



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS- ICHL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**VOZES EMERGENTES: UMA LEITURA DO ROMANCE *UM RIO CHAMADO  
TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO**

**JOSÉ BENEDITO DOS SANTOS  
Matrícula: 2110180**

**ORIENTADORA  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado – PPGL como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras.

**Manaus, 2013**

Ficha Catalográfica  
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

S237v Santos, José Benedito dos  
Vozes emergentes: uma leitura do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto / José Benedito dos Santos. - Manaus: UFAM, 2013.  
186 f.; il. color.  
Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Amazonas, 2013.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira  
1. Estudos literários 2. Literatura moçambicana 3. Mitos africanos 4. Mia Couto (Escritor) – Análise literária I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título  
CDU(2007) 82.09(043.3)

**Termo de aprovação**

**JOSÉ BENEDITO DOS SANTOS**

**Dissertação aprovada em: 12/03/2013**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira  
(Orientadora) Universidade Federal do Amazonas- UFAM**

---

**Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (Membro)  
Universidade Federal do Amazonas - UFAM**

---

**Prof<sup>a</sup>. Pós-Dr<sup>a</sup>. Anita Martins Rodrigues de Moraes (Membro)  
Universidade Federal Fluminense – UFF**

---

**Prof. Dr. Allison Marco Leão da Silva (Suplente)  
Universidade do Estado do Amazonas – UEA e  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nereide de Oliveira Santiago (Suplente)  
Universidade Federal do Amazonas - UFAM**

## DEDICATÓRIA

À Zulmira Maria da Conceição, minha avó materna, por ter aguçado o meu interesse pelas narrativas orais, na minha infância.

À Celina Generosa da Conceição, minha mãe, mulher que sempre me incentivou a estudar.

Ao meu pai, João Benedito dos Santos, que veio de Angola para o Brasil, juntamente, com seus genitores em busca de dias melhores.

Aos meus queridos amigos, Ari Felisberto da Rocha, Jones Guimarães Cordeiro e José Carlos (Carlão) que, ao se ausentarem da vida, deixaram um profundo vazio na minha existência.

À Josefa Cândida Ferreira da Silva, amiga e força-motriz, na minha orfandade precoce.

*In memoriam.*

## AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, pela paciência e compreensão nos momentos de dúvidas desse pesquisador ocorridas nesse percurso e, principalmente, pela interlocução e condução do meu pensamento reflexivo.

Ao Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo pelas enriquecedoras observações feitas no Exame de Qualificação e de Defesa do Mestrado.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Michele Eduarda de Sá Brasil pelas enriquecedoras observações no Exame de Qualificação.

Aos amigos Ariomar Oliveira, Calene Hayek, Eliana Monteiro, Francisco Máximo, Simone Regina pelo incentivo.

À Angélica Gonçalves, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, por nos atender com eficiência e dedicação.

Aos amigos do Mestrado em Letras, Adriana Aguiar, Elaine Andreatta, Jane Alfaia, Leoniza Calado, Mary Ellen Cacheado, Stephanie Girão e Werner Borges, pela amizade construída nesses dois anos, o meu muito obrigado.

Aos amigos Michelle Souza e Paulo Assunção, pelas discussões calorosas sobre Arte, Mitologia, Filosofia e Literatura, acompanhadas por deliciosos tambaquis assados na brasa.

À Maria José, minha irmã caçula, alvo dos meus afetos.

Às minhas queridas sobrinhas-netas, Isabella e Maísa pela alegria que ambas transmitem para nossa família.

Aos meus queridos sobrinhos, Eleny, Maria Flor, André e José Marcelo pelo carinho e afeto a mim dispensados.

## **EPIGRAFES**

A escrita é uma coisa, e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram. Assim o baobá já existe em potencial em sua semente (Tierno Bokar, 2010, p. 167).

Outra exigência imperativa é de que a história e a cultura da África devem pelo menos ser vistas de dentro, não sendo medidas por réguas de valores estranhos... Mas essas conexões têm que ser analisadas nos termos de trocas mútuas, e influências multilaterais em que algo seja ouvido da contribuição africana para o desenvolvimento da espécie humana (Joseph Ki-Zerbo, 2010, p. 52).

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado (Karl Marx, 1997, p. 22).

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as vozes emergentes da cultura de matriz iorubá e banta no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), especificamente analisar a recriação de alguns mitos africanos nessa obra de Mia Couto, por meio do dialogismo entre os mitos criados pelos povos de língua iorubá e banta e aqueles cultuados pelas personagens ficcionais de Mia Couto, especialmente nos aspectos ritualísticos e nos meios adotados para a transmissão da tradição oral. No primeiro capítulo, realiza-se breve contextualização de Moçambique no regime colonial português, mas também faz-se uma reflexão sobre a atuação da crítica literária representante da colônia portuguesa, no período de 1959 a 1974, procurando compreender por meio dela, a importância dos escritores de Moçambique na construção dessa literatura. Realiza-se também uma discussão sobre a importância de Mia Couto para a literatura moçambicana. No segundo capítulo, discorre-se sobre o lugar social ocupado pelas mulheres moçambicanas na sociedade pós-colonial. No terceiro e último capítulo, que constitui o âmago desta dissertação, analisa-se a recriação de alguns mitos dos povos iorubás e bantos, argumentando que a obra de Mia Couto defende o hibridismo cultural e que, desta forma, os mitos são reelaborados como estratégia literária na construção da identidade moçambicana. Além disso, a interação dos elementos da tradição africana com a modernidade, realizada por Mia Couto em toda a sua obra, sugere que a construção do futuro de Moçambique deve privilegiar o diálogo, doloroso, mas, necessário, entre o presente e o passado, isto é, os valores e saberes herdados de um passado mítico, que os cultos aos antepassados transmitem aos vivos, a sabedoria e as leis para a obtenção da coesão social. O quadro teórico está baseado nas concepções de Henri Junod em sua obra *Usos e costumes dos bantos: a vida duma tribo do sul da África* (1974), em que o autor realiza uma vasta pesquisa sobre a cultura banta. Nas obras *Orixás* (1980), de Pierre Verger; *Mito e realidade* (1998), de Mircea Eliade e, finalmente, *Mitologia dos orixás* (2002), de Reginaldo Prandi, as quais tratam dos mitos criados pelos povos de língua ioruba, complementadas por outras obras necessárias ao respaldo dos argumentos desenvolvidos nesta investigação. Destaca-se que as culturas de matriz iorubá e banta estão articuladas na narrativa objeto desta pesquisa: a tradição de contar histórias, os rituais africanos, o respeito pela família, pela tradição, pelos mais velhos e pelos mortos, bem como os mitos recriados. Assim, Mia Couto, através de narradores autóctones, almeja restituir “a voz negada e o rosto desfigurado” dessas mulheres e homens para a história da literatura africana contemporânea escrita em língua portuguesa. Neste sentido, as obras de Mia Couto interessam aos estudos culturais e literários porque trazem as vozes silenciadas para o espaço enunciativo do referido romance para contarem as suas histórias e as histórias daqueles que também vivem sob o domínio do silêncio, em Moçambique pós-colonial.

**Palavras-chave:** Mia Couto; Literatura Africana de Língua Portuguesa; Mitos; Narrativas.

## ABSTRACT

This assignment has as object to analyse the voices that come up on culture of Yoruba and Bantu matrix on the novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) (a River Called Time, a home called earth), specifically analysing the recreation of some African myths on this Mia Couto's novel, through the dialogues between the myths created by the people of Yoruba and Bantu language, and those worshiped by Mia Couto's fictitious characters, especially in ritualistic aspects and the means used on transmission of oral tradition. In chapter one, there is a short concept of Mozambique under Portuguese colonial regime. There is also a reflexion about the role of literary critics that represent this Portuguese colony, between 1959 and 1974, trying to understand through this reflexion the importance of these Mozambican novelists on the building of this literature. There is an argument for about the importance of Mia Couto to Mozambican literature. In chapter two, it is spoken about the social place of Mozambican women on post-colonial society. In chapter three, the last one, which is the core of this assignment, it is analysed the recreation of some myths of Yoruba and Bantu people, defending the thesis that Mia Couto's novel is in favour of cultural hybridism and in this way these myths are reshaped as a literary strategy on the building of Mozambican identity. Besides, the interaction between the elements of African tradition and modernity made by Mia Couto throughout his novel, suggests that the construction of Mozambique future must give importance to the dialogue, painful but necessary, between the present and the past, i.e. the values and knowledge got from a mythic past, the worship to our ancestors that pass to the living the knowledge and laws to get a social junction. The theoretical argument is based on Henri Junod's concepts in his novel *Usos e costumes dos bantos: a vida duma tribo do sul da África* (1974), (the customs of the Bantus: a day in the life of a South African tribe), where the author makes a vast search about the Bantu culture. On the novels *Orixás* (1980) by Pierre Verger, *Mito e realidade* (1998) (Myth and Truth) by Mircea Eliade and, finally *Mitologia dos Orixás* (2002) (Mythology of Orixas) by Reginaldo Prandi, which are about the myths created by the people of Yoruba language supplemented by other works needed to back up the arguments developed on this assignment. It is highlighted that the cultures of Yoruba and Bantu matrix are articulated in the narrative of this novel: the tradition of storytelling, African rituals, respect for the family, for tradition, for our elders and dead, and recreated myths too. So, Mia Couto, through native narrators, longs for the restoring of "the denied voice and the disfigured face" of these women and men in the history of contemporary African literature in Portuguese. Therefore, Mia Couto's works are of interest to cultural and literary studies because they bring the silenced voices to the written space of this novel, to tell their stories and the stories of those who live under the domain of silence, in post-colonial Mozambique.

**Key-words:** Mia Couto, African Literature of Portuguese Language, Myths, Narrative.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>9</b>
<b>Capítulo I - Breve olhar sobre Moçambique: uma nação em (des)construção</b> ..	<b>17</b>
1.1 Moçambique no contexto colonial português .....	17
1.2 Das vozes literárias quase silenciadas à construção da literatura moçambicana.....	34
1.3 Mia Couto: no contexto da literatura moçambicana .....	49
1.4 considerações sobre a fortuna crítica de Mia Couto no Brasil.....	60
<b>Capítulo II – Entre o poder e o silenciamento: vozes femininas emergentes ....</b>	<b>68</b>
<b>Capítulo III - A recriação dos mitos africanos na ficção de Mia Couto</b> .....	<b>89</b>
3.1 Marianinho: herói cultural .....	93
3.2 Dito Mariano: um “pai do segredo” às avessas .....	123
3.3 Mitos e rituais na ficção coutiana .....	136
3.4 Eu/outro: os duplos na narrativa coutiana .....	149
<b>Considerações finais</b> .....	<b>169</b>
<b>Referências</b> .....	<b>174</b>

## VOZES EMERGENTES: UMA LEITURA DO ROMANCE *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

### INTRODUÇÃO

Eu queria saber quem eram os autores daquelas histórias e a resposta era sempre a mesma: ninguém. Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e as histórias ficavam como herança dos deuses. Naquele mesmo chão estavam sepultados os mais-velhos, conferindo história e religiosidade àquela relação. Nessa moradia, os antepassados se convertem em entidades divinas. (...) Quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho. Os meus antepassados estão enterrados em outro lugar distante, algures no Norte de Portugal. Eu não partilho de sua intimidade e, mais grave ainda, eles me desconhecem inteiramente. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos. E a cidade, a minha casa, a minha família: esses foram os aconchegos em que a poesia em mim nasceu (COUTO, 2011, p. 117).

O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, cuja edição princeps é de 2002<sup>1</sup>, oferece-nos inúmeras possibilidades de leitura, entretanto o que mais nos chamou a atenção foi o diálogo estabelecido entre os mitos dos povos de língua iorubá e banta. Sob a forma contemporânea do romance encontramos, na ficção coutiana, o retorno ao mito como modo de reconstruir as tradições culturais do povo moçambicano.

Conforme informamos acima, essa obra foi publicada em 2002, exatamente, no décimo aniversário da assinatura do Acordo de Paz (1992) para pôr fim à guerra civil que quase aniquilou o povo moçambicano. O mencionado autor, ao concentrar a narrativa no retorno do narrador-personagem Marianinho para comandar o funeral do avô Dito Mariano, denuncia o vazio cultural que assola Moçambique. Além disso, o que chama a atenção do leitor, também, é o comprometimento de algumas personagens, seja para reafirmar ou negar a importância da tradição cultural de origem, em pleno século XXI, em Moçambique. Assim, o retorno às origens culturais, o tema da guerra, o medo, a corrupção, a violência, o preconceito e o desrespeito pela vida praticado pelos colonizadores são temáticas recorrentes em outros romances de Mia Couto.

---

<sup>1</sup> Obra publicada em 2002, em Lisboa, pela Editorial Caminho. Em nosso trabalho usamos a edição brasileira publicada, em 2003, pela Companhia das Letras.

*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é fundamentalmente uma síntese da memória dos moçambicanos marcada pelos traumas das guerras, mas também da emergência das vozes silenciadas e utopias que marcaram a história moçambicana colonial e, principalmente, pós-colonial. Neste último momento, para os ex-colonizados foi negado igual acesso aos direitos e recursos do novo Estado-Nação, por conta das forças políticas corruptas que governam o país, contrariando, assim, o discurso utópico e revolucionário que preconizava uma sociedade mais justa para todos.

Mia Couto (Antonio Emílio Leite Couto) nasceu em Beira, capital da Província de Sofala, à beira do Oceano Índico, no bairro Maquinino no dia 5 de julho de 1955. Escritor internacionalmente conhecido, com trabalhos traduzidos e publicados em vários países. Além da obra ficcional, o autor publica ensaios, artigos e crônicas jornalísticas em torno dos mais variados assuntos. Neles, Couto discute as relações de poder no continente africano e as relações de cultura e política na sociedade contemporânea. Devido a essa vasta produção intelectual que certamente não se esgotará tão cedo, selecionamos para análise a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Eis a produção literária desse autor que navega pelas águas da poesia, da crônica, dos textos de opinião, do conto e do romance. Além de *Raiz de orvalho* (1983), seu único livro de poemas, publicou quatro livros de crônicas, *Cronicando* (1998), *O país do queixa andar* (2003), *Pensatempos: textos de opinião* (2005) *E se o Obama fosse africano? e outras intervenções* (2009), seis livros de contos: *Vozes anoitecidas* (1986), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada* (1999) e *O fio das missangas* (2003). Escreveu dez romances: *Terra sonâmbula* (1992), *A varanda do frangipani* (1996), *Mar me quer* (1998), *Vinte e zinco* (1999), *O último voo do flamingo* (2001), *O gato e o escuro* (2001), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), *A chuva pasmada* (2004), *O outro pé da sereia* (2006), *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008), *Jesusalém* (2009) que, na edição para o Brasil recebeu o título de *Antes de nascer o mundo* (2009) e *A confissão da leoa* (2012).

A escolha do objeto desta pesquisa deu-se em função da necessidade de encontrarmos obras de escritores africanos que refletissem as culturas dos povos iorubá e banto. Mia Couto, dentre os escritores africanos que escrevem prosa

ficcional em língua portuguesa, é um dos romancistas que, sobretudo nos últimos anos, tem se dedicado a estabelecer o diálogo entre a literatura e a tradição mítica dos africanos, em particular os mitos iorubanos e bantos, em alguns romances como *Terra sonâmbula* (1995), *A varanda do frangipani* (1997), *O outro pé da sereia* (2006), textos que evidenciam um diálogo entre o modo moderno de contar histórias e as tradicionais narrativas míticas iorubanas e bantas. Ele é um dos escritores africanos, no século XX e XXI, que talvez melhor evidencie a verdadeira face da cultura moçambicana que é, ao mesmo tempo, plural e híbrida, num país que sofreu um longo processo de colonização europeia.

A presença expressiva de elementos míticos e de rituais criados pelos povos de língua iorubá e banta, nas obras do autor, nos propiciou a construção do nosso objeto de estudo: a recriação desses mitos na ficção coutiana a partir do silenciamento sociocultural perpetrado pelo colonialismo, partindo da compreensão de que a literatura consiste em um discurso alternativo de regresso ao passado, na medida em que, “transfeita para o universo ficcional, a base histórica mescla-se às subjetividades, compondo certamente um quadro maior do que o oferecido por uma eventual descrição ou mesmo análise dos dados extraídos da sequência dos fatos” (CHAVES, 2000, p. 255).

