozes Anoitecidas* (década de 80) de Mia Couto. Uma trilogia que nos apetece exaltar como base e fase da nossa criação na arte de escritor ou — por que não? — capítulo cultural importante de uma fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana, umas vezes nas simbologias, outras vezes em certos desfechos, reações e codificações de um fatalismo místico ritualista, aparentemente imaginado mas extraído da própria vida. E que Mia Couto, em forma de hábeis slides, com rara beleza fixa e nos oferece para nos angustiar ou fazer participar a partir da sua visão deste nosso universo sentido do lado de dentro. Visão precária? Ah! Desculpem, mas não enveredamos numa práxis ou na catarse do fenómeno literário, essa tarefa em que transpiram e se esgotam os críticos de ofício. E o que nós temos estado, muito tosca e fastidiosamente, a tentar dizer é que gostámos maningue deste *Vozes Anoitecidas*. Sinceramente, maningue, mesmo!

E, já agora, não sabendo se vale ou não vale a pena, se devo ou não devo, atrevo-me ao deslante de garantir que Mia Couto com estes seus magníficos slides no género conto mostra que neles se mantém — e com sensibilidade — o bom poeta que no género poesia já provara ser. E ainda bem, porque disso se congratula menos o autor e mais, bem mais, a literatura destes sítios meridionais, cujos pés, mãos cabeça e coração se salgam e iodizam no Mar Índico mas...em Moçambique.

Abril de 1987.

José Craveirinha

Como se fosse um prefácio

Meu caro Mia Couto,

Fui a ver o tempo e encontrei-o — o tempo este, nosso, tão sentencioso como o puseste na fala do responsável da História dos Aparecidos: “Vocês são almas, não são a realidade materialista como eu e todos que estão conosco na nova aldeia”. Situação paradigmática.

Agora pedes-me, a “aparência” de um prefácio. Confesso — sei só a carta. Depois, e com alguns deploráveis exemplos entre nós, a tradição do prefácio convencionou fazer dele a descabelada exegese das obras onde elas não se bastam por si. Como não é esse o teu caso...

Sabemos os dois — e saberão mais alguns — que não somos os maiores, que a aventura literária à medida que se desdobra na mais radical das autognoses nos “humilda” a ponta de reusarmos o caciquismo de qualquer “nova aldeia”.

Cacique, pois, voluntariamente deposto, queria ver nesta tua colectânea de contos uma saudável provocação aos que vêm costurando no nado-morto-vivo corpo da literatura moçambicana: lá onde se diz sermos só um país poetas, vens tu, poeta de títulos comprovados, a desdizê-los. A filha do velho e defunto Guimarães Rosa chamaria a isto uma “acontecência”. E é. Mas se será maior ou menor ou se na estiagem das pátrias letras ela vem abrir aquele sulco indelével sentenciosamente te direi que pouco interessa e não sei.

Contrariamente ao que se costuma fazer quando prefácios se escrevem, confesso-te que li os contos todos. Oito propostas, não é? Ou outras tantas maneiras de “outrar” esta coeva, conservadora, frenética, delirante realidade. Penso que conseguiste um bom flash “no invisível pescoço do vento” da escrita: “De repente o boi explodiu. Rebentou sem um múúú. No capim em volta choveram pedaços e fatias, grãos e folhas de boi. A carne era já borboletas vermelhas” Mas há outros. Nenhum sentido redutor que não se espraie num miúdo saber fazer de ironia quando o imaginário colide com a realidade, no querer dizer este nosso tempo onde as fórmulas se começam a deglutir e o slogan “explode” alguém minado pelo real e todos os seus arquétipos.

A eles te quiseste aventurar, aos arquétipos, desnudando-os com minúcia e mais a manselinha atenção de o realizares com a única e grande arma da linguagem que é aquilo com que literatura se faz. Nessa opção pelo terceiro registo — na definição de Hartmann o registo “é a variação linguística realizada com um determinado fim” —, parece-me serem muitas as implicações presentes.