Mia Couto, ao trazer para a ficção as vozes autóctones para contarem as suas histórias, produz um discurso de resistência contra o silenciamento sociocultural imposto pelo colonizador, depois acentuado pelos “novos donos do poder”, em Moçambique pós-colonial. Após a independência o país estava devastado e, com o início dos conflitos armados entre os grupos políticos (Frelimo vs. Renamo) para assumir o poder em Moçambique, aumentou a violência, que explodiu na guerra civil protagonizada entre os próprios moçambicanos, nos anos de 1975 até 1992.

À medida que os narradores autóctones denunciam as condições sociais das mulheres e dos homens africanos, em particular, de Moçambique, revelam aspectos das práticas sociorreligiosas da comunidade, cujos elementos emergem do ostracismo em que foi deixada. Se, no passado, houve a tentativa de silenciar as vozes das comunidades, no pós-colonialismo, elas emergem. Cabe ressaltar que essa resistência não se dá, no entanto, apenas de maneira direta, mas também pela literatura.

Dessa perspectiva, a mediação entre as culturas ancestrais e as culturas contemporâneas que compõem a sociedade moçambicana, segundo Mia Couto

só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor, fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita, tal qual esses jovens urbanos que estão a costurar a sua vivência com as raízes rurais. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita. No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (COUTO, 2005a, p. 208).

Assim, os romancistas africanos do século XX e XXI empregam estratégias narrativas onde prevalecem as vozes emergentes, ainda que o texto tenha de ser escrito na língua do colonizador, para reconstruir essa cultura quase silenciada. Novamente, a exemplo de seus romances anteriores, Mia Couto tece História e ficção na construção de sua narrativa.

As narrativas de Mia Couto publicadas a partir de 1983 vêm denunciando o recrudescimento de tentativas de silenciamento sociocultural e pondo em evidência questões como o lugar ocupado pelas diversas culturas que formam Moçambique, o lugar social ocupado pelas mulheres, a presença e a ausência da cultura tradicional africana no final do segundo milênio, a recriação dos mitos africanos como estratégia narrativa para reconstruir a multiplicidade de raízes da cultura que se convencionou chamar moçambicana. A grande problemática da influência do colonizador português sobre a milenar cultura africana, a imposição daquela cultura sobre a moçambicana são questões levantadas pelas personagens das obras desse autor. Assim, Mia Couto discute a suspensão de uma identidade cultural, política e religiosa, após a colonização de Moçambique e questiona o legado deixado pelos portugueses em seu país.

Ao contrário das pesquisas que têm abordado a presença dos mitos na ficção coutiana vinculadas às teorias ocidentais, ou seja, a partir do real, mágico, fantástico, insólito e do grotesco, a proposta que delimitamos para esta dissertação de mestrado foi o diálogo estabelecido entre as personagens construídas no mencionado texto e os mitos e rituais iorubanos e bantos recriados pelo autor, pois,

conforme escrevemos anteriormente, na forma de romance do final do segundo milênio, encontramos o retorno ao mito para reconstruir as tradições culturais em Moçambique. Nesse sentido, faremos uma análise comparativa, entre os mitos dos povos de língua iorubá e banta e aqueles que são recriados por Mia Couto em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Este estudo levou-nos à conclusão de que o autor sugere o retorno ao mito como estratégia literária para a reconstrução da cultura plural de Moçambique. Podemos visualizar a estreita ligação entre história, mito e literatura da seguinte forma: um mito que se transforma com o passar do tempo “de tribo em tribo, finalmente se extenua sem, no entanto, desaparecer. Duas vias permanecem ainda livres: a da elaboração romanesca, e a do reemprego para fins de legitimação histórica” (LEVI-STRAUSS, 1977, p. 103). Os mitos, ainda segundo esse antropólogo, são profundamente mutáveis, admitindo uma cadeia de transformações de uma sociedade para outra.

Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; eles respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 91).

Escrita sobre a possível morte, renascimento e recriação literária dos mitos, a citação acima liga-se ao nosso propósito de relacionar o mítico com o literário. As tradições sociorreligiosas vivenciadas no território de Moçambique em contato com o colonialismo, socialismo e, no presente, com o capitalismo quase foram extintas. Esse apagamento da cultura tradicional é, entre outros motivos, o responsável pelo afastamento do homem desse território, da história de seu povo e pelo abandono do culto dos antepassados. Tal fenômeno assemelha-se à transformação do mito e sua relação com a literatura apresentada por Marcos Frederico Krüger:

O mito, perdendo suas características por influência de uma nova ordem econômica, e a literatura, ganhando nova roupagem pela busca de uma sociedade diferente – eis aí a antítese verificável no centro hipotético da exposição. O confronto entre Natureza e Cultura (...). Essa dicotomia impõe-se de maneira bem definida nas narrativas mitológicas. (...) Tal oposição é basilar para a compreensão não só do que entendemos por mito, como

também para que seja comprovado um certo sentido antropológico inerente à literatura (...) A principal tese a ser exposta é uma estrutura dualista e dialética: os mitos têm a função precípua de manter o status quo da coletividade que o criou; a literatura vigorosa, ao contrário, “objetiva” a crítica social (2011, p. 19).

Dessa perspectiva, o romance ora em estudo, por estar ligado a um contexto histórico determinado, a literatura moçambicana dos séculos XX e XXI, interage com a história que a enquadra, fazendo-a ressoar com maior ou menor impacto em seu enredo. Sem querer adotar uma linha historicista, mas empregando, quando necessário, o suporte histórico como complementação, a presente pesquisa realiza uma releitura do passado através da obra literária. Mesmo constituindo como um não dito, a história que aí se insinua não só evidencia a presença das vozes emergentes, tema privilegiado em nossa investigação, como também nos ajuda a compreender a presença dos mitos iorubanos e bantos quase silenciados e/ou abafados pela sobreposição da cultura do colonizador, manifestada na tentativa de silenciamento, subordinação e marginalização das práticas sociorreligiosas dos autóctones. Assim sendo, dividimos o nosso estudo em três capítulos.

No primeiro capítulo, realizamos breve consideração histórica sobre Moçambique no contexto do regime colonial português. Para a dominação colonial dos povos africanos, os portugueses usaram a língua e a religião. Anos depois, os africanos praticaram atos de contestação da presença europeia e denunciaram a barbárie cometida contra os mesmos, na África, que a História e a Literatura deram conta, à medida que foram sendo, estão e serão escritas e reescritas pelos ex-colonizados através da língua do colonizador.

Procederemos também uma reflexão sobre a atuação da crítica literária representante da colônia portuguesa, no período de 1959 a 1974, para silenciar e/ou abafar as vozes e/ou obras literárias de alguns escritores de Moçambique que ousaram denunciar a barbárie cometida pelo regime colonial em terras africanas. Dentre os escritores no território moçambicano que tiveram suas obras desqualificadas e/ou apreendidas ou que foram presos pela polícia salazarista, selecionamos as obras *3x9=21* (1959), de Fernando Magalhães; *Fogo* (1961, 1962 e 1964 - Trilogia), de Agostinho Caramelo; *Raízes do ódio* (1963), de Guilherme de Melo; *Nós matamos o cão tinhoso!* (1964 - contos), de Luís Bernardo Honwana; *Chigubo* (1964), de José Craveirinha; *Portagem* (1966), de Orlando Mendes; os

romances *Cacimbo* (1972), de Eduardo Paixão; *Ku-Femba* (1973), de João Salva-Rey.

Tais obras apreendidas e/ou desqualificadas pela crítica colonial perturbavam a ideia de “superioridade” étnica, cultural e intelectual dos colonizadores. Para isso, recorremos à obra *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária* (2002), de Francisco Noa, considerado, na atualidade, como um dos mais conceituados pesquisadores da literatura colonial escrita em língua portuguesa que floresceu no continente africano no período de 1930 a 1974.

Realizamos também uma reflexão sobre a importância de Mia Couto no contexto da literatura moçambicana. Observamos que alguns críticos portugueses, como Pires Laranjeiras e José Ornelas, ainda contaminados pelos resquícios do colonialismo e do preconceito geográfico e étnico, vêm tentando desqualificar a produção literária do escritor Mia Couto, possivelmente porque ele, através das suas obras, vem denunciando as causas do atraso econômico e social, tanto aquelas provocadas pelos ex-colonizadores como pelos que, hoje, dirigem o país.

Desde suas primeiras publicações, Mia Couto tem sido alvo de um debate sobre a representatividade de sua obra em relação à produção literária moçambicana, pelo fato de ser ele um escritor branco, filho de portugueses<sup>2</sup>. Embora essa questão esteja superada entre os estudiosos das literaturas africanas escritas em língua portuguesa, a pesquisadora brasileira Ana Cláudia da Silva registra que:

ainda permanece em certos redutos a ideia de que ser africano é sinônimo de ser negro. Na 1ª Conferência Internacional do Centro de Estudos das Culturas e Línguas Africanas e da Diáspora Negra, realizada na Unesp, campus de Araraquara, de 15 a 17 de maio de 2007, durante a Conferência Final – cujo tema era as literaturas africanas de língua portuguesa – proferida pela Profª. Tânia Macedo (USP), ouvia-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 justificava-se não pela qualidade da sua literatura, mas pelo fato de que ele, um escritor branco, seria favorecido pelas editoras europeias e brasileiras em função apenas da sua raça (SILVA, 2010, p. 217).

<sup>2</sup> Em entrevista concedida à Rádio USP por ocasião do lançamento brasileiro do romance *O outro pé da sereia* (Couto, 2006b), Mia Couto defendia a necessidade de “desafricanização” do escritor africano: “o escritor africano tem que pôr a tônica no fato de ser escritor, e não no fato de ser africano. E essa reivindicação passa pelo fato de que ele tem que escrever com qualidade, ele tem que escrever com a mesma qualidade que é exigida a um outro escritor qualquer, europeu ou americano. Ele não pode se apoiar nisso de que ele, por ser africano, vai ter boleia de alguma ajuda, de alguma coisa solidária para repor toda a injustiça histórica que ele sofre” (COUTO, 2006).



No segundo capítulo, apresentamos uma reflexão sobre o lugar social ocupado pelas mulheres moçambicanas na sociedade pós-colonial. Mia Couto dedica-se amplamente à representação de sujeitos femininos subalternos no espaço enunciativo de sua obra literária, tendo como objetivo denunciar o silenciamento sociocultural, ao mesmo tempo em que esboça críticas às práticas culturais em curso na sociedade moçambicana pós-colonial. Essa análise será mediada pela teoria pós-colonial que tem como seus principais teóricos os intelectuais da diáspora negra ou migratória, fundamentalmente imigrantes oriundos de países pobres que vivem na Europa Ocidental e na América do Norte, como Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak. Essa subalternidade, presente nas relações entre homens que mandam e mulheres que obedecem, a que Mia Couto dá ênfase na sua narrativa, está entre as discussões dos estudos pós-coloniais.

No terceiro e último capítulo, analisamos a recriação de alguns mitos iorubanos e bantos na narrativa coutiana. Para fundamentar nosso trabalho, selecionamos quatro obras que discutem sobre os mitos iorubanos e bantos. Cronologicamente, elas foram dispostas assim: *Usos e costumes dos bantos: a vida numa tribo do sul da África* (1974), de Henri Junod, em que o autor realiza uma vasta pesquisa sobre a cultura banta, juntamente com *Orixás* (1980), de Pierre Verger, *Mito e realidade* (1998), de Mircea Eliade e, finalmente, *Mitologia dos orixás* (2001), de Reginaldo Prandi, que tratam dos mitos criados pelos povos de língua iorubá. A escolha dessas obras está no fato de se reportarem às origens dos mitos bantos e iorubanos que comparecem nas literaturas de Angola e Moçambique.

No final da nossa pesquisa, verificamos a crença do povo banto de que homens e mulheres têm seus duplos, o que Henri Junod chamou de “desdobramento do ser”, ou seja, o ser humano como duplo é capaz de, em certas ocasiões, alcançar essa duplicidade. Em função dessa crença, comparamos as personagens coutianas com alguns dos deuses do panteão africano. Assim, o homem da África Tradicional obedece a normas fornecidas pelas tradições sociorreligiosas, transmitidas pelos mais velhos em nome da coesão social e do sagrado.

## **CAPÍTULO I - BREVE OLHAR SOBRE MOÇAMBIQUE: UMA NAÇÃO EM (DES)CONSTRUÇÃO**

### **1.1 MOÇAMBIQUE NO CONTEXTO COLONIAL PORTUGUÊS**

O continente africano foi colonizado por diversos povos desde dez séculos antes da era cristã: podemos citar desde os fenícios, civilização desenvolvida no norte da África, até a colonização árabe, do século VIII ao século IX. Porém, no início do século XIV, teve início a colonização europeia, principalmente portuguesa, do continente. Tudo começou com a ocupação das Ilhas Canárias e, mais tarde, de Cabo Verde. Portugal criou várias colônias na África, e controlou algumas delas por quase cinco séculos – como é o caso de Angola.

Moçambique tem, como um dos seus componentes populacionais, o povo banto, oriundo do Sudeste africano, que atualmente compreende os países de Camarões e Nigéria, que iniciou por volta do ano 1000 a. C., um movimento migratório que o levou, para além dos seus assentamentos agrícolas até ao Centro, o Este e o Sul da África, chegando até ao Sudoeste da Costa Sul Africana nos séculos III e IV d. C. Esta expansão territorial era usualmente designada como as "Migrações Bantas". Todavia, nos nossos dias, especialistas de diversas áreas das Ciências Sociais chegaram à conclusão de que é mais correto referi-las como movimentos esporádicos de um número restrito de indivíduos a procura de novas terras, que absorviam as populações nativas de caçadores-recoletores com quem contactavam. O motivo deste êxodo poderá encontrar-se no aumento populacional, resultante do desenvolvimento de novas técnicas de cultivo e de novos produtos, bem como da introdução de instrumentos de ferro, que possibilitaram uma alimentação mais equilibrada (INFOPÉDIA, 2003, p. 1-2).

Eram povos agricultores (exemplos de plantas de origem africana e que talvez tenham sido cultivadas pelos primeiros povos bantos são: o sorgo, a melancia, o jiló, o feijão-fradinho, o dendezeiro e o maxixe), caçadores, pescadores, coletores e criadores (por exemplo, de galinha d'angola). Conheciam a metalurgia do ferro. Praticavam religiões tribais, nas quais enfatizavam o culto de seus antepassados. Nesse processo de expansão pelo continente africano, mataram, expulsaram ou se fundiram às populações nativas, que eram aparentadas aos atuais povos de línguas

*khoisan* que habitam algumas regiões do sul da África, como a Namíbia. Como resultado, o Sul da África quase inteiro fala hoje os idiomas bantos.<sup>3</sup>

Moçambique é um país cuja memória histórica é formada por traços de culturas várias: a dos africanos de origem banta que habitavam essa região da África Austral; a dos árabes que, antes dos portugueses, se instalaram na Ilha de Moçambique e comerciaram com as tribos negras do continente; e a dos lusitanos marinheiros que, comandados por Vasco da Gama, aportaram nessa ilha, no ano de 1498 (SECCO, 2010, p. 10).

A esta informação de Carmen Tindó Secco levantamos a hipótese de que, misturada à cultura banta, encontramos a cultura iorubana, do povo que vivia em um sistema elaborado de organização política no Império de Oió, nos séculos XV a XVII, no sudoeste da atual Nigéria. O pesquisador David Eltis, no estudo *A diáspora dos falantes de iorubá*, escreve que, após a queda do Império de Oió, em 1825, estudos sobre o comércio de escravos de homens da África para a Europa e para a América mostram que os livros de registros de partida informam o envio de iorubás, embora em número relativamente pequeno em relação a povos de outras etnias. Por outro lado, Eltis escreve que isto contrasta estranhamente com a grande presença iorubá detectada na língua, na religião e, na realidade, nas comunidades tanto urbana quanto rural, que foram identificadas como iorubás na última parte do século dezenove e na primeira parte do século vinte (2006, p. 289). Verificamos, então que, a língua ioruba, e conseqüentemente sua cultura, predomina na comunidade onde chega o falante.

Eltis acrescenta que Louis Antoine Vertheuil, em *Three essays on the cultivation of sugar cane in Trinidad*, já observara, em 1858, a organização peculiar dos iorubás: eles trabalhavam como se formassem uma associação, ajudando e protegendo-se mutuamente, independentemente da quantidade em que se encontravam.