Contudo, só na aparência estamos longe do poeta da Raiz de Orvalho. Do poeta ficou o narrador capaz de reveladoras imagens, secretamente cúmplice dos mais deserdados dos seus personagens, atento ao outro lado das coisas, jogando na fronteira do fantástico, diapasão vibrando entre o halo de vida e a pulsão de morte deste nosso ser em formação/situação para nos dar a partitura breve de “A fogueira” ou do “Saíde, o Lata de Água”.

Quanto às implicações, meu caro Mia Couto, gostaria tão-só de ressaltar a mais importante delas. Para mim, é claro. Se mais ou menos andamos todos a esgaravatar na substância da Moçambicanidade — e é preciso dizer que mais honesta e verdadeiramente uns do que outros —, julgo ver nestes teus textos um empenhamento total. E a complicação começa aqui.

Pois que raio de coisa será essa da Moçambicanidade? O despedaçado boi étnico que um excesso de etnocentrismo rotula de tribalismo? A orteguiana circunstância de sermos os embaraçados “herdeiros”, cada um por sua privada genealogia, ou do canto-chão latino, ou de muezins arábicos, ou de Monomotapas nostálgicos, ou já algum sincretismo histórico disso tudo, mas ainda na ilha onde Caliban e Próspero lambem as últimas feridas? Ou já nem será bem isto por milagre de um denominador comum em projecto político estruturado?

Onde há tantas perguntas para poucas respostas resisto a citar Eugénio Lisboa na intervenção sobre “O Particular, O Nacional e o Universal” que fez para o Colóquio de Paris em torno das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: à Procura da Identidade, Individual e Nacional: “Costuma dizer-se que órgão que se sente é órgão doente. E eu começo a ser de opinião que esta malhação sistemática, ultimamente feita, no problema das identidades nacionais, pode acabar por ter efeitos mais negativos do que positivos. Quanto mais manipulamos a senhora menos ela nos responde. Falamos sempre demasiado do que não sentimos o suficiente e gabamo-nos sobretudo das conquistas que não fazemos. O êxito pleno antes convoca o silêncio de uma digestão satisfeita. A busca da identidade, comandada de cima, pode muito bem assumir a forma e emitir o cheiro de um mau programa nacionalista (no pior sentido), para efeitos políticos de valor ético duvidoso. O mais curioso é que a identidade de um povo, assim manipulada, varia singularmente com os objectivos em vista. A cada caudilho, a identidade almejada que lhe convém. No meio de tudo isto, ao pobre do povo e ao pobre do artista fica-lhes o fado triste de dançarem conforme a música que lhes

tocam, mudando de identidade como quem muda de camisa, para maior glória de quem se está marimbando para a integridade de quem escreve ou para a liberdade de quem pinta”.

Judiciosas e incomodativas palavras! Aplicar-se-ão assim em absoluto na variedade histórica de muito país ex-colonizado às contas consigo e o resto por esse mundo fora.

Fico-me pelo particular dos teus contos, por essa opção tua, minudente, de queres iluminar o lado de sombra, só aparentemente comezinho, desta saga histórica que nos envolve. Vergados ao discurso grandiloquo é bom esta descolonização da palavra, este experimentar de estruturas narrativas, este também sentencioso — mais persuasivo do que impositivo — modo de nos recordar as pequenas verdades dos pequenos e esquecidos personagens de cuja soma total, derogados do que não interessa do seu valor intrínseco, o Discurso da História se faz.

E mais não sei. Quiçá acrescentar que a literatura, quando o não é, se prostitui para ser menos do que as ideologias que se serve ou que quer servir. Que, na isenta de um substrato ético, cultural, político também, a tua nos começa a redimir de tantas tentações redutoras dos múltiplos e entrelaçados planos deste nosso real dia-a-dia a descobrir-se mais moçambicano.

Maputo, 1 de Abril de 1986.

Luís Carlos Patraquim

Texto de abertura

O que mais me dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes.

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que

vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.