Atribuímos a essa intensidade e organização com que divulgavam sua cultura o fato de os mitos criados pelos povos de língua iorubá terem aparecido já nas primeiras obras que trataram da religião dos orixás na África no século XIX, nos

---

<sup>3</sup> Podemos agrupar os habitantes de Moçambique em nove grupos principais, com características socioculturais próprias, incluindo a língua. Assim, de Sul para Norte temos os *Tsongas*, os *Chopes*, os *Bitongas*, os *Shonas*, os *Maraves*, os *Macuas*, os *Yao*, os *Macondes* e os *Swahili*. Na sua generalidade, estas designações são recentes e (...) atribuídas pelos grupos vizinhos com sentido pejorativo (OLIVEIRA, 2002, p. 23).

livros do padre Baudin, de 1884, e do coronel Ellis, de 1894, iniciando-se, assim, a construção de um *corpus* mítico africano que não parou de crescer. Passados alguns anos, Henri Junod publica, em 1913, na Suíça sua obra *Usos e costumes dos bantos: a vida duma tribo do sul da África*, em que o autor analisa a cultura dos *Tsongas*, grupo étnico que se distribui hoje por todo o sul de Moçambique.

Em 1954, Pierre Verger publica, na França, *Dieux d'Áfrique*, apresentando a primeira versão de um conjunto de mitos iorubanos, que foi ampliado em livro de 1957. Em geral sua obra monumental traz mitos colhidos na África, alguns dos quais já anteriormente presentes na literatura, sobretudo na obra do padre Baudin (1884).

Houve, em relação aos mitos criados pelos povos de língua iorubá, dois momentos históricos: a) um em que se reconhece a influência de outras culturas sobre a cultura dos povos iorubanos e bantos no processo de expansão pelo continente africano. Finalmente, quando esses povos se fixaram ao sul da África, incorporaram, também, os mitos das populações que já habitavam o território moçambicano; b) outro momento que comprova, de acordo com os relatos de antropólogos que estudaram a mitologia africana, em particular a de matriz banta, a convergência de concepções de mitos parecidos com aqueles criados pelos povos de língua iorubá. Cabe ressaltar que tanto os povos iorubás como os bantos são originários do Sudeste da África, território que, hoje, é ocupado pelas repúblicas de Camarões e da Nigéria. De acordo com os historiadores da Diáspora Negra Africana, “há 3000 ou talvez 4000 anos, os bantu saíram da selva equatorial (a região que é hoje ocupada pelos Camarões e pela Nigéria) e dividiram-se em dois movimentos diferentes: para o Sul e para Este, criando a maior migração jamais vista na África. Esta migração continuou até ao século XIX”<sup>4</sup>. Assim, aventamos a hipótese de que, ao longo da Diáspora Negra Africana, as culturas dos povos iorubás e bantos tenham se misturado. Por essas razões, é possível falarmos em mitos semelhantes, recriados, ou transplantados de uma comunidade para outra, de um país para outro, nas culturas tradicionais, especialmente, na forma como os africanos concebem essa mitologia e como ela aparece nas obras literárias de vários autores angolanos, moçambicanos e, em particular, na ficção de Mia Couto.

---

<sup>4</sup> A grande maioria dos 11.000.000 habitantes que formam a população de Angola é de origem bantu. Os bantu angolanos estão divididos em nove grupos etnolinguísticos: Quicongo, Quimbundo, Luanda-Quioco (Tchôkwe), Mbundo, Ganguela, Nhaneca-Humbe, Ambó, Herero e Xindonga, que por seu turno estão subdivididos em cerca de 100 subgrupos, tradicionalmente chamadas tribos. Disponível: <http://www.inzotumbansi.org/malunda/47-a-historia-do-povo-bantu>. Acesso em: 10/12/2012.

Na tradição sociorreligiosa iorubana, as cores têm um papel fundamental nas vestimentas dos orixás. No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, essas cores, como símbolo da religiosidade dos povos iorubanos, são apresentadas no lenço multicolorido da personagem Miserinha. O referido lenço nos remete à representação de *Oxumarê* (arco-íris), um dos deuses iorubanos cultuados por aquela mencionada personagem. Ele é um orixá andrógino que simboliza o universo feminino e masculino do panteão iorubano, representa a transitoriedade entre a terra e a água. Sobre essa androginia, Monique Augras acrescenta que “*Oxumarê* era filho de Nanã. No seu destino estava inscrito que ele deveria ser seis meses um monstro e seis meses uma linda mulher” (1983, p. 131).

Na África negra, a cor é um símbolo igualmente religioso, carregado de sentido e de força. As diferentes cores são outros tantos meios para chegar ao conhecimento do outro e de agir sobre ele. Elas se investem de valor mágico: o branco é a cor dos mortos. O seu significado ritual vai ainda mais longe: cor dos mortos serve para afastar a morte. Atribui-se ao branco um poder curativo imenso. Frequentemente, nos rituais de iniciação, o branco é a cor da primeira fase, a da luta contra a morte... (...) O vermelho é a cor do sangue, cor da vida... Jovens mães, jovens iniciados, homens maduros nos ritos sazonais, todos se vestem de vermelho cobertos de *Nkula* e brilhantes de unguentos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 277).

A cor azul é movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro, que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. (...) o azul tem uma gravidade solene, supraterrânea. Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana (...)

Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica deste último, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançado como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força intensa e irredutível. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 107 e 944 respectivamente).

Na literatura de Angola, encontramos referência a um dos deuses da mitologia dos povos de língua iorubá, na obra *Mayombe* (1971), do escritor Pepetela (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos). O livro inicia-se com uma dedicatória: “Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo caminho na floresta obscura. Vou contar a história de Ogum, o Prometeu africano” (PEPETELA, 1971, p. 78). *Ogum*, orixá africano, cultuado pelos povos de língua iorubá, que governa o ferro, a metalurgia e a guerra. É o dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal.

No processo de transmissão da cultura oral realizada pelas personagens coutianas através da escrita, há a denúncia contundente sobre o vazio cultural a que está submetido o homem do território moçambicano, no espaço ficcional da ilha de Luar-do-Chão. Por essa razão, nos referimos muitas vezes à história colonial de Moçambique. Em seguida, esse sentido se amplia para a análise do percurso que os mitos africanos, sejam eles iorubanos ou bantos, levaram para perder as funções religiosas, sociais e políticas que lhes eram atribuídas. Essas tradições, no caso particular de Moçambique, foram silenciadas pelo colonialismo e, posteriormente, renegadas pela elite política moçambicana que assumiu o poder, em 1975, após a independência do país. Apesar da proibição oficial, esses diferentes mitos sobreviveram, ora ativos ora silenciados e/ou abafados, sem, no entanto, desaparecerem por completo. Nesse percurso, o estudo intitulado *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (os Tsongas)*, de Irene Dias de Oliveira, é ilustrativo do apagamento das tradições sociorreligiosas presentes na cultura moçambicana e de sua substituição por outras religiões ocidentais. Por outro lado, quando nos reportamos ao romance de Mia Couto, por várias vezes, relacionamos alguns eventos ficcionais com as narrativas míticas dos povos de língua iorubá e banta.

No final da nossa pesquisa, verificamos a crença do povo banto de que homens e mulheres têm seus duplos, o que Henri Junod chamou de “desdobramento do ser”, ou seja, o ser humano como duplo é capaz de, em certas ocasiões, alcançar essa duplicidade. Em função dessa crença, comparamos as personagens coutianas com alguns dos deuses do panteão africano. Assim, o homem da África Tradicional obedece a normas fornecidas pelas tradições sociorreligiosas, transmitidas pelos mais velhos em nome da coesão social e do sagrado.

Após o descobrimento da América, realizado por Cristovão Colombo, em 1492, o contato entre europeus, asiáticos e africanos, alterou radicalmente o modo de vida dessas populações. Para os povos da Ásia e da África, esse contato culminou em silenciamento sociocultural, escravidão, etnocídio e genocídio, enquanto para os europeus significou o acúmulo de fortunas e de bens culturais expropriados de um povo vencido.

Pela primeira vez, todos os continentes entraram em contato entre si: “e já tudo descoberto, o mui longe nos é perto,” como dizia o cancionero português do século XV. Os contatos entre os continentes marcaram e moldaram os povos do mundo, afetando profundamente suas economias, formas de organizar as sociedades e os governos e também seus pensamentos. As consequências de 1492 atingiram as plantações, a casa, a saúde, as orações, os alimentos, as roupas, as conversas, o entendimento do mundo, as produções, os casamentos, os nascimentos, as relações com a natureza e com os animais, o comércio e as maneiras de morrer das populações da Europa, da América e África (AMADO e FIGUEIREDO, 1991, p. 19).

Moçambique surge para o imaginário europeu, no contexto das Grandes Navegações, iniciadas no século XV pelos portugueses quando, em 1498, o navegador Vasco da Gama, em viagem às Índias aportou na Ilha de Moçambique, fato narrado na epopeia *Os Lusíadas* (1572), do poeta Luís de Camões, que, no Canto I, estrofe 8, faz referência à grande extensão do império português, afirmando que o sol, no nascente, vê, primeiramente, terras portuguesas (o império do Oriente: Macau, Goa, Málaca, na China e na Índia); no meio do hemisfério, ainda vê terras portuguesas (Angola e Moçambique, na África) e, quando o astro se despede, no poente, vê, por último, ainda terras de Portugal (o Brasil, no extremo Ocidente).

Vós, poderoso rei, cujo alto Império  
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro,  
Vê-o também no meio do Hemisfério,  
E quando desce o deixa derradeiro;  
(CAMÕES, 2002, p. 15).

O poema de Camões refere-se à conquista dos mares pelos portugueses, no início da Era Moderna. Os resultados mais conhecidos das Grandes Navegações foram: a abertura de novas rotas comerciais em direção à Índia, a conquista de novas terras e a disseminação da cultura europeia. Alguns elementos do contexto

histórico, cuja articulação auxilia na compreensão das origens dessa expansão marítima são: a demanda por especiarias; a aliança com as cidades italianas; os ideais expansionistas da fé católica; juntamente com a política mercantilista de estabelecer impérios econômicos para manter o *status quo* da burguesia europeia, tendo em vista que Portugal e outros países europeus sofriam várias epidemias agravadas por uma sucessão de ciclos de fome e más colheitas. É nesse contexto que Moçambique é citado em *Os Lusíadas* (1572), como sendo uma das feitorias do império português, na África.

Em 1522, frei Luís de Sousa registrou nos *Anais de Dom João III*, que

padecia neste tempo o Reino de Portugal calamitoso aperto de fome. (...) Crescia a falta, gastando e comendo o povo esse pouco pão que havia. Os pobres do reino acudiam todos a Lisboa, arrastando consigo suas tristes famílias, persuadidos da força da necessidade de que poderiam achar remédio onde estava o Rei e os grandes. Mas aconteciam casos lastimosos. Muitos caíam e ficavam mortos e sem sepultura pelos caminhos; de fracos e desalentados, os que chegavam a Lisboa pareciam desenterrados, pálidos nos semblantes, débeis e sem força nos membros. Dinheiro não aceitavam de esmola, porque não achavam que comprar com ele. Só pão queriam e este não havia quem desse (apud CHIAVENATO, 1999, p. 28).

Em 1578, o rei D. Sebastião lançou Portugal numa aventura suicida no Marrocos, em cujas areias desérticas de Alcácer-Quibir foi derrotado. Este desastre militar precipitou, pouco depois (1580), a união das coroas ibéricas, sob a tutela de Felipe II, da Espanha. Chama-se mito sebastianista à crença popular, encampada depois por vários escritores, de que D. Sebastião ressurgiria das areias da África, onde desapareceu, para conduzir Portugal ao Quinto Império. D. Sebastião passou a personificar o mito do “encoberto”, do “messias”, do salvador da pátria. A morte do rei e a submissão à coroa espanhola retirou de Portugal a condição de potência colonial até a metade do século XIX, o que não eliminou o desejo dos lusitanos de colonizar e de escravizar outros povos.

Em 1640, Portugal livrou-se da tutela espanhola, restando-lhe como única colônia e fonte de riqueza, o Brasil, que foi explorado à exaustão. Mas, por conta da independência dessa colônia, em 1822, Portugal voltou a enfrentar uma crise econômica e política sem precedentes na sua história de ex-potência colonial. A alternativa para que os lusitanos reerguessem sua economia estava na montagem e administração de colônias na África. A oportunidade surgiu, em 1884-1885, com a



divisão do continente africano entre as potências europeias. Assim Portugal restabeleceu a colonização em alguns países africanos, entre eles, Moçambique, Angola e Guiné-Bissau. Essa partilha relaciona-se ao eixo geográfico, implicando a ideia de espaço, coincidindo “com o projeto expansionista da civilização branca, que desde a época colonial se traduz na necessidade da posse de territórios geradores de riquezas” (KRÜGER, 2011, p. 270). É possível considerar, através de fontes históricas e literárias, que, a partir da última década do século XIX, houve um intenso processo de colonização do continente africano.

Após essa divisão, tendo em vista a crise econômica que Portugal estava enfrentando, os lusitanos adotaram uma devastadora política de exploração econômica da África e de suas populações. Os portugueses ocuparam o sul de Moçambique, oficialmente, em 1895, entretanto, para colonizar este país, tiveram que recorrer à guerra que terminou em 1918. Mas a resistência moçambicana ao império, apesar de ser negada pela historiografia oficial, foi um “prolongado, sistemático, difuso, surdo e continuado acto de guerra colonial” (MELLO, 1988, p. 12).

A colonização africana foi, portanto, entre 1800 e 1918, segundo Branca Moellwald, uma história de “penetração” - o termo imbuído de sua conotação “sexual” revela as muitas imagens de “defloração” da terra africana pelo europeu, que se manifesta na “virilidade” da ação violenta da ocupação -, territorial desordenada empreendida por exploradores ávidos. Ocupação violenta de corpos e mentes que separou, por traçados demarcados pelos colonialistas, comunidades que, aos poucos, foram tornando-se estrangeiras. No interior de cada colônia, o corte alongou-se, delimitando províncias, distritos e territórios, o que contribuiu para o esfacelamento de importantes etnias, rompimentos de unidades políticas e a constituição de grupos sociais artificiais (MOELLWALD, 2008, p. 65).

O que podemos chamar de colonização portuguesa começa a se efetivar, no final do século XIX, quando foram instituídos sistemas administrativos específicos para os indígenas, definindo e mapeando as áreas, denominadas de circunscrições ou conselhos, e os postos administrativos com os correspondentes responsáveis por estas localidades. Apesar dos movimentos de resistência contra o domínio estrangeiro, a derrota de *Gungunhana*, rei de Gaza, no último quartel do século XIX, significou a consolidação e o fortalecimento do sistema administrativo português sobre Moçambique, pressionado pelo avanço da política neocolonial europeia e pelo

“Ultimato britânico” que exigia a ocupação efetiva do território. A conquista portuguesa, ou pacificação, foi levada a termo por Freire de Andrada, Antonio Enes, Eduardo Costa, Aires Ornelas, Eduardo Galhardo e Mouzinho de Albuquerque, representantes da chamada “Geração de 95” (MACANGO, 2001, p. 63-66).

No século XIX, ocorre a redefinição da política de ocupação do território moçambicano por Portugal, o que implica alienação de grande parte das terras às companhias concessionárias, estabelecimento de acordos laborais com a África do Sul, produção de nova legislação sobre a terra, impostos e a mão-de-obra, bem como o reconhecimento de duas classes de cidadãos: indígenas e não-indígenas. Corresponde a essa época, ainda, uma série de viagens de exploração e reconhecimento do território e a criação de narrativas administrativas e, também, literárias responsáveis pela produção de uma representação sobre o indígena (NOA, 2002, p. 53).

Nesse sentido e conforme escreve a historiadora Melyn Newitt, o colonizador português, ao impor os seus interesses econômicos, tinha como finalidade última “extrair riqueza da sociedade rural africana” (1995, p. 358). Mas também ao impor a sua língua, religião, costumes, deu início ao silenciamento das culturas dos antigos povos habitantes daquele território, impedindo a formação e a expansão de instituições e costumes opostos aos seus. Assim, a implantação do colonialismo em Moçambique trouxe como consequência para os povos da região o trabalho forçado, a escravidão, a proibição das suas práticas socioreligiosas. À medida que o sistema colonial lusitano ia se consolidando no continente africano, as culturas anteriormente existentes, naquele espaço, ia sendo silenciadas ou abafadas. Os africanos foram obrigados a aprender a língua do colonizador para que fossem considerados cidadãos portugueses.