Anexo 2: Paratextos do livro *Cada homem é uma raça*

Inquirido sobre a sua raça, respondeu:

— *A minha raça sou eu, João Passarinheiro.*

Convidado a explicar-se, acrescentou:

— *Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia.*

(Extrato das declarações do vendedor de pássaros)

Anexo 3: Apêndice metodológico – Roteiro de entrevistas

Roteiro base da entrevista com professores de universidades brasileiras

Esse roteiro foi utilizado em todos os casos como base, tanto para entrevista com professores, editores e uma leitora. Questões adicionais específicas também foram elaboradas, como veremos adiante. As perguntas foram feitas com o intuito de saber: 1) se o autor Mia Couto está presente no plano de curso das disciplinas ministradas pelos professores entrevistados; 2) o que eles entendem por “literatura emergente” e o verbete “clássico”, sem qualquer suporte teórico ou pré-argumentação indicada por nós; 3) O que eles têm a dizer sobre os livros que compõem o *corpus* desta tese; 4) o que dizem sobre a possível influência do mercado editorial na constituição do clássico; 5) a recepção da obra pelos alunos e as dificuldades que verificam para a implementação da lei 10.639 no Brasil e para a elaboração do cânone nessa literatura, especificamente. Portanto, todas as questões elaboradas foram baseadas nos tópicos de investigação que norteiam esse estudo: Mia Couto, “literatura emergente”, a questão do clássico, do mercado editorial, da recepção das obras e nas leituras que realizamos durante o processo de elaboração deste estudo. Voltamos a dizer que, na tese, os nomes de todos os entrevistados são fictícios.

1. Qual autor africano costuma integrar o seu plano de curso? E por quê?
2. Qual autor moçambicano? Por quê?
3. Como observa a questão do clássico numa “literatura emergente”?
4. Qual autor considera um “clássico” da literatura moçambicana?
5. Quais dificuldades apontaria no que diz respeito ao processo de construção do cânone das literaturas africanas em língua portuguesa?
6. Acredita que o mercado editorial contribui para a difusão da obra miacoutiana internacionalmente, em detrimento de outras obras moçambicanas de correspondente qualidade literária?
7. Quais as suas impressões sobre os livros *Vozes Anotadas* e *Cada homem é uma raça*?
8. Costuma trabalhar contos destes livros em sala de aula? Como e por quê?
9. Como percebe a recepção dessas obras por parte dos alunos?
10. Costuma trabalhar mais com os contos ou romances do referido autor? Por quê?
11. Acredita que a influência de Guimarães Rosa sobre Mia Couto é um dos motivos que aproximam este último escritor dos leitores brasileiros e fazem sua obra repercutir cada vez mais aqui no país?
12. Quais os critérios que estabelece para a escolha das obras a serem trabalhadas na disciplina?
13. Em sua opinião, quais as potencialidades da língua portuguesa evidenciadas pela escrita de Mia Couto?
14. Na sua concepção, e também do ponto de vista do ensino, o que é um clássico da literatura? O que leva um autor a alcançar essa condição?
15. Mia Couto pode vir a ser um clássico da literatura moçambicana, quiça das literaturas escritas em língua portuguesa, na sua opinião?
16. Como observa a questão da lei 10.639 no que diz respeito à inserção das literaturas africanas de língua portuguesa na grade curricular dos cursos de Letras no Brasil?

Roteiro base de entrevista com editores dos livros de Mia Couto no Brasil e em Portugal

O roteiro base é este, porém perguntas específicas foram elaboradas, tanto para a representante editorial de Mia Couto no Brasil quanto o representante português para, assim, compreender as dinâmicas do trabalho editorial com o autor em cada um desses países.

Editora brasileira

1. Dentro os autores moçambicanos, por que a editora optou por publicar Mia Couto? Poderia me falar um pouco sobre as suas impressões a respeito do autor, do ponto de vista literário e das relações que ele estabelece com o Brasil?
2. Quais os critérios adotados para a escolha de uma obra para publicação pela Companhia das Letras?
3. Em 2013 foi publicado, pela Companhia das Letras, o segundo livro de contos do referido autor, intitulado *Cada homem é uma raça*. Quais os motivos que levaram a edição desse livro, especificamente? Poderia falar um pouco as suas impressões sobre o mesmo?
4. Dos livros de Mia Couto editados pela Companhia das Letras, entre contos e romances, qual desses gêneros é mais procurado pela público no Brasil? Há dados concretos nesse sentido que possa apresentar?
5. O livro *Vozes Anoitecidas*, também de contos, primeira obra em prosa do autor, está publicado pela Companhia das Letras. Poderia falar um pouco sobre esse livro, especificamente? Quais as razões que motivaram a edição brasileira?
6. Em Moçambique, o livro referido acima recebeu fortes críticas por não ir ao encontro de uma ideo-estética vigente no regime pós-independência. Em algum momento a editora brasileira achou que essa recepção no país de origem pudesse influenciar, de algum modo, a recepção brasileira?
7. O fato da obra miacoutiana se aproximar, esteticamente, da obra de Guimarães Rosa, tendo em vista o aspecto da invenção linguística, contribuiu para a edição das obras do autor moçambicano pela editora brasileira? Acredita que esse tipo de aproximação – e pelo fato do próprio autor moçambicano declarar ser influenciado por Rosa – facilita, de alguma maneira, a recepção da obra de Mia Couto aqui no Brasil?