A ocupação sistemática de Moçambique pelos portugueses está concluída em 1918, data que assinala o fim das campanhas militares, e é nessa primeira metade do século XX que começam a ser tomadas medidas de relevo para o desenvolvimento de bases sociais que podem garantir a difusão do Português em todo o país. Assim, em 1930, através do ‘Acto Colonial’, é criada a legislação que regula a relação de Portugal com as colônias, é também neste ano que **é criado o ensino indígena, através do qual a potência colonial procura assegurar que as populações locais tenham acesso à instrução formal em Português**. Vale a pena assinalar que é ainda nesta primeira metade do século XX que surgem os primeiros jornais literários em língua portuguesa – nomeadamente *O Africano* e *O Brado Africano* – que assinalam a existência de uma elite moçambicana local produtora de um discurso culto em Português (GONÇALVES, 2000, p. 2, negritos nossos).

A partir da ocupação do país, emerge um discurso oficial para consumo externo que defende que “Portugal constitui uma comunidade multirracial, composta por parcelas territoriais geograficamente distantes, habitadas por populações de origens étnicas diversas, unidas pelo mesmo sentimento e pela mesma cultura” (CASTELO, 1996, p. 165). Todavia, o regime colonial levou as populações africanas a transformarem seus universos socioculturais, a partir do momento em que impôs a escravidão. “Ainda hoje (...) é inigualável o grau de extermínio perpetrado pelos *bravos do Infante* nessas missões de evangelização” (MELLO, 1988, p. 12).

É durante o Estado Novo, no entanto, que, segundo Francisco Noa, se produz toda uma pirotecnia em torno da missão histórica e civilizacional de Portugal e da exaltação do “nacionalismo universalista”, configurado na Exposição Colonial do Porto (1934) e na Exposição do Mundo Português, em Lisboa, em 1940, quando se promove a mais expressiva tentativa de aniquilamento das identidades culturais dos povos sob o domínio português, com a exposição entre outras coisas de “famílias indígenas típicas” (NOA, 2002, p. 54).

A ideia dos lusitanos de colonizar a África baseada na tradição histórica de Portugal, que no século XV, encontrou o caminho para as Índias, foi preconizada no século XVI pelo Padre Antonio Vieira, que divulgava a crença na responsabilidade de levar “civilização” a povos bárbaros, foi reformulada, no século XX, pelo poeta Fernando Pessoa. Nesse sentido, o continente africano, no final do século XIX e ao longo do século XX, tornou-se o lugar para a realização dessa utopia. Fernando Cristovão assim sintetiza a ideia:

Na esperança e na expectativa de um messianismo sebastianista mergulham as raízes da utopia do Quinto Império, entre o pessimismo do Tratado da Quinta Monarquia – Infelicidades de Portugal Profetizadas, de Frei Sebastião de Paiva, e o otimismo de Vieira, nos Sermões, História do Futuro, Clavis Prophetarum. Para Vieira, era preciso “converter e reformar o Mundo, florescendo mais que nunca o culto “divino”, a justiça, a paz e todas as virtudes cristãs”, como se preconiza na História do Futuro. Fernando Pessoa reformulou este sonho criando, na lógica da sucessão dos impérios da Antiguidade, um futuro para o Quinto Império Português, na Mensagem, no Livro do Desassossego e em textos que deixou inéditos, hoje em grande número publicados. E, quanto ao império, ele já não é de natureza religiosa, mas cultural. [...] É este Quinto Império Cultural, a que chamamos hoje Lusofonia, uma pátria de humanismo e diálogo, com as raízes mergulhadas nas ideias de Vieira, Pessoa e outros, sem pretensões de estabelecer qualquer hegemonia de dominação. Até porque, como dizia outro sonhador, milenarista do Espírito Santo, Agostinho da Silva, este Quinto Império partilhado não prevê a existência de um qualquer Quinto Imperador (CRISTOVÃO, 2005, p. 652-3).

Assim, concordamos com a assertiva Cláudia Orvalho Castelo de que Portugal associava ao ressurgimento do império e da fé “a retomada da missão histórica do povo português. Uma missão de origem divina que compreendia a evangelização dos povos e a construção da paz e do progresso no mundo” (1996, p. 189). A esse respeito, Valentim Alexandre reforça que o mito da herança sagrada tomava assim “um duplo sentido: o império era intocável, não somente por representar um legado histórico, mas, sobretudo, porque corporizava o espírito de missão que dava à nação a sua razão de ser” (1993, p. 50). Por sua vez, Fernando Rosas contesta tal missão, pois, na verdade, se trata “de mitos legitimadores enquanto elementos informadores de uma pretensa essencialidade de Nação, de uma vocação histórica, de um alegado destino específico” (1998, p. 70).

Tudo isso nos remete a um dos sermões do padre Antonio Vieira onde consta: “Assim como o mesmo Cristo fundou sua Igreja em São Pedro e seus sucessores, assim fundou o seu império em D. Afonso e sua descendência” (1998, p. 10). Também na dedicatória de *Os Lusíadas*, no canto I, estrofe 7, Camões faz alusão ao milagre da Batalha de Ourique, em que D. Afonso Henriques de Borgonha, primeiro rei de Portugal, derrotou os mouros. Em memória do fato, o rei mandou esculpir na bandeira de Portugal, antes composta apenas de uma cruz azul em fundo branco, cinco pequenos escudos azuis com cinco besantes (dinheiro em moeda) brancos, que representavam as cinco chagas de Cristo.

Vós, Tenro e novo ramo florescente  
De uma árvore de Cristo mais amada  
Que nenhuma nascida no Ocidente,  
Cesárea ou Cristianíssima chamada  
(Vede-o no vosso escudo, que presente  
Vos mostra a vitória já passada,  
Na qual vos deu por armas e deixou  
As que ele para si na Cruz tomou);  
(CAMÕES, 2010, p. 15).

A justificativa de que a missão colonial portuguesa no continente africano era “moralizar” e “civilizar o mundo bárbaro” é uma falácia. Para Eduardo Lourenço, o fato de Portugal ter “colônias não foi um simples acto a mais, resultado de um excesso de poderio e vitalidade, mas de necessidade de fracos e pobres dispostos a pagar caro [por] um lugar ao sol um pouco mais confortável que o caseiro” (1976, p. 29). Francisco Noa, porém, cita o historiador angolano António Ferronha que, em

depoimento ao programa “*Da África Colonial à África Contemporânea: momentos e figuras do Continente*”, da RDP- África, em 8/11/1999, considera não ter sido a colonização completamente nefasta para a África. Por outro lado, Ferronha

não deixa de reconhecer que a Europa não conseguiu trazer a África para a modernidade. Isto é, houve uma abertura em termos gerais, mas em contrapartida, deu-se, segundo ele, uma desestruturação cultural, social, econômica, afetiva etc, nas sociedades africanas, de tal modo que, com o fim da colonização, a África caiu numa verdadeira armadilha dada a quase absoluta dependência em relação ao Ocidente (apud NOA, 2002, p. 23).

Diferentemente dessa concepção, Mário Pinto Andrade afirma que a colonização portuguesa na África é um “odioso empreendimento de etnocídio [que não passa de] testa de ponte numa civilização da barbárie donde pode, em qualquer momento, desembocar a negação pura e simples da civilização” (1978, p. 5 e 21). Por seu lado e à luz do movimento expansionista iniciado pelos europeus no século XVI, Amin Maalouf aponta uma contradição no processo de moralização e civilização proposto pelos lusitanos para as suas colônias africanas:

O Ocidente lançou-se à conquista do mundo em todas as direções e em todos os domínios, espalhando os benefícios da medicina, das novas técnicas e os ideais de liberdade, mas praticando ao mesmo tempo massacres, pilhagens e escravidões. E suscitando por todo o lado tanto rancor como fascínio (MAALOUF, 1999, p. 91-92).

Os europeus consideravam os africanos seres inferiores, “bárbaros”, destituídos de inteligência, que, por um erro da natureza, possuíam a forma humana e, como tais deveriam ser escravizados e tornados sua propriedade. Isso significava impor-lhes religião, cultura e língua para favorecer a submissão que sustentava o poder econômico e o prestígio da sociedade metropolitana. Assim, os oprimidos e silenciados são vistos apenas como contraponto à vida “civilizada” dos europeus. Essa foi a fórmula que os colonizadores encontraram para justificar as invasões de territórios, já devidamente ocupados, a usurpação de terras e a destruição de diversas outras formas de civilizações.

Apesar de ter exercido o poder colonialista sobre o território africano e de ter sido o centro de um império colonial, Portugal, segundo informa Boaventura de Sousa Santos, foi, durante mais de um século, uma colônia informal da Inglaterra e

foi descrito, ao longo de séculos, pelos países do norte da Europa, como um país com características semelhantes àquelas que os países europeus, incluindo os portugueses, atribuíam aos povos colonizados de Além-Mar (SANTOS, 2004, p. 30).

Eduardo de Souza Ferreira Lourenço, por sua vez, afirma que “a presença dos portugueses na África não se explicava pela sua necessidade de expansão (como no caso das outras potências coloniais); era, pelo contrário, o resultado da sua economia subdesenvolvida, que necessitava dos lucros coloniais para manter a sua posição” (1977, p. 31).

A colonização em Moçambique, iniciada no final do século XIX e que se estendeu até 1974, mostrou que os europeus eram intolerantes com etnias e valores religiosos diferentes dos seus e não hesitavam em utilizar sua superioridade armamentista para submeter os africanos à espoliação de riquezas, de acordo com interesses econômicos, menosprezando as culturas do local. Anos depois, a História e a Literatura, à medida que foram sendo escritas e reescritas, denunciaram a barbárie cometida pelos europeus no continente africano. Todavia, no final da década de 50 do século XX, os africanos começaram a questionar, através da literatura, dos levantes populares em Guiné-Bissau e de Angola e Moçambique, entre 1961 e 1964, a presença portuguesa em seu território.

Três décadas após a Independência de Moçambique, o conceito de identidade nacional deve ser considerado no contexto daqueles que podem ser os principais campos de sua produção: a literatura e a história. Antes que o processo de procura de identificação em Moçambique sofresse o abalo de que os romances são um registro, a pseudoidentidade nacional esteve associada à Frelimo. A construção das representações coletivas de “identidade nacional” que faz com que os indivíduos venham a sentirem-se membros dessa coletividade resulta de diversas estratégias discursivas, entre elas a produção de mitos fundacionais, as tradições inventadas, a intemporalidade, a construção simbólica do “povo” original. A cultura do “povo” (volk), como representação da nação, constitui criação, conforme referência anterior, do século XIX. As narrativas que falam dos acontecimentos relacionados à origem, às lutas travadas pelos antigos habitantes contra os estrangeiros ou invasores e das particularidades do cotidiano desses povos são responsáveis pela criação de sentidos com os quais são construídas as identidades nacionais plurais, segundo discute Maria do Carmo Tedesco (2008, p. 28).

A ideia de Moçambique como nação surgiu a partir da versão da História de Moçambique produzida pela Frelimo, a qual começou ser escrita por Fernando Ganhão, na década de 60, durante a luta pela independência, “como um manual para os estudantes do Instituto Moçambicano, um centro de formação de quadros, ainda na fase da luta clandestina, em Dar-es-Salan, na Tanzânia” (VELOSO, 2006, p. 66). No manual, lemos:

Todas as histórias que têm sido escritas sobre Moçambique baseiam-se na acção que os portugueses exerceram sobre o nosso país. Com isto queremos dizer que a história de Moçambique até aqui tem sido um relato da colonização portuguesa e, por isso, a partir da data em que eles chegaram a Moçambique. A história que fica antes dos portugueses é quase totalmente desconhecida (FRELIMO, História de Moçambique, 1971).

Como outras narrativas de nacionalidade, a literatura e a história em Moçambique vão buscar no seu passado eventos que antecedem a ocupação portuguesa e manifestações de resistência ao domínio colonial, respaldando neles a gênese de sua formação nacional. Assim, “sob o ponto de vista moçambicano”, reconstruindo suas ligações com os povos bantos que atingem as áreas do atual Moçambique por volta do ano 1.000; o império do Monomotapa, construtor do Zimbabwe<sup>5</sup> e a formação, em Moçambique, dos reinos de Barué, Quiteve e Manica; a expansão do império Zulu, que, sob o comando de Soshangane, funda o império de Gaza, e inúmeros outros acontecimentos que relatam a formação dos povos que habitam Moçambique, seus contatos com povos comerciantes da costa e a resistência ao domínio efetivo dos portugueses sobre seus territórios.

Segundo a historiadora Maria do Carmo Tedesco (2008) uma das muitas interpretações equivocadas sobre o continente africano está em olhar para o mapa político atual e supor que os diversos países ali configurados constituem unidades políticas e culturais, instituídas há algum tempo. Moçambique, por exemplo, por ser uma região associada à expansão marítima portuguesa do final do século XV, pode nos proporcionar a ideia de ter sido amplamente submetida à influência cultural lusitana. Nada mais errôneo. Durante séculos as atividades portuguesas na região estiveram restritas a feitorias comerciais costeiras que disputavam com árabes e

---

<sup>5</sup> Zimbabwe ou Dzimbabwe: Casa de Pedra, sede política e espiritual do Império Mwanamutapa. FRELIMO, 1971, p. 5.

indianos o estabelecimento de relações comerciais com os governantes locais, disputas estas de que dão testemunho a espetacular arquitetura da Ilha de Moçambique, com suas construções cristãs, muçulmanas e baneanas. Também na literatura as marcas dos vínculos culturais com o Oriente estão registradas. Um dos romances de Mia Couto que retrata a diversidade cultural do povo moçambicano se reporta à amizade entre as personagens Kindzu (africano) e o monhé (indiano) Surendra Valá, do romance *Terra Sonâmbula*:

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras (COUTO, 1992, p. 26).

A especificidade na formação de Moçambique não está só na proximidade com o Oceano Índico, caracterizado pelo romancista como uma “pátria” que proporcionou a ligação entre diferentes grupos culturais do Oriente, mas no processo de ocupação do território moçambicano, tão cheio de particularidades que faz daquela região um local único no entrelaçamento de diversas tradições, tanto pelas trocas entre portugueses e os diferentes grupos étnico-culturais de origem banto que habitavam a região, como por todas as demais influências que marcaram a sua história.

No final das lutas pela independência de Moçambique, o exército colonial português recrutou jovens moçambicanos para lutar contra os moçambicanos “rebeldes” que enfrentavam a opressão colonial e, ao mesmo tempo, almejavam a independência de Moçambique, conforme registra João Paulo Borges Coelho.

Ocorria um intenso recrutamento de jovens moçambicanos pelo exército colonial, principalmente nos momentos finais do conflito, que levou a uma situação, em 1974, em que o exército colonial se encontrava composto por 20 mil soldados portugueses e 40 mil moçambicanos, sendo que em algumas unidades especiais essa composição chegava a 90% de moçambicanos negros (1995, p. 170).

No dia 25 de setembro de 1964, teve início a luta pela independência de Moçambique. Em 1969, o líder da Frelimo, Eduardo Mondlane, morreu em um desastre aéreo, e esse acidente foi atribuído aos serviços secretos portugueses. As lutas pela independência só teriam fim com o cessar-fogo de 1974 e o



reconhecimento de Moçambique como nação independente em 1975. A década em que o país lutou para livrar-se da colonização portuguesa – até então comandada pela ditadura salazarista – foi repleta de lutas sangrentas entre os combatentes da Frelimo e o governo colonial português. Após a Revolução dos Cravos em Portugal, começaram as negociações para definir a independência da República de Moçambique.

Conforme Branca Moellwald, sem querer diminuir o papel central da resistência armada africana na libertação das colônias, foi também decisiva para a independência de Moçambique a morte de Salazar, marcando, com isso, o fim de uma longa ditadura, além do papel de intelectuais, movimentos, partidos políticos e de parte do exército português, descontente com os rumos da política colonial e com o regime ditatorial vigente à época. A Revolução dos Cravos, em abril de 1974, abre caminho para a conscientização definitiva da necessidade de pôr fim aos desmandos metropolitanos nos territórios que resistiam à ocupação (2008, p. 68).

Mostrando sua oposição ao colonialismo e ao *apartheid* sul-africano, a Frelimo estabeleceu, logo após a independência, como metas prioritárias para garantir a soberania nacional e sua saída do subdesenvolvimento, num espaço de dez anos, o fim do “tribalismo”, do colonialismo, do capitalismo e do “obscurantismo”, o que, na prática, significava o fim do passado colonial e das cosmologias tradicionais, animistas, cristãs e islâmicas, na busca do “homem [sic] novo socialista”, conforme escreve Peter Fry (2001, p. 14).

Nesse sentido e de acordo com Jorge Otinta,

a gestação da nação moçambicana e a conseqüente emergência do Estado após a independência nacional repousa sobre dois planos: o político e o cultural. Sendo que o primeiro significa um virar de página na história do povo, reescrevendo-a, a partir do próprio olhar e modos de ser moçambicanos, isto é, com a emergência de um novo ser social; já o segundo plano advém da consciência e do conhecimento que se entabula com vista à promoção de uma nova concepção de responsabilidade na condução da própria vida (2008, p. 130).

Logo após a independência, buscando uma política de integração, compreensível para quem assumiu a responsabilidade de construir uma nova nação sob os auspícios da “utopia revolucionária”, enfrentando um universo de “particularismos e dissonâncias que caracterizam esse país [...] ao mesmo tempo

imenso, diverso e precariamente integrado” (FRY, 2001, p. 18), os políticos e revolucionários da Frelimo deslocaram populações inteiras do seu *modus vivendi*, caracterizadas por diferentes usos e costumes ancestrais, para uma pretensa sociedade moderna moldada pela homogeneidade e unanimidade. Eles exigiam o rompimento com a visão de mundo das sociedades tradicionais africanas, impossibilitando a prática de rituais sagrados de vários grupos étnicos de Moçambique, o que contribuiu para o colapso do seu projeto marxista-leninista, segundo afirma João Carlos Colaço (2001, p. 99).

Essa postura autoritária da Frelimo desencadeou os conflitos armados entre os grupos políticos (Frelimo vs. Renamo) para assumir o poder em Moçambique. A Renamo (Renovação Nacional de Moçambique), apoiada pelo bloco capitalista, especialmente pela África do Sul e a Rodésia, empreendeu uma oposição ferrenha à Frelimo, o que favoreceu a eclosão da guerra civil no país, protagonizada pelos próprios moçambicanos, de 1975 até 1992.

Em 1980, quando a Rodésia se tornou Zimbábwe, a Renamo, segundo Fry, mudou de “dono”, sendo incorporada pelo exército da África do Sul e, sob a bandeira ideológica da democracia, ganhou o apoio de certas igrejas protestantes americanas e de antigos colonos portugueses (2001, p. 15). Até o final de 1980 a guerra tinha atingido quase todas as zonas rurais de Moçambique. Por conta disso, o país ficou sujeito à violência, aos desmandos e à corrupção dos seus governantes.

Conforme Peter Fry, dezenas de milhares de pessoas foram mortas nos combates, e centenas de milhares pela fome e por doenças associadas à guerra, além de cerca de quatro milhões de pessoas se refugiaram nos países vizinhos, enquanto muitos procuraram abrigo nas cidades. Para agravar ainda mais a situação de flagelo, as últimas duas décadas do século XX foram assombradas por sucessivas secas que contribuíram para reduzir ainda mais a atividade econômica de Moçambique. A esse respeito, Mia Couto escreve:

Estão aqui pedaços de uma nação retalhada por um dos mais terríveis genocídios praticados em toda a História, imagens de um povo massacrado em que quatro dos treze milhões de habitantes tiveram que abandonar suas terras para encontrar refúgio dos bandidos armados, treinados e financiados a partir da República da África do Sul. Sentimento que caracteriza a nação moçambicana: uma terra livre capaz de construir o rosto de sua nascente identidade (1998, p. 97-98).

A Frelimo, durante o V Congresso do Partido (1989), abandona a ideologia marxista, processo acompanhado de um amplo debate relativo à organização institucional e que culminou com a promulgação de uma constituição, em 1990, quando o país deixa de ser uma República Popular e torna-se, simplesmente, República de Moçambique. Somente em outubro de 1992, Frelimo e Renamo assinam um Acordo Geral de Paz que põe fim à guerra civil, dando o descanso necessário a uma terra devastada primeiramente pela guerra da independência e, posteriormente, pela guerra civil (1975-1992).

## 1.2 DAS VOZES LITERÁRIAS QUASE SILENCIADAS À CONSTRUÇÃO DA LITERATURA MOÇAMBICANA

Não é o objetivo do nosso trabalho discutir a existência ou não de uma literatura colonial em Moçambique. Entretanto, considerando que vários romancistas trataram da criação de uma literatura genuinamente moçambicana em suas narrativas e tendo Moçambique como tema literário, sendo eles moçambicanos ou não, e de que, portanto, esta ex-colônia africana produziu um número considerável de produções ficcionais, pretende-se analisar algumas dessas obras na tentativa de compor um painel a partir do qual se possa pensar sobre as emergências das vozes literárias quase silenciadas, no contexto do regime colonial.

Se, por um lado, tivemos autores portugueses que, desde o século XVI até o século XX, fizeram apologia à expansão colonial portuguesa na África, por outro, temos intelectuais nascidos nas ex-colônias africanas, como Luís Bernardo Honwana e José Craveirinha que, na segunda metade do século XX, denunciaram em suas obras o processo de silenciamento sociocultural imposto ao povo moçambicano.

A publicação das obras *3x9=21* (1959), de Fernando Magalhães; *Fogo* (1961, 1962 e 1964- Trilogia), de Agostinho Caramelo; *Raízes do ódio* (1963), de Guilherme de Melo; *Nós matamos o cão tinhoso!* (1964 - contos), de Luís Bernardo Honwana; *Chigubo* (1964), de José Craveirinha; *Portagem* (1966), de Orlando Mendes; a Revista *Caliban*, (1971); o primeiro volume da Antologia *Poesia de Combate* (1971), editado pela FRELIMO; a publicação dos romances *Cacimbo* (1972), de Eduardo Paixão; *Ku-Femba* (1973), de João Salva-Rey; e, por último, *Karingana ua*

*karingana*, (1974), uma recolha de poemas de José Craveirinha, encerram a primeira fase da construção literária moçambicana.

O posicionamento literário de Fernando Magalhães, Agostinho Caramelo, Luís Bernardo Honwana, José Craveirinha, Orlando Mendes, Eduardo Paixão, João Salva-Rey, entre outros escritores, no sentido de criar uma literatura assentada em tradições culturais moçambicanas é tributário dos ideais do Movimento Negritude idealizado por intelectuais africanos que, já na década de 30, buscavam um lugar para o negro na sociedade colonial, mas recusavam a política colonial de assimilação.

A Negritude foi um movimento reivindicador que surgiu entre africanos que estudavam na França, no Quartier Latin (bairro central de Paris). Entre seus precursores estão o senegalês Léopold Sédar Senghor e o francês Aimée Césaire, que, juntamente com outros estudantes, fundaram, em 1934, a revista *L'Étudiant Noir* (O Estudante Negro). Trata-se de um movimento de intelectuais negros, que recusavam a política colonial de assimilação. Seus objetivos eram buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não universal como a extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do universal, encontro de todas as outras, concretas e particulares. (...) Uma das principais críticas da Negritude reside no fato de ela veicular um essencialismo negro, como se o fato de ter a pele negra pudesse deflagrar uma identidade comum; além disso, foi tachado de ser excessivamente intelectual e de ter um caráter burguês (DAMÁSIO, 2004, p. 1).

Apesar da poética da Negritude<sup>6</sup>, na década de 30, querer apenas um lugar para o negro africano na sociedade colonial, ela permaneceu ativa durante décadas na literatura moçambicana. Os poetas Noémia de Souza e José Craveirinha são os grandes representantes dessa corrente literária. As discussões sobre o conceito de negritude, na atualidade, entre os teóricos das literaturas africanas continuam a ser promovidas em diversos países africanos. Em Moçambique, por exemplo, após a crise do regime socialista, os discursos da negritude foram retomados. Todavia, 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. A esse respeito Inocência Mata assim discorre:

---

<sup>6</sup> O renascimento da Negritude pode ser percebido nas discussões que circularam na imprensa moçambicana, como o artigo de Venâncio M. Cossa, “Perigosas jogadas da minoria luso-descendente em Moçambique” (Notícias, 07/05/2003) ou o de Eugénio dos Santos, “Há racistas em Moçambique” (Notícias, 16/05/2003).

As diferenças entre 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, e por isso se divide em angolanidade, moçambicanidade, cabo-verdianidade, são-tomensidade e guineidade (MATA, 2007, p. 40).

Em 1952, com o objetivo de criar uma literatura moçambicana com base nas culturas ancestrais, foi fundado o jornal *Msaho*, editado por Virgílio de Lemos, Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira, que circulou com apenas um número, sendo em seguida proibido pela censura salazarista. Na opinião de Pires Laranjeira,

os próprios promotores da folha poética tiveram consciência, explícita na apresentação, de que esse primeiro e único número ainda não tinha possibilidade de se constituir como artefacto de moçambicanidade, no sentido de uma ideologia e estética autonomizarem os textos num corpus literário diferenciado dos outros de língua portuguesa. [...] Não se pode, todavia, menorizar *Msaho*,<sup>7</sup> que, desde logo, pela escolha, em título, do nome de um canto do povo chope, e a participação, com um poema cada, de Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos e **Rui Guerra**,<sup>8</sup> deixou entrever preocupações intelectuais de empenho na formação da literatura moçambicana, procurando fundamentar-se nas raízes da cultura tradicional e abrindo-se à participação comprometida com um projecto de mudança popular (1995a, p. 268, negritos nossos).

Nesse sentido, ainda no final da década de 50, mais precisamente, em 1959, é publicada a obra *3x9=21*, de Fernando de Magalhães, que poderíamos chamar de “embrião” da literatura de resistência dos autores moçambicanos. Surgem, em Moçambique, a partir daí, outras obras literárias que questionam a barbárie do regime colonial português em terras africanas. Por esse motivo, vários desses escritores foram vítimas do preconceito da crítica colonial, alguns tendo suas obras apreendidas pela polícia política de Salazar e outros sendo presos, como Fernando de Magalhães, fato ocorrido logo após a publicação de *3x9=21*, porque a polícia viu no conteúdo da obra uma crítica ao regime colonial. Segundo Noa,

o autor conduz quase ao extremo o instinto transgressivo. Fragmentando o texto e, por consequência, ameaçando a sua integridade orgânica, multiplica não só as vozes e as perspectivas narrativas, como também as formas discursivas que incluem a narração, a descrição, a carta, a crônica, etc.. Jogando com personagens irreverentes e em ruptura com as

<sup>7</sup> Nome de um canto do povo Chope.

<sup>8</sup> Rui Alexandre Guerra Coelho Pereira, conhecido diretor de cinema brasileiro, nasceu em Maputo, Moçambique, em 1931, e radicou-se no Brasil a partir de 1958.

convenções da sociedade, o autor assume, de forma provocadora, um jogo intertextual (...)

[Há o] jogo da subversão e da provocação, que é apresentado na “Advertência” de  $3 \times 9 = 21$ , de Fernando Magalhães. Contrariando a pretensão dos autores precedentes, aqui, o autor convida o leitor a fazer da transgressão e do subversivo os fundamentos credibilizadores da sua escrita. Ainda, segundo esse crítico, o que fica por esclarecer é se o autor fora preso pelo texto ou, simplesmente, pelo paratexto (NOA, 2002, p. 370 e 375).

Transcrevemos abaixo a “Advertência” referida:

Nenhum livro de testemunho pode ser moral ou imoral. Os livros de testemunho são amorais. Este livro é de testemunho. A acção deste romance, crônica, ou lá o que lhe quiserem chamar, não se passou em Lourenço Marques. [...] A letra M que aparece a encimar os extractos de prosa acima citados é a abreviatura de merda ou morte. [...] Os Ms não têm nada a ver com a crônica e estão misturados com ela porque me apeteceu misturá-los (apud NOA, 2002, p. 375).

Apesar do texto provocativo, da prisão do autor e da apreensão do livro pela polícia política de Salazar, quatro anos depois, essa obra foi avaliada pelo crítico José Bacelar, que fez o seguinte comentário:

$3 \times 9 = 21$  é uma sátira contra os defeitos da educação burguesa e contra a dissolução dos costumes de certos meios, assim como uma visão desencantada da condição humana, a resvalar para um cinismo pessimista que encara o mundo como um absurdo, de que o título matematicamente errado do volume é expressão (1962, p. 658).

Em 1961, é publicado o romance *Fogo* (1961), de Agostinho Caramelo, o primeiro volume da trilogia em que o autor, subvertendo o predomínio da voz do narrador onisciente, constrói um romance em que põe em cena vozes e visões de mundo distintas. Ou seja, através da história de uma família de colonos que é trapaceada, enganada, por um imigrante grego, o autor desconstrói o mito de que o colonizador português era mais inteligente que o africano colonizado.

A obra narra, através de uma técnica inovadora e provocadora baseada, exclusivamente, no diálogo das personagens, os sucessos e desventuras de uma família de colonos enganada por um grego e que, na perseguição deste, acaba por percorrer todo o país. Daí, em cada volume, verificamos que a história desenrola-se, respectivamente, no Sul (Lourenço Marques),

no Centro (Tete) e Norte de Moçambique (Cabo Delgado). Parece ressaltar aqui um ideal programático muito específico, assente na geografização de uma saga familiar e que permite a figuração e exploração das vicissitudes inerentes à coabitação de visões de mundo privadas e coletivas, por um lado, distintas e dificilmente conciliáveis, por outro (NOA, 2002, p. 71-73).

Apesar da inegável qualidade literária do romance de Agostinho Caramelo, o autor como sua obra foram alvos do desprezo do “crítico” Amândio César, que afirma:

Agostinho Caramelo é um equívoco. Não poderemos negar a Agostinho Caramelo uma forte, quase direi, exaustiva, experiência humana [...] daí a ser romancista...é que vai um abismo. E nesse abismo nasce o equívoco lamentável, em que alguns responsáveis [Fernando Namora, Montezuma de Carvalho] colaboraram, naquela inconsciência, muito nossa, de dar parecer a quem no-lo pede, não olhando às consequências. Romanesco, um romanesco que nunca houve e que não vemos por onde um dia possa surgir (1971, p. 289-290).

As críticas de Amândio César à obra do escritor Agostinho Caramelo estão ligadas ao fato de que o romancista denunciou, através da literatura, o massacre de Mueda, ocorrido, no dia 16 de junho de 1960, ao Norte de Moçambique, que provocou a chacina de centenas de pessoas indefesas, ordenada pela administração colonial. Agostinho Caramelo é o primeiro escritor moçambicano, salvo engano, a denunciar a violência colonial em África. Com essa maneira de silenciar as vozes de pessoas inocentes, na história política da Península Ibérica só vamos encontrar paralelo no bombardeio aéreo sobre a comunidade espanhola de Guernica ocorrido, em 1936, autorizado pelo ditador Franco e eternizado na pintura pelas mãos do pintor espanhol Pablo Picasso.

Segundo Noa, Caramelo consegue aqui, através de diálogos eloquentes, recriar, com uma calculada intensidade dramática, esse momento histórico, polvilhando-o, antes, durante e depois, com minudências interiores e exteriores e cuidando inclusivamente de reproduzir, através do recurso a onomatopeias, o matraquear das metralhadoras. Trata-se, no essencial, de uma perseguição obsessiva e envolvente de um realismo que, de modo surpreendente, **deita por terra toda mitologia que os romances anteriores cobriam a presença colonial portuguesa** (NOA, 2002, p. 72-3, negritos nossos).

A propósito da excelente qualidade literária do romance de Agostinho Caramelo, o crítico Joaquim de Montezuma de Carvalho, ao prefaciar o segundo volume do romance *Fogo* (1962), considera que:

Agostinho Caramelo é o caso mais realizado de novelista da corrente do realismo pós-neo-realista ou realismo objectivo. Talvez que possua os pés demasiado ligados à terra e lhe falte o dom poético, esse dom que torna mais real a realidade literária (...) Mas na actual geração portuguesa, metropolitana e ultramarina, nenhum outro caso tão... Agostinho Caramelo. [O romance de Agostinho Caramelo, com os seus tempos (Primeiro, Segundo, Terceiro), parece oferecer] “o mais actual e fiel retrato social de Moçambique, a terra deixou de ser turisticamente exótica para ser apenas humana” (1962, p. 25).

Em 1963 foi publicado o romance *Raízes do ódio*, de Guilherme de Melo, no qual, segundo Francisco Noa, o autor denuncia as desigualdades socioeconômicas que assolam a vida do homem africano colonizado, seja ele indígena, assimilado, ou mulato.