8. Há interesse por parte da Companhia das Letras em publicar outros autores moçambicanos do período pós-independência? Quais?
9. Na sua concepção, e também do ponto de vista editorial, o que é um clássico da literatura? O que leva um autor a alcançar essa condição?
10. Mia Couto pode vir a ser um clássico da literatura moçambicana, quiça das literaturas escritas em língua portuguesa, na sua opinião?

Editor português

1. Dentre os autores moçambicanos, por quê a editora Caminho optou por publicar Mia Couto? Poderia me falar um pouco sobre as suas impressões a respeito do autor, do ponto de vista literário e das relações que ele estabelece com Portugal?
2. Quais os critérios adotados para a escolha de uma obra para publicação pela Caminho?
3. O segundo livro de contos do referido autor, intitulado *Cada homem é uma raça*, foi publicado pela Caminho. Quais os motivos que levaram a edição desse livro, especificamente? Poderia falar um pouco as suas impressões sobre o mesmo?
4. Dos livros de Mia Couto editados pela Caminho, entre contos e romances, qual desses gêneros é mais procurado pela público em Portugal? Há dados concretos nesse sentido que possa apresentar?
5. O livro *Vozes Anotadas*, também de contos, primeira obra em prosa do autor, está publicado pela Caminho. Poderia falar um pouco sobre esse livro, especificamente? Quais as razões que motivaram a edição portuguesa?
6. Em Moçambique, o livro *Vozes Anotadas* recebeu fortes críticas por não ir ao encontro de uma ideo-estética vigente no regime pós-independência. Em algum momento a editora portuguesa achou que essa recepção no país de origem pudesse influenciar, de algum modo, a recepção portuguesa?
7. Em sua opinião, e do ponto de vista editorial, quais as potencialidades da língua portuguesa salientadas pela escrita deste autor?
8. Há interesse por parte da Caminho em publicar outros autores moçambicanos do período pós-independência? Quais?

9. Na sua concepção, e também do ponto de vista editorial, o que é um clássico da literatura? O que leva um autor a alcançar essa condição?

10. Mia Couto pode vir a ser um clássico da literatura moçambicana, quiça das literaturas escritas em língua portuguesa, na sua opinião?

Roteiro de entrevista com a leitora e administradora da página de Mia Couto em famosa rede social mundial

Neste roteiro, além de seguir a proposta inicial do roteiro base, adicionamos algumas perguntas voltadas para a questão da recepção de leitura, motivo que nos levou a realizar essa entrevista.

1. Poderia me falar um pouco sobre você e como se deu o seu primeiro contato com a obra de Mia Couto?

2. Há quanto tempo modera a página em homenagem ao escritor e quais as razões da criação da mesma?

3. Além desse autor moçambicano, costuma ler outros autores africanos que escrevem em língua portuguesa? Quais?

4. Na sua opinião, como leitora, o que seria um clássico da literatura?

5. Dos livros que já leu desse autor, qual o seu preferido? Poderia apontar algumas razões?

6. Entre os contos e romances, qual gênero costuma ler mais?

7. Acredita que a influência de Guimarães Rosa sobre Mia Couto é um dos motivos que aproximam este último escritor dos leitores brasileiros e fazem sua obra repercutir cada vez mais aqui no país?

8. Mia Couto pode vir a ser um clássico da literatura moçambicana, quiça das literaturas escritas em língua portuguesa, na sua opinião?

9. Teve contato com os livros desse autor antes ou depois de os mesmos serem editados no Brasil?

10. Já leu os livros *Vozes Anotadas* e *Cada homem é uma raça*? Poderia falar um pouco da sua experiência de leitura desses livros?

11. Em sua opinião, quais as potencialidades da língua portuguesa evidenciadas pela escrita de Mia Couto?

Anexo 4: Quadro esquemático da fortuna crítica monográfica produzida sobre Mia Couto no Brasil - 2010 a 2015⁵⁰

Ano	Instituição	Autor(a)	Título	Grau	Orientador(a)
2011	PUC Minas	Marcia Souto Ferreira	Estratégias narrativas e identidades deslizantes em <i>Venenos de Deus, Remédios do Diabo</i> , de Mia Couto.	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
2011	UERJ	Silvia Terezinha Rezende Macedo	Literatura luso-afro-brasileira: o leitor-criança de objeto a sujeito na recepção	MS	Maria Helena Sansão Fontes
2011	UERJ	Joana Darc Santos de Oliveira do Carmo	<i>Vinte e Zinco</i> , de Mia Couto: mito e maravilhoso na construção da identidade nacional moçambicana	MS	Flavio Garcia Queiroz de Melo
2011	USP	Eleusa Jendiroba Guimarães	As formas do medo na literatura infantil e juvenil de língua portuguesa: da exemplaridade à busca	MS	José Nicolau Gregorin Filho

⁵⁰Dados extraídos do banco de teses da CAPES. Disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br/>. Acesso em 15 abr. 2015.

			de alternativas para a superação		
2011	UEFS	Silvania Capua Carvalho	Narrativas da ancestralidade moçambicana: o mito feminino da águas em <i>O outro pé da sereia</i> de Mia Couto	MS	Celeste Maria Pacheco de Andrade
2011	UERJ	Juliana Cristina Chagas Pereira	<i>A varanda do frangipani</i> : itinerário de uma metáfora	MS	Carlinda Fragale Pate Nunez
2011	UFPI	Ruben de Jesus Reis Silva	Imag(in)ação: identidade nacional em <i>Venenos de Deus, Remédios do Diabo</i> de Mia Couto	MS	Sebastião Alves Teixeira Lopes
2011	UFSC	Izabel Cristina dos Santos Teixeira	Ecos feministas na literatura moçambicana contemporânea	DR	Simone Pereira Schmidt
2012	PUC Rio	Luana Raquel da Silva Rezende	Para conhecer um país em construção: Mia Couto e seu olhar para Moçambique	MS	Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Ano	Instituição	Autor(a)	Título	Grau	Orientador(a)
2012	UFRN	Aluisio Barros de Oliveira	África(s), Mocambicanidade, Mia Couto: uma varanda para o Índico	MS	Derivaldo dos Santos
2012	UFU	Gecilmar Pereira Borges	Caminhos minados. Uma poética da terra no romance <i>O último voo do flamingo</i> , de Mia Couto.	MS	Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
2012	UEPB	João Batista Teixeira	O suspenso outro-mundo e o engolido da terra: alteridade e identidade em Mia Couto	MS	Rosilda Alves Bezerra
2012	UFMA	Claudia Leticia Gonçalves Moraes	O lugar da literatura: um estudo sobre espaço e ficcionalidade em três romances de Mia Couto	MS	Marcia Manir Miguel Feitosa
2012	UFF	Giselle Leite Tavares Veiga	Interdições e “margens de manobra” em <i>Antes do nascer do mundo</i> , de Mia Couto	MS	Laura Cavalcante Padilha
2012	USP	Alessandra Braghini Pardini	<i>Terra sonâmbula</i> , <i>O último voo do flamingo</i> e <i>O outro pé da sereia</i> : letras do sonho, páginas da terra em Mia Couto	MS	Rejane Vecchia da Rocha e Silva
2012	UFRN	Arivaldo Leandro da Silva Monte	Memória e oralidade na ficção de Mia Couto: <i>Cada homem é uma raça</i> .	MS	Derivaldo dos Santos