*Raízes do ódio* [é] um pretexto, um prelúdio em que, com algum desassombro, se denuncia a fronteira de asfalto que separa o mundo dos colonos e o mundo dos africanos, as desigualdades socioeconômicas, a discriminação racial, as condições degradadas dos negros, a censura, a hipocrisia do colonialismo português (2002, p. 266).

O protagonista do romance, *Raízes do Ódio*, denuncia a condição social ambígua do mulato africano no contexto da sociedade colonial, ainda assim o crítico Amândio César faz o seguinte comentário:

Estamos diante de um grande narrador, perante um grande contador de histórias vivas, de histórias humanas, em que o homem preto ou branco ou mestiço surge sempre na sua dimensão total, na sua corporação plena e inteira. [...] O que importa é o conteúdo do real neste volume que situa Guilherme de Melo entre os grandes contistas<sup>9</sup> portugueses de hoje (1967, p. 187).

---

<sup>9</sup> Os críticos literários a serviço do regime salazarista aparentemente tinham dificuldades para classificar os gêneros literários de algumas obras escritas em Moçambique, durante o período de 1930 a 1974. O professor e pesquisador Francisco Noa, da Universidade Eduardo Mondlane, é o responsável pela sistematização do gênero literário dessas obras. Ver: NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editora Caminho, 2002.



O tom de denúncia e a presença das vozes silenciadas dos negros africanos, no espaço enunciativo deste romance fazem o crítico Pires Laranjeira considerar que, descontada, no discurso romanesco, alguma terminologia ideológica da época, “ressalvada a visão de mundo a partir de um ponto de vista de observação urbano e branco, estamos em crer que este é, de facto, o primeiro romance moçambicano” (1995a, p. 293). O crítico Francisco Noa, por seu lado, afirma que a persistência de “imagens, ideias e representações que perfazem o inconsciente cultural do autor implícito tornam a moçambicanidade literária da sua obra [*Raízes do ódio*] problemática” (2002, p. 268).

Segundo Francisco Noa, o primeiro romance moçambicano foi escrito em 1966, por Orlando Mendes. Intitula-se, *Portagem*. No essencial, o romance denuncia, através do percurso de um mestiço, as injustiças da situação colonial em Moçambique. Apesar da divergência entre os críticos Francisco Noa e Pires Laranjeira sobre qual seria o primeiro romance moçambicano, se é a obra *Raízes do ódio* (1963), de Guilherme de Melo, ou o livro *Portagem* (1966), de Orlando Mendes, não importa. O fato é que pelo valor literário, pelo conteúdo social, político e humano presente nos dois romances, os mesmos podem ser considerados como as primeiras obras literárias escritas em Moçambique a contestar a presença do colonizador português em terras africanas.

Em 1964, é publicado o livro de contos, *Nós matamos o cão tinhoso!* (1964), de Luís Bernardo Honwana. É escritor de uma única obra, mas que, segundo alguns estudiosos das literaturas africanas escritas em língua portuguesa, tanto o autor como este livro podem ser considerados os fundadores de uma literatura genuinamente moçambicana. A exemplo de outros escritores moçambicanos, Luís Bernardo Honwana teve a sua obra, *Nós matamos o cão tinhoso!* desqualificada pelo crítico colonial Rodrigues Júnior, como sendo “um mau livro, fruto da inexperiência de quem não é ainda nem homem, nem escritor.” Portanto, na visão colonialista de Rodrigues Júnior:<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Rodrigues Júnior é tido pela crítica como um dos mais panfletários e prolíferos escritores do regime colonial. “É, pois, na fase doutrinária onde encontramos, como figura de proa, Rodrigues Júnior. Nas quatro obras em referência, nomeadamente, *Sehura* (1944), *O branco da matose* (1952), *Calanga* (1955), *Muende* (1960) e *Omar Ali* (1975) é manifesto o peso de uma ideologia que encontra no preconceito (racial, étnico, cultural) uma das suas principais formas de sustentação” (NOA, 2002, p. 65).

Luís Bernardo tomou uma posição – a posição que se toma sempre quando se tem pouco mais de vinte anos... Mesmo assim, houve quem o festejasse. [...]. Não se pense que é apenas Luís Bernardo a servir-se dos mesmos equilíbrios para se fazer acreditar em histórias que são só histórias – histórias de ratão que se esforça por convencer os leitores do que nelas foi criado para servir um ponto de vista! [...] Triste espetáculo dá esse escritor a quem o lê. [...] Começa Luís Bernardo por mostrar uma falta de humildade que impressiona, quando, na contracapa do seu *Cão Tinhoso*, diz: “Não sei se realmente sou escritor.” Não é, com certeza. Será um dia. Agora, não o é ainda. [...] Falta-lhe ainda experiência, que a idade lhe há-de trazer, a vivência dos problemas da sua terra, o contato com os homens. [...] O que o “*Cão Tinhoso*” conta são histórias – histórias só. Mas nem mesmo como histórias se podem aceitar. Não são verdadeiras. [...] O mundo que Luís Bernardo nos quer mostrar, não é um mundo verdadeiro. Constitui mesmo trabalho que muito lamentamos. “*As mãos dos pretos*” é um conto que não devia ter sido escrito. [...] Todo o conto [“*Nhinguitimo*”] é de uma maldade tão grande, que nem parece de Luís Bernardo, que sabemos ser – assim nos disseram – um belo moço. “*Nós Matamos o Cão Tinhoso*” é um livro mau. E é um livro mau, porque conduz o leitor à presença de um mundo inventado. E o leva a conclusões que hão-de ser razões de um julgamento injusto. [...] Luís Bernardo há-de crescer mais, em idade, em pensamento e em boa razão de espírito, para ser primeiro do que tudo um Homem e depois um Escritor com responsabilidades, para o acreditarem, então, de outra maneira. Agora, conhecemos apenas nele o moço que está fora de toda a realidade... (1966, p. 160).

Assim, para o crítico Rodrigues Júnior, os colonizados, mesmo que letrados deviam permanecer calados, não podiam denunciar os abusos cometidos pelos portugueses contra eles. Apesar de Luís Bernardo escrever, era apenas “um belo moço.” Tanto ele como os outros africanos deveriam atender aos interesses da Metrópole e não para questionar a conduta política e social do regime colonial português em relação aos colonizados. Luís Bernardo Honwana, por ter nascido e se criado em Moçambique faz uso da sua experiência pessoal, da sua própria condição de negro e de colonizado o centro de análise de suas narrativas.

Ainda, em 1964, José Craveirinha publica sua obra *Chigubo*<sup>11</sup>, que, por denunciar a repressão do sistema colonial e, ao mesmo tempo, desconstruir a imagem exótica imposta a Moçambique, foi desqualificada pelo crítico colonial Amândio César, como sendo uma cópia de outros autores:

Para além da lenda que se criou em torno do escritor, importa referir o que vale o seu testemunho lírico, limpo de faccionismos e de gangas estranhas à literatura. [...] Se a sua poesia começa e nunca deixa de ser “declaratória” – como se o facto de ser homem descendente de uma mistura de branco e negro, fosse aval para uma validade literária – a verdade é que, nela, José

<sup>11</sup> “Dança de exaltação guerreira antes ou depois da batalha” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 174); “Dança tradicional guerreira introduzida pelos *Ngunis* no século XIX” (LOPES, 2002, p. 151).

Craveirinha nunca se liberta das sombras de outros poetas que o antecederam. Quando fala do céu para os meninos negros estamos a ouvir um poeta venezuelano [...]; quando fala do drama do negro, está sempre atrás de cada poema um Langston Hughes, um Nicolas Guillén, um Senghor e até está, por sinal, um poeta português – Geraldo Bessa Victor. Quer dizer: a poesia de José Craveirinha, pelo menos a publicada aqui, no “Chibugo” e noutras revistas que divulgaram a negritude poética entre nós, recorda-nos sempre a caricatura de um filme de Capra, em que havia um compositor musical que compunha música de Chopin... (1967, p. 75).

Na verdade, o referido crítico tenta obliterar na obra de Craveirinha os traços de originalidade, de literariedade e de nacionalismo. Entre 1964 e 1969, devido a sua militância política na Frelimo, ficou na prisão por quatro anos, tendo como companheiros de cela Rui Nogar e Malangatana Valente. No livro *Cela I*, publicado em Maputo, em 1980, José Craveirinha relata esta experiência dolorosa e denuncia a repressão do sistema colonial português. Por outro lado, o poeta afirma que a prisão funcionou como um lugar de encontro com outros intelectuais de Moçambique também perseguidos, contribuindo para o alargamento do seu universo sociocultural e político. Essas declarações estão na entrevista dada por José Craveirinha a Michel Laban (1998, p. 114-119).

Assim, o ostracismo que a crítica colonial portuguesa queria impor às obras de Luís Bernardo Honwana e às de José Craveirinha, entre outros escritores moçambicanos, tem, “entre outras razões, a ver com o facto de ter sido remetida à condição daquilo que ela ousou quebrar: a condição do que é interdito ou proscrito” (NOA, 2002, p. 36): o círculo de silêncio a que estava submetida a emergente literatura moçambicana, além de denunciar as condições degradantes em que vivia o negro africano colonizado. Daí reside “a curiosidade e necessidade de reescrever com objectividade possível a adormecida textualidade da mundividência [moçambicana]” (NOA, 2002, p. 36).

Em 1966 foi publicada a obra considerada pelo crítico Francisco Noa como sendo o primeiro romance genuinamente moçambicano, *Portagem*, de Orlando Mendes, conforme lemos nos trechos a seguir:

Confrontamos com a figuração da podridão moral da sociedade colonial desde a prostituição, passando pelas traições, o ódio, a ambição desmedida, a corrupção e a discriminação racial e socioeconômica. Notoriamente, a partir dos meados da década de 50, começa a ser cada vez mais pronunciado, no contexto da literatura colonial, o romance de tendência pessimista e crítica à sociedade que representa (...)

O protagonista da obra de Orlando Mendes é João Xilim, fruto da relação entre um branco (Patrão Campos) e uma negra (Kati). O romance, além de abordar a sujeição económica e social dos moçambicanos pela máquina colonial, em geral, com ênfase particular, a questão do racismo, destacando os conflitos interiores vividos pelo mulato, torturado pela consciência da sua ambiguidade identitária. [...] a narrativa é praticamente dominada pelo ponto de vista de João Xilim, pelas suas inquietações, pelo meio físico, social e cultural onde nasceu, cresceu (o campo) e faz a sua vida adulta (o subúrbio). O mundo, afinal, dos *condenados da terra* de que ele é apenas símbolo. Por tudo isso, talvez seja este, de facto, **o primeiro romance de raiz marcadamente moçambicana** (NOA, 2002, p. 76 e 269, negrito nosso).

Em 1972, foi publicado o livro *Cacimbo*, de Eduardo Paixão. Essa obra foi reeditada, em 1974. Em seu prefácio, vamos encontrar a opinião do autor sobre a crítica literária e a importância da sua obra para o povo moçambicano. O autor evidencia as preocupações da burguesia colonial com os avanços da Frelimo na luta pela independência de Moçambique que perturbava a sua estabilidade e sobrevivência na África. Nessa obra, então, aparecem as primeiras referências explícitas à Frelimo, movimento nacionalista que se erguera contra a dominação colonial portuguesa. Quebrava-se, portanto, a “conspiração do silêncio”.<sup>12</sup> E, além disso,

o autor começa por explicar-nos que a sua obra surgiu durante a “vigência do anterior regime, em que era preciso coragem de assumir a responsabilidade de determinadas afirmações”, como seja, “condenar-se a guerra colonial” ou “atacar os fósseis da era colonialista”. Invetivando o “rebotinho humano” aliado ao sistema, Eduardo Paixão assume-se, no essencial, como alguém cujas obras, além de serem em causa os “homúnculos” do regime recém-desaparecido, têm uma enorme aceitação entre o “povo humilde”. Escrevo para o povo e o povo me compreendeu esgotando edições sucessivas. Não devo o relativo êxito alcançado a favores da crítica. As obras apareceram silenciosamente nas livrarias sem parangonas publicitárias ou críticas laudatórias. O povo humilde de Moçambique as descobriu, as levou consigo para as suas casas. E mais que as críticas lisonjeiras me desvanece, me recompensa ser procurado nos cafés, nas ruas da minha cidade, por homens, por mulheres, pelo bom povo desta terra, solicitando-me um autógrafa, trocando comigo impressões (apud NOA, 2002, p. 376).

---

<sup>12</sup> Expressão cunhada pelo teórico Homi K. Bhaba. In: *O Local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 23.

Assim como os escritores colonialistas queriam impor aos negros africanos a sua visão de mundo, a partir da cultura europeia, os autores africanos também almejavam desconstruir a imagem de uma África exótica descrita pelos europeus e seus descendentes que lá viviam. Eis aí, o confronto ideológico de homens que pensam a cultura e o mundo de lugares diferentes.

No prefácio da segunda reedição de *Raízes do Ódio* (1990), de Guilherme de Melo, no “Breve Intróito”, o autor, entre outras coisas, refere-se à acção de Urbano Tavares Rodrigues, como ali se pode ler, para que o romance fosse lançado simultaneamente em Lisboa e em Lourenço Marques, no distante ano de 1963. A obra, ainda segundo o autor, abalou violentamente as estruturas do meio moçambicano e motivou a pronta intervenção da Polícia Internacional e da Defesa do Estado, que apreendeu o livro sob a acusação de “subversivo”. (...). Propositadamente, dessa longínqua edição para esta não se alterou uma única palavra, não se lhe mexeu uma vírgula. Segundo o autor, Se outra valia não tiver a reedição desta obra, terá, pelo menos, a de, no entender dos editores e do autor, poder constituir um testemunho de uma época — do próprio percurso do Homem e do escritor (apud NOA, 2002, p. 376-377).

Em 1973 foi publicado o romance *Ku-Femba*<sup>13</sup>, de João Salva-Rey. O autor, além da figuração de um gigantesco caleidoscópio social, onde se cruzam vozes, sensibilidades e percepções mais díspares,

perturba não somente a integridade da imagem do colono, como também os valores que a fazem subsistir enquanto sinónimo de estabilidade, racionalidade e elevado sentido moral e civilizacional. Por outro lado, é **manifesta a intenção da obra em explorar o universo negro-africano, longe das emanções exóticas do passado, investindo nos seus aspectos místicos, simbólicos, linguísticos e culturais** (NOA, 2002, p. 371, negrito nosso).

Quanto aos poetas, José Ferraz Motta aponta Rui de Noronha como o pioneiro da poesia moçambicana (2004, p. 10). Noronha, porém, é criticado por outros pelo fato de não se assumir “literariamente” nem como africano e nem como europeu. Toda sua produção literária, inicialmente, foi publicada em jornais, durante a década de 30. Em 2006, seus poemas foram recolhidos e publicados sob organização de Fátima Mendonça, que afirma: “Profundamente impregnados da estética do 3º Romantismo Português, os textos poéticos que deixou dispersos pela imprensa

<sup>13</sup> “Farejar os espíritos” (NOA, 2002, p. 201).

abrem as vias de uma poesia de cariz nacionalista” (1988, p. 21). O soneto será a forma predominante da poesia de Rui de Noronha, como bem observa Fátima Mendonça, relativamente à publicação, em 1946, três anos após a morte do poeta, do livro “Sonetos”, no qual alguns poemas teriam sido modificados e outros expurgados, tornando a obra mais adequada às concepções colonialista de seu editor (MENDONÇA, 1988, p. 91). O poema *Quenguelêquelêzê!* é composto por oitenta e nove versos, mesmo não apresentando a forma fixa de um soneto, não deixa de revelar a ambiguidade de uma poética arquitetada na dobradiça de três culturas: a africana, a indiana e a europeia.

De acordo com essa ensaísta, a poesia de Rui Noronha foi desqualificada pela crítica moçambicana no que diz respeito à nacionalidade, citando que Rui Knopfli destaca, na obra daquele poeta, “características de uma africanidade irresoluta” (1988, p. 35), acrescentando ser o poema *Quenguelêquelêzê!*<sup>14</sup> de Noronha,

---

<sup>14</sup> “Durante o período de reclusão, que vai do nascimento à queda do cordão umbilical das crianças, o pai não pode entrar na palhota sob pretexto algum e ao amante da mãe de uma criança ilegítima é vedado, sob pena de a criança morrer, passar nesse período defronte da palhota. O período de reclusão, entre algumas famílias de barongas, é levado até ao aparecimento da primeira lua nova, dia de grande regozijo e em que a criança, depois de uma cerimónia especial denominada “iandlba”, aparece publicamente na aldeia, livre da poluição da mãe. // Quenguelequêze!... .Quenguelequêze!... / Quenguelequêêêzeeee // Quenguelequêêêzeeee // Na tarde desse dia de janeiro / Um rude caminheiro / Chegara à aldeia fatigado / De um dia de jornada. / E acordado / Contara que descera à noite a velha estrada / Por onde outrora caminhara Guambe / E vento não achando a erva agora lambe / Desde o nascer do sol ao despontar da lua, / Areia dura e nua. // Depois bebera a água quente e suja / Onde o mulói pousou o seu cachimbo outrora, / Ouvira, caminhando, o canto da coruja / E quase ao pé do mar lhe surpreendera a aurora. // Quenguelequêze!...Quenguelequêze!... / Quenguelequêêêzeeee // Pisara muito tempo uma vermelha areia, / E àquela dura hora à qual o sol apruma / Uma mulher lhe deu numa pequena aldeia / Um pouco de água e “fuma”. // guelequêêêzeeee!... // Descera o vale. O sol quase cansado / Desenrolara esteiras / Que caíram silentes pelo prado / Cobrindo até distante as maçaleiras... // Quenguelequêêê... // Vinha pedir pousada. / Ficava ainda distante o fim da sua jornada, / Lá muito para baixo, a terra onde os parentes / Tinham ido buscar os ouros reluzentes / Para comprar mulheres, pano e gado / E não tinham voltado... // Quenguelequêze! Quenguelequêêêze!... / Surgira a lua nova / E a grande nova / Quenguelequêze! ia de boca em boca / Numa alegria enorme, numa alegria louca, / Traçando os rostos de expressões estranhas / Atravessando o bosque, aldeias e montanhas, / Loucamente... / Perturbadoramente... / Danças fantásticas / Punham nos corpos vibrações elásticas, / Febris, / Ondeando ventres, troncos nus, quadris... / E ao som das palmas / Os homens cabriolando / lam cantando // Medos de estranhas, vingativas almas, / Guerras antigas / Com destemidas ímpias inimigas / E obscenidades claras, descaradas, / Que as mulheres ouviam com risadas / Ateando mais e mais / O rítmico calor das danças sensuais. / Quenguelequêze!... ... Quenguelequêze!... // Uma mulher de quando em quando vinha / Coleava a espinha, / Gingava as ancas voluptuosamente / E posta diante do homem, frente a frente, / Punha-se a simular os conjugais segredos. / Nos arvoredos / Ia um murmúrio eólico / Que dava à cena, à luz da lua um quê diabólico... / Queeezeeee... Quenguelequêêêzeeee!... // Entanto uma mulher saíra sorrateira / Com outra mais velhinha, / Dirigira-se na sombra à montureira / Com uma criancinha. / Fazia escuro e havia ali um cheiro estranho / A cinzas ensopadas, / Sobras de peixe e fezes de rebanho / Misturadas... / O vento perpassando a cerca de caniço / Trazia para fora um ar abafadiço / Um ar de podridão... / E as mulheres entraram com um tição. / E enquanto a mais idosa / Pegava criança e a mostrava à lua / Dizendo-lhe: “Olha, é a tua”, / A outra erguendo a mão // Lançou direita à lua a acha luminosa / O estrepitar das palmas foi morrendo / A lua foi crescendo... foi crescendo /

apontado por Ilídio Rocha como exemplo de visão exótica do seu próprio mundo, assumida pelo assimilado: “Fácil é ver (...) o folclore visto por brancos, turistas de passagem, mesmo que meio negro o seu autor”. Ou seja: “Conhecedor do rito por via de leituras e não pela vivência, ficou do lado de fora, a ver danças fantásticas” (1988, p. 35).

Mendonça chama a atenção para o fato de que, na poesia desse período, existe “a convergência de índices reveladores de uma consciência de ser diferente, da afirmação de pertença a um grupo – étnico e social - diferenciado do grupo que exerce o poder numa relação de colonizador versus colonizado” (1988, p. 35-36). Nesse sentido, a “africanidade irresoluta” de Rui Noronha é reflexo da própria condição de Moçambique como país colonizado, que leva o autor a se sentir como um homem de “duas nações”, de “duas gentes” e de “duas almas”. Segundo Francisco Noa (2002, p. 309), os assimilados eram “negros que conseguiam estudar sob a tutela do Estatuto dos Indígenas Portugueses nas Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, (...), teoricamente os negros adquiriam os mesmos direitos que os brancos. Era um instrumento de legalização do processo aculturativo dos africanos, mas que na realidade acabava por acentuar a discriminação racial e o fosso entre brancos e negros”.

O crítico norte-americano Russel Hamilton recorre, também, à figura de Rui de Noronha, mestiço de origem negra e indiana, para referir-se ao “isolamento do africano educado” (1984, p. 15) e classificar a sua poesia como “ambivalente” e “devedora de uma tradição europeia”, características presentes no poema *Surge et Ambula*, que exorta a África sonolenta a se levantar, recorrendo a uma forma poética importada, o soneto (1984, p. 14).

---

Lentamente... / Como se fora em branco e afofado leite / Deitaram a criança rebolando-a / Na cinza do monturo. / E de repente, / Quando chorou, a mãe arrebatando-a / Ali, na imunda podridão, no escuro / Lhe deu o peito / O pai então chegou, / Cercou-a de desvelos, / De manso a conduziu com os cotovelos / Depois tomou-a nos braços e cantou / Esta canção ardente: / Meu filho, eu estou contente. / Agora já não temo que ninguém / Mofe de ti na rua / E diga, quando errares, que tua mãe / Te não mostrou à lua. / Agora tens abertos os ouvidos / P'ra tudo compreender. / Teu peito afoitará impávido os rugidos / Das feras sem tremer. / Meu filho, eu estou contente / Tu és agora um ser inteligente. / E assim hás-de crescer, hás-de ser homem forte / Até que lá cansado / Um dia muito velho / De filhos rodeado, / Sentindo já dobrar-se o teu joelho / Virá buscar-te a Morte... / Meu filho, eu estou contente. / Meu susto já lá vai. // Entanto o caminheiro olhou para a criança, / Olhou bem as feições, a estranha semelhança, / E foi-se embora. / Na aldeia, lentamente, / O estrepitar das palmas foi morrendo... / E a lua foi crescendo... / Foi crescendo... / Como um ai... / Quando rompeu ao outro dia a aurora / Ia já longe... muito longe..., o verdadeiro pai...” (NORONHA apud MENDES, 1982, p. 25).

O referido crítico, porém, comete um equívoco ao classificar como sendo um soneto outro poema de Rui de Noronha, *Quenguelequezê!* termo que indica uma saudação ronga à lua, equívoco apontado por Manoel de Souza e Silva que, em ardida reprimenda, questiona no autor norte-americano a leitura forçada (SILVA, 1996, p. 29-30).

Assim entendido, Rui Noronha, na sua condição de assimilado, utiliza a escrita poética como uma forma de escapismo. Como nos diz Manuel Ferreira:

Nela, o escapismo serve de resposta à angústia inerente à condição do assimilado, que concebe a si próprio como integrante não de um país africano, mas de uma província ultramarina portuguesa; ele, assim, está entre duas culturas, e não pertence integralmente a nenhuma delas (apud NGOMANE, 2005, p. 107).

Essa questão sobre a identidade do homem africano atravessa toda a literatura moçambicana até os dias atuais. É uma problemática em pauta entre os intelectuais moçambicanos que está longe de ser equacionada. As discussões sobre ser africano tiveram início no período colonial porque, ao passo que se intensificava a colonização mental, verificava-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 (apud MENDONÇA, 1988, p. 37).

Alfredo Margarido sintetiza muito bem a obra de Noronha quando afirma que o poeta estabelece claramente a distinção entre o colonizado e o colonizador, revela consciência de sua condição de mestiço indiano, mas não atinge o estado de revolta libertadora, tema que só aflora em alguns dos seus sonetos. “Demasiado isolado, o poeta ainda não encarna a colectividade e limita-se à expressão de uma revolta literária” (1980, p. 67).

Portanto, a crítica colonial negar aos ficcionistas e poetas suas naturezas de homem e de escritor e, principalmente, a contestação do nacionalismo na obra do poeta José Craveirinha estão relacionadas ao projeto político colonial de silenciar toda e qualquer manifestação contrária aos interesses dos colonizadores. Essa



tentativa de silenciar e/ou abafar a literatura produzida, na África, tem suas raízes claramente definidas nas relações que historicamente se estabeleceram entre a Europa e o continente africano, o qual teve suas fronteiras redefinidas pelas potências europeias, ainda no final do século XIX. Assim, para a crítica colonial portuguesa, era estratégico calar os autores colonizados que denunciavam os abusos do colonialismo em terras africanas e considerar apenas como literatura aquelas obras produzidas por escritores lusos que faziam a apologia ao sistema colonial. Os colonizados, mesmo que letrados, deveriam permanecer em silêncio, sem se referir às atrocidades cometidas pelos portugueses contra sua nação. Além da opressão, também teriam que esquecer que eram homens e escritores.

Esses autores e suas “obras subversivas” se debruçaram com insistência sobre a representação do mundo africano, no desejo de erradicar a visão exótica veiculada pela “literatura ultramarina”, de fundar uma literatura moçambicana com todos os seus aspectos místicos, simbólicos e linguísticos. Nisso se constitui a temática mais explorada da pré-literatura de resistência ou do desenvolvimento de uma literatura genuinamente moçambicana. Tais obras apreendidas e/ou desqualificadas pela crítica colonial perturbavam a ideia de “superioridade” étnica, cultural e intelectual dos colonizadores. A perspectiva linear colonialista e o desejo de “civilizar o continente bárbaro” foram abalados com as obras desses autores, por uma violenta oposição à presença europeia em Moçambique, prenunciadora da derrocada do regime colonial em África. Como disse o poeta Camões (2007, p. 127): “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,/ Todo mundo é composto de mudanças”.

A literatura moçambicana se fortaleceu no final da década de 50 do século XX, quando vários escritores do país começaram a pensar e a escrever sobre valores e sentimentos de pertença ao legado banto. Todavia, essa literatura só se consolidou no período pós-independência. As sequelas deixadas pela guerra colonial (1964-1974), a guerra civil (1975-1992) e a morte dos ideais de liberdade preconizados pelos revolucionários da independência do país serviram como motivos e temas para a construção da nacionalidade literária de Moçambique. Os escritores não só queriam a independência política, mas também almejavam a criação de uma literatura que tivesse como motivo e tema o negro e o mundo africano. Inocência Mata, referindo-se à obra *Nós matamos o cão tinhoso!* (1964), de Luís Bernardo Honwana, diz: “significativo é o fato de o cão tinhoso ter sido abatido numa apoteose

de tiros — de igual modo Moçambique haveria de se purificar pelo fogo das armas” (1992, p. 93).

Dentre outros escritores, a tarefa foi assumida plenamente no início da década de 80 do século XX pelo jornalista, poeta, contista, cronista e romancista Mia Couto, cujo universo narrativo tem como cenário as pequenas comunidades moçambicanas. Dotado de um agudo senso de real, o autor discute sobre a busca da identidade, a construção da nação e a resistência à morte das culturas tradicionais, o resgate da oralidade e de um mundo de referências que vai se perdendo com a globalização, além de desvelar as arbitrariedades da administração colonial, a ganância dos novos-ricos, a condição de vida das mulheres. Estes temas surgem nos discursos dos narradores autóctones que denunciam os males deixados pelos colonizadores, como, por exemplo, a corrupção, incorporada pelos políticos moçambicanos, como pode ser comprovado no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, obra que analisamos em nossa pesquisa.

### **1.3 MIA COUTO: NO CONTEXTO DA LITERATURA MOÇAMBICANA**

Mia Couto (Antonio Emílio Leite Couto) nasceu em Moçambique, na cidade da Beira, em 1955. Filho do jornalista e escritor Fernando Couto, nascido em Portugal e que passou grande parte de sua vida em Moçambique. A obra de Fernando Couto é composta por livros de poesia, relacionada ao país que adotou como sua segunda pátria.

A trajetória literária de Mia Couto tem início, ainda, na sua adolescência, quando publica, aos 14 anos de idade, os primeiros poemas no jornal Notícias, na cidade de Beira, sua terra natal. A produção do escritor Mia Couto passa pela poesia, crônica, conto e romance. Alguns setores da crítica literária de Maputo, ainda contaminados pelos resquícios da crítica colonial, tentaram desqualificar o autor e sua obra. Todavia, as críticas favoráveis e, às vezes, desfavoráveis e a originalidade da prosa de Mia Couto despertaram o interesse de leitores especializados e contribuíram para que “a literatura de Mia Couto e de Moçambique” fosse projetada, para além das fronteiras do continente africano.

Mia Couto surgiu, efetivamente, no cenário literário moçambicano, em 1983, quando publicou o seu primeiro livro de poemas, intitulado *Raiz de orvalho*. Nessa obra de estreia, Couto já aponta os temas que, dali em diante, norteiam a sua

produção literária: a busca de identidade; a construção de uma literatura moçambicana; o questionamento à negação da tradição cultural ancestral; a experiência dos ex-colonizados como memória; as relações de poder entre etnias, classes e gêneros, como em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003).

O livro de crônicas *Vozes anoitecidas*, publicado em 1986, causou celeuma entre alguns críticos literários de Maputo, os quais tentaram desconsiderar Mia Couto como escritor. Rui Nogar escreveu que “*Vozes anoitecidas* (1986) não é uma obra literária por ser veículo de uma visão quase derrotista do processo histórico que se vive em Moçambique” (apud VENÂNCIO, 1992, p. 50). Apesar de a guerra civil estar em andamento, alguns intelectuais moçambicanos, como Nogar, ainda tinham esperanças de construir uma nação sobre os destroços da guerra.

Para responder às críticas de seus opositores, Mia Couto fez uso da própria literatura, melhor dizendo, da crônica. Em “*Escrevências desinventosas*”, inserida, mais tarde, no livro *Cronicando* (1991), o autor desabafa, em clara alusão ao fato de que o escritor tem o direito de transgredir as normas linguísticas para elaborar sua ficção. Em outras palavras, como escritor, ele dispensa o policiamento ideológico, fato comum na época em que o país vivia sob a dominação do regime colonial português. A crítica literária maputense quer, ainda, impor aos novos escritores moçambicanos o uso da língua do colonizador.

Afinal das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade. E nós devemos estar para a realidade como um tijolo está para a parede: a linha certa, a aresta medida. Entijole-se o homem com tendência a imaginescências. Mas o facto é que a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para poucos postos vigilentos (COUTO, 1996, p. 163-165).

Aliás, foi o trabalho de remanejamento da língua portuguesa que detonou, no início da sua carreira, a polêmica e a incompreensão, somado a sua condição de lusodescendente, de escritor branco, que reescreve, melhor dizendo, reordena a literatura moçambicana.

Laranjeira, em seu artigo *Mia Couto, sonhador de verdades, inventor de lembranças*, menciona a “polêmica” quando da publicação de *Vozes anoitecidas*:

Esses dois poetas [José Craveirinha e Luís Carlos Petraquim, que assinam os dois prefácios de *Vozes anoitecidas*] avaliaram textos que haveriam de provocar polémica em Moçambique, 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 objeção: 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, 1995b, p. 313, itálico do autor).

O mesmo ensaísta caracteriza o livro *Vozes anoitecidas* como “fator de uma mutação literária em Moçambique, provocando polémica e discussão acesas” e adverte que a transgressão à norma culta da língua portuguesa cometida por Mia Couto, “é típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador” (LARANJEIRA, 1995a, p. 262 e 314). A ideia de Laranjeira coincide com a de Edward Said de que

o discurso literário, sendo um dos grandes meios para exprimir o ideário Ocidental, em especial na afirmação da sua pretensa superioridade em relação aos “outros”, pode transformar-se num veículo importante na recolha das fraquezas desse mesmo imaginário e na definição da dependência cultural que foi criando em relação aos “outros” (SAID, 1995, p. 192-193).

Por sua vez, José Ornelas, em seu artigo *Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique*, acusa o autor de degenerar a língua portuguesa quanto ao “remanejamento e à transformação da sintaxe, do léxico e do ritmo do português tradicional”, alegando que “o assalto à tradição da língua portuguesa mediante a recriação e a regeneração (...) está a arrebatá-lo o português-padrão dos seus sólidos alicerces de erudição, de vernacularidade, de classicismo” (1996, p. 45 e 47). E, além do mais, o crítico acusa o autor de estar perturbando o cânone literário português e de fazer uso da “própria ideologia marxista”.