Ano	Instituição	Autor(a)	Título	Grau	Orientador(a)
2012	UFRJ	Luciana Morais da Silva	Memórias estilhaçadas: a varanda de encontros híbridos	MS	Maria Teresa Salgado Guimaraes da Silva
2012	UERJ	Luciana Morais da Silva	Novas insólitas veredas: leitura de <i>A varanda do frangipani</i> , de Mia Couto, pelas sendas do fantástico	MS	Flavio Garcia Queiroz de Melo
2012	UFMG	Raquel Costa Chaves	A palavra em transe: o sonho e o silêncio em Mia Couto	MS	Sonia Maria de Melo Queiroz
2012	PUC Goiás	André Antiqueira Filho	Escrita do eu em Terra sonâmbula, de Mia Couto e Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos	MS	Maria Aparecida Rodrigues
2012	PUC Minas	Carlos Vinicius Teixeira Palhares	A percepção do trágico em <i>Cada homem é uma raça</i> , de Mia Couto.	MS	Terezinha Taborda Moreira
2012	UFMS	Tamarana Marques Silva	As missangas de Mia Couto: a moçambicanidade no discurso pluralista	MS	Rosana Cristina Zanelatto Santos
2012	UFMS	Juliana Ciambra Rahe	<i>Jesusalém</i> : a morte do mundo e o nascimento do monstro	MS	Rosana Cristina Zanelatto Santos
2012	UFSC	Roselete Fagundes de Aviz de Souza	Khila: (des)encontros da voz na travessia Brasil-Moçambique	DR	Gilka Elvira Ponzi Girardello
2012	USP	Cristiano Camilo Lopes	O sagrado na literatura infantil e juvenil em processo de transformação: da ordem humanista/religiosa das origens na colonização para o novo homem em processo em nosso tempo	DR	Maria Lucia Pimental de Sampaio Goes

Anexo 5: Texto de Mia Couto publicado na Revista África 21, em 2009, seguido de resposta de José Teixeira, em seu blog

Como falamos a democracia?

Mia Couto*

Na bela cidade de Durban, falávamos eu e outros escritores africanos da surpresa do modo como, no Zimbabwe, tantos ainda apoiam Robert Mugabe. Havia, no grupo, escritores de vários países de África. Aproveitámos o que melhor há nas conferências literárias: os intervalos. A nossa perplexidade não se limitava ao caso zimbabweano. Como é que povos inteiros, em outras nações, se acomodaram perante dirigentes corruptos e venais. De onde nasce tanta resignação? Uma das razões dessa aceitação reside na forma como as línguas se relacionam com conceitos políticos da modernidade. Por exemplo, um zimbabweano rural designa os seus líderes nacionais como entidades divinizadas, fora das contingências da História e longe da vontade dos súbditos. O mesmo se passa em quase todas as línguas bantus.

A questão pode ser assim formulada: como pensar a democracia numa língua em que não existe a palavra «democracia»? Num idioma em que «Presidente» se diz «Deus»? Nas línguas do Sul de Moçambique, o termo para designar o chefe de Estado é «hossi». Essa mesma palavra designa também as entidades divinas na forma dos espíritos dos antepassados, traduzindo uma sociedade em que não há separação da esfera religiosa.

Parece uma questão de ordem linguística. Não é. Trata-se do modo como se organizam as percepções e as representações que uma sociedade constrói sobre si mesma. A sacralização do poder não pode casar com regimes em que se supõe que os líderes são escolhidos por livre votação. Numa sociedade em que os súbditos se convertem em cidadãos.

Esse assunto escapa muitas vezes a quem se especializou em organizar seminários sobre cidadania e modernidade em África. A problemática política é vista, quase sempre, na sua dimensão institucional, exterior à intimidade dos cidadãos. Quando o participante do seminário explicar à sua comunidade o conteúdo dos debates usará a sua língua materna. E sempre que se referir ao

Presidente ele fará uso do termo «deus». Como pedir uma atitude de mudança nestas circunstâncias?

O que se pode fazer? Será que os falantes destas línguas estão condenados à imobilidade por causa desta inércia linguística? Na realidade, existem tensões entre a lógica interna de algumas destas línguas e a dinâmica social. Estas tensões não são novas e sempre foram resolvidas a favor da adaptação criativa e da criação de futuro.

Já no passado, as culturas africanas (e todas as outras em todos os continentes) tiveram que se moldar e se reajustar perante aquilo que surgia como novidade. Eu mesmo testemunhei o modo veloz como as línguas moçambicanas se municiaram de instrumentos novos, roubando e apropriando-se de termos não próprios.

Com o uso generalizado esses termos acabaram indigenizando-se. Sem drama linguístico, sem apoio de academias nem de acordos ortográficos os falantes dessas línguas «pediram» de empréstimo palavras de outros idiomas. Moçambique é, nesse domínio, um caldeirão dessas mestiçagens. Os nacionalistas africanos não ficaram à espera que um vocabulário apropriado nascesse nas línguas maternas dos seus países. Eles começaram a luta e essa mesma dinâmica contaminou (mesmo com uso de termos e discursos inteiros em português) as restantes línguas locais.

Tudo isto nos traz a convicção do seguinte: a capacidade de questionar o presente necessita de língua portadora de futuro. A necessidade de sermos do nosso tempo e do nosso mundo exige línguas abertas ao cosmopolitismo. África – tantas vezes pensada como morando no passado – já está vivendo no futuro no que respeita à condição linguística: quase todos africanos são multilingues. Essa disponibilidade é uma marca de modernidade vital. O destino da nossa espécie é que cada pessoa seja a humanidade toda inteira.

*Crônica de Mia Couto, escritor moçambicano, publicada na edição de Abril da Revista África 21

Mia Couto e as concepções políticas africanas

José Teixeira*

É no Entre as Brumas da Memória que encontro (elogiosa) referência a este texto de Mia Couto. Fico estupefacto: com a argumentação de Mia Couto – talvez apenas “mais um artigo” –, e com a aceitação que tem, esta talvez pelo acriticismo que as unanimidades tendem a recolher, em particular quando as causas parecem justas.

O Mia quer abordar as concepções de cidadania e de poder vigentes nos países africanos e em Moçambique em particular. Que são elas contextuais deveria ser óbvio (mas não é, e daí o mérito da sua interrogação). Particulares produtos históricos, frutos de reflexões locais, acima de tudo constituídas em processos políticos conflituais. Por isso tantas das ineficiências quando se transportam, como se intocáveis, conceitos políticos para aplicar em práticas diferenciadas. Nada disso é novo para quem pensa, tudo isso é desconhecido por quem se esforça por não pensar.

Mas o que Mia faz é tornear essa dimensão, e refugiar-se numa “culturalização” da questão, encontrando no celebrado “véu da cultura” uma razão para as diversas práticas e concepções políticas, para os défices que considera encontrar. Confesso o meu espanto, até por vindo de quem vem, diante disto: “A questão pode ser assim formulada: como pensar a democracia numa língua em que não existe a palavra “democracia”? Num idioma em que “Presidente” se diz “Deus”? Nas línguas do Sul de Moçambique, o termo para designar o chefe de Estado é “hossi”. Essa mesma palavra designa também as entidades divinas na forma dos espíritos dos antepassados, traduzindo uma sociedade em que não há separação da esfera religiosa.”

Francamente. Não temos nós, falantes de português, o “senhor” como terminologia da divindade, do rei, do nobre e amo, do chefe, até do mero interlocutor? Não é explícito para quem utiliza o “senhor” sobre quem refere? Não é o termo utilizado contextualmente, com perfeito e estratégico conhecimento dos locutores, associado ao seu manuseamento através de entoações, mímicas, diminutivos [o “chô”, o “sôr”, p.ex.]?

Ora se para nós, falantes de português, a palavra que também refere a divindade tem uma extensão semântica que muito bem entendemos (de tal modo que nem atentamos que a utilizamos para um espectro tão alargado de interlocutores) como presumir que os falantes de outras línguas que têm similares processos de extensão semântica o fazem sob o signo da confusão? Ou seja,

utilizamos nós a nossa língua através de categorias lógicas e os outros (neste caso os falantes do sul de Moçambique) estão submersos numa mentalidade pré-lógica, incapaz?

Um momento (muito) menos feliz. Desconseguido, por assim dizer.

*Crítica, de José Teixeira, publicada no Ma-Schamba-Blog em 8 de maio de 2009.