Considerando a formação política de Mia Couto e a literatura como uma arte revolucionária em sua essência, o autor e sua obra literária se tornam reveladores das vozes emergentes que denunciam a violência e os dramas humanos vivenciados durante o colonialismo e o pós-colonialismo.

A verdade é que a publicação de *Raiz de orvalho* e da revista *Charrua*, com oito números publicados, segundo Pires Laranjeira, abriu novas perspectivas para a literatura moçambicana, a qual ganhou destaque, com o livro *Vozes anoitecidas*.

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

Para compreender a ficção de Mia Couto, por exemplo, é preciso também ler as obras de Fernando Magalhães; Agostinho Caramelo; Guilherme de Melo; Luís Bernardo Honwana; José Craveirinha; Orlando Mendes; Eduardo Paixão; João Salva-Rey, porque nas obras desses autores, contrapõem-se duas visões de mundo. Enquanto os escritores da “literatura ultramarina” narram a saga colonial portuguesa no continente africano, os escritores moçambicanos denunciam a violência cometida pelo colonizador europeu em seu país.

Mia Couto faz as ligações intrínsecas entre a sua produção literária, a ocupação colonial e as guerras de independência e civil que quase aniquilaram o território moçambicano. É dessa perspectiva que analisamos a obra coutiana. Todavia, não podemos deixar de registrar que, em sua prosa romanesca, comparecem não apenas os ecos da tradição literária moçambicana, mas também o desejo de elaborar uma literatura em consonância com a nova realidade sociocultural do país.

É a partir dessa concepção, chamada por José Ornelas de “ideologia marxista”, que Paulina Chiziane<sup>15</sup> publica, em 1990, o seu primeiro romance de denúncia das várias formas do silêncio sociocultural que recaem sobre as mulheres do Sul de Moçambique, resgatando, assim, o papel feminino de contar história, agora através da escrita e fora do âmbito familiar. Para os críticos ficou registrado que Paulina Chiziane é a primeira mulher moçambicana a publicar um romance. Além disso, ela é considerada como a segunda escritora de Moçambique em projeção internacional.

A publicação do romance *Terra sonâmbula* (COUTO, 1992) coincide com a abertura do regime político em Moçambique. Esta obra foi considerada pela crítica

---

<sup>15</sup> Em *Balada de amor ao vento* (1990), a autora narra a história da jovem Sarnau, amante de Mwando, que fora obrigada pela sua família a se casar com o rei Zucula e, desse modo, ela é submetida a uma poligamia às avessas, feita de humilhação e submissão, que induz a personagem a se tornar adúltera e a se prostituir.

especializada como um divisor de águas na historiografia literária moçambicana, pondo em evidência as sequelas das guerras que quase destruíram o povo moçambicano; a morte dos ideais de liberdade, a corrupção, o medo, enfim, as mazelas socioculturais que assolam o país. Apesar de Paulina Chiziane e Mia Couto serem considerados os responsáveis pelo renascimento do gênero romance na literatura moçambicana, na última década do século XX, eles não escaparam das críticas. Chiziane foi acusada de fazer uma literatura feminista, enquanto Mia Couto, por conta da recriação linguística, foi acusado de corromper a língua portuguesa.

Laranjeira, porém, quando analisa as literaturas africanas escritas em língua portuguesa, silencia sobre a existência do antagonismo étnico entre negros e brancos, tema presente nas obras dos muitos autores por nós citados ao longo desse primeiro capítulo. Nesse sentido, “o autor minimiza, em seus textos, o processo de colonização, deixando de considerar as ligações intrínsecas entre a produção literária e a ocupação colonial do território moçambicano” (SILVA, 2010, p. 53).

Em uma época em que não mais construímos “grandes relatos de emancipação, mas pequenos relatos de convivência” (LARROSA & SKLIAR, 2001, 16), esse país vai se contando na flexibilidade de seus limites, de suas fronteiras sociais, culturais e políticas. Há pouco mais de dez anos estava em guerra civil, deflagrada logo após a Independência, consequência, em grande parte, do insucesso do modelo político e cultural assumido pela Frelimo, cujos intelectuais revolucionários conheciam muito pouco das realidades concretas e históricas dos grupos sociais que compunham, nos primeiros anos de independência, os treze milhões de moçambicanos, dos quais 80% eram camponeses ou viviam em zonas rurais (COLAÇO, 2001, p. 99).

À medida que o projeto socialista da Frelimo não conseguiu solucionar as diferenças políticas, étnicas e econômicas dos vários grupos sociais que compõem a sociedade moçambicana, abriu-se o caminho para a introdução do capitalismo no país, ou, ainda, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin:

O romance (...) só pôde realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente (...), onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e de grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, o seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não

cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes no romance polifônico (BAKHTIN, 2010, p. 14-15).

A escrita original, inovadora, fluida de Mia Couto contempla a multiplicidade de vozes que o capitalismo deixou à margem, na diversidade de mundos e grupos sociais, que se opõem a esse sistema excludente. Por outro lado, a prosa ficcional do autor encontrou espaço propício para ser veiculada; porque ela surge em um contexto em que os intelectuais, o povo, e a sociedade moçambicana se viram frente a frente com um país destroçado pela guerra colonial (1964-1974) e pela guerra civil (1975-1992). Com o término da guerra, a nação estava independente, porém devastada. O surgimento da nova realidade política, econômica, social e ideológica em Moçambique fez com que o escritor Mia Couto e outros intelectuais favoráveis à independência sonhassem com uma nação igualitária para todos.

Em 1997, mais uma vez, escritores lusodescendentes nascidos em Angola e em Moçambique foram alvo das críticas de Pires Laranjeira, em conferência pronunciada na Universidade de São Paulo em 17 de setembro de 1997, conforme registra Silva:

Nessa ocasião, aliás, Laranjeira causou espécie ao declarar que a verdadeira literatura africana estaria ainda por nascer, visto ser 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. Entendemos que essas afirmações não se sustentam; passados mais de dez anos dessa declaração, vemos que esses autores têm hoje uma obra consolidada, de qualidade literária indiscutível, a qual não tem relação alguma com o fato de serem eles escritores “brancos”; todos eles, aliás, admitem que a mistura de raças e culturas é uma marca forte de identidade para os cidadãos africanos (SILVA, 2010, p. 53).

Desse modo, a literatura como uma arte revolucionária, é uma estrada para a circulação de ideias, mesmo à revelia das tentativas de silenciamento das vozes dos autores com a alegação de terem nascidos num país colonizado por uma “potência europeia”. Nesse sentido, Bernardo Honwana, José Craveirinha, Fernando Magalhães, entre outros autores moçambicanos, que tiveram suas obras

desqualificadas pela crítica colonial e/ou apreendidas pela polícia política salazarista, comprovam que a etnia e o lugar de origem, não podem ser considerados como parâmetros para avaliar ou discriminar a produção intelectual. As obras e autores que foram denegridos pelo preconceito de outrora, são, na atualidade, considerados o esteio e patrimônio da literatura moçambicana.

Em 2001, apesar das críticas iniciais contra a obra coutiana, Laranjeira reconhece em seu artigo intitulado *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa*, a importância da produção literária de Mia Couto para a historiografia da literatura moçambicana contemporânea. Segundo ele, *Vozes anoitecidas* (COUTO, 1986) é “reconhecidamente um livro fundador de uma reordenação literária, à semelhança do que sucedera, em Angola, em 1964, com *Luuanda*, de José Luandino Vieira” (LARANJEIRA, 2001, p.198). Por sua vez, Patrick Chabal afirma que a obra *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, constitui, por duas razões, um divisor de águas na história da literatura moçambicana: “Not only is *Terra sonâmbula* one of the very first Mozambican novels but both its subject matter and its literary quality are eminently innovative” (CHABAL, 1996, p. 77).

Nesse ano, diante da repercussão do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, publicado em 1992, em Moçambique, no Brasil e Europa, Laranjeira se vê obrigado a reavaliar sua opinião a respeito da prosa romanesca desse autor. Enfim, ele reconhece que essa obra é dotada de uma excepcional criatividade literária, a qual passa, segundo o autor, pela modernidade estrutural e simbólica do romance e, por um obsessivo processo de recriação verbal e cultural, que reside principalmente no léxico:

A inovação linguística de Mia Couto reside fundamentalmente no léxico, como procurou mostrar Perpétua Gonçalves (...), no final de 1997. Para conclusão semelhante aponta o artigo de Paulo Faria (...), que exemplifica, sintaticamente, com os clíticos à esquerda do verbo (ex.: “o bicho se arrasta”) e o emprego do pronome complemento indirecto em vez do complemento directo (ex.: “ouvíamos a baleia mas não *lhe* víamos”). Nesse artigo, o autor explica, com argumentação lógica e precisa, como a escrita de Mia Couto se apropria de modos típicos da oralidade.

A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontrariam também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e relatar novas realidades, rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade (LARANJEIRA, 2001, p. 202).



Todavia, Francisco Noa (2010) refuta a ideia de que a obra de Mia Couto tenha enraizamento na ruralidade moçambicana. Segundo esse crítico, “as oralidades que compõem na obra de Mia Couto são fruto, predominantemente, de sua recriação poética e dos universos urbanos e suburbanos em que o autor circula; não se confunde, assim, estas, com traços de ruralidade” (NOA apud SILVA, 2010, p. 87).

Parece, contudo, que a maior contribuição da literatura de Mia Couto, além das já citadas, à historiografia literária moçambicana seja o fato de que o seu fazer literário é semelhante ao dos “antropófagos” modernistas brasileiros que pretendiam “reintegrar o homem na livre expansão dos seus instintos vitais”<sup>16</sup>. Assim, Mia Couto propõe aos intelectuais moçambicanos não uma aceitação passiva da cultura europeia sobreposta à cultura africana, mas a análise da possibilidade de a herança cultural europeia no país ser transformada em algo novo, respeitando a multiplicidade de identidades. Ou seja, a deglutição da cultura, da história moçambicana, do legado europeu, das suas experiências nas lutas pela independência do seu país, mas sob uma nova perspectiva, para construir “uma nova linguagem” e “uma nova literatura africana”.

Como nos revela Kwame Appiah (1997, 77-110), no mundo posterior ao colonialismo europeu na África, um mundo em que centro e periferia já não são dicotômicos e excludentes, mas mutuamente constitutivos, o uso de línguas eurófonas na escrita literária ainda é um problema delicado de tratar. Como a maioria dos escritores africanos recebeu uma educação ocidental, suas relações com o mundo dos seus antepassados e com o mundo industrializado “moderno” fazem parte de sua localização/deslocamento cultural característico. Escrever para e sobre eles mesmos, ainda segundo Appiah, ajuda a constituir a moderna comunidade da nação, a despeito de terem de fazê-lo em línguas impostas pelo colonizador, uma espécie de agente duplo “sob perpétua suspeita”. Mesmo quando a língua do colonizador é “crioulizada”, instituindo uma nova língua, as queixas do uso e do não uso dessa reduzem-se a uma disputa estéril, em que se contrapõem, fundamentalmente, duas posições: de um lado, uma espécie de concepção sentimental sobre o papel e o uso das tradições africanas, como essência coletiva

---

<sup>16</sup> Fazemos referência à corrente primitivista “Antropofagia” (1929). Esse movimento teve a liderança marcante de Oswald de Andrade e a participação de Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Antonio de Alcântara Machado (só na Antropofagia) e Mário de Andrade, na fase de *Macunaíma* e *Clã do Jabuti*. Os ideais da corrente foram expressos no “Manifesto Antropófago” publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, em 1928.

de uma comunidade tradicional pura e original e, de outro, uma concepção positivista, instrumentalista, do uso das línguas européias, que prega o vínculo indissociável entre língua e cultura originária, o que impossibilitaria que um escritor pudesse escrever sobre uma cultura “estrangeira” à língua usada (APPIAH, 1997, p. 110-130).

Se, por um lado, os posicionamentos de Ornelas e de Laranjeira, entre outros, a respeito da obra ficcional de Mia Couto ainda são ecos da crítica que atravessa a questão da língua portuguesa falada e escrita pelos autores africanos no período colonial, por outro lado, nos permite fazer uma segunda análise: sugere o receio desses críticos de que Mia Couto, ao radicalizar nas inovações linguísticas e nos desvios criativos, crie um projeto de língua portuguesa moçambicana. Assim como já o fizera, no século XIX, José de Alencar<sup>17</sup>, o nosso maior escritor romântico, que lutara por uma literatura brasileira livre do rigor das gramáticas e dicionários lusitanos.

Para defender o uso brasileiro da língua portuguesa, escreveu Alencar: “Como pode um povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?” (ALENCAR, 1975, p. 4). Este parece ser o caso do escritor moçambicano Mia Couto, quando rompe com o modelo da escrita convencional lusitana, revelando que, assim como Moçambique tem um passado colonial, sua literatura possui língua própria, transgressora, para desmitificar e desmistificar o imaginário exótico criado por escritores e historiadores portugueses. Eis um dos prováveis motivos por que o autor “desarruma a língua portuguesa”, forjando uma nova linguagem literária para a ficção moçambicana contemporânea.

Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Como todos os passadores de fronteira, aprendi a contornar as imposições dos polícias da identidade. (...) Dou-me bem com essa dualidade, sou um impuro que descobre nessa sujidade a sua primeira fonte de aprendizagem. Para melhor sublinhar a minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma

<sup>17</sup> Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 135), “A carreira literária de José de Alencar foi pontuada de polêmicas: com os defensores de Magalhães; com a censura, que suspendeu a representação de *As asas de um anjo*; com o Conselheiro Lafayette que chamou à heroína de *Lucíola* “monstrengo moral” (...); com Pinheiro Chagas, Antônio Henriques Leal e Antônio Feliciano de Castilho, zoilos portugueses que em tempos diversos o arguíram de incorreto, ao que o nosso autor respondeu elaborando uma teoria da “língua brasileira”. Sem falar nas impertinências de Franklin Távora que nas *Cartas a Cincinato* ((1871), “depreciou o modo pelo qual Alencar concebeu seus romances regionais” (BOSI, 1994, p. 135).

estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar da reinvenção de mim. Preciso inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Preciso tecer um tecido africano e só sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventado numa outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam (COUTO, 1996, p. 163-165).

Nesse contexto, não podemos perder de vista o que nos diz o crítico Francisco Noa sobre a configuração de dois movimentos na “literatura nacionalista” moçambicana:

um, de continuidade, assegurado pelo facto de Moçambique e os negros aparecerem como motivo e temas literários. O outro, de ruptura, em que contrariamente aos textos coloniais, tanto as representações dos negros como de Moçambique deixam de ser pretexto para a reafirmação da portugalidade, para, pelo contrário, se guindarem como esteio reivindicatório e afirmativo de uma identidade assumidamente moçambicana (2002, p. 76).

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, observamos neologismos, vocábulos e expressões do falar moçambicano que dão a narrativa um manejo, uma cadência africana. Ou seja, o autor escreve uma literatura com motivos e temas africanos, mesclando a sua língua materna, o português, com algumas palavras dos dialetos das diversas etnias que compõem o mosaico linguístico moçambicano, e, devolve, para o leitor, uma literatura fluente, inovadora e transformadora.

O discurso de Mia Couto entrelaça culturas e registros diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões de mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade (LARANJEIRA, 2001, p. 203).

A propósito da literatura revolucionária, afirma José Ferraz Motta que o período nacional pode dividir-se, *grosso modo*, em duas fases: a literatura de combate oriunda da clandestinidade, antes de 1975, e a literatura de combate do período pós-independência. A primeira é constituída por uma poesia que só passa a ser conhecida do grande público depois de 1975. A segunda, se bem que prossiga na

mesma linha ideológica, já não pode ser caracterizada por uma luta direta contra o colonialismo,

mas é um combate noutras frentes: denúncia das sequelas do passado, combate contra o obscurantismo religioso e mítico, contra a ancestralidade no que ela tem de negativo e retrógrado, o apontar de novos rumos na formação de outra mentalidade – o homem novo – [sic] e a consolidação do socialismo adaptado a Moçambique. Essa poesia enquadra-se num programa político muito mais vasto que era, como se sabe, o do *frelimismo* da primeira fase, de ideologia marxista (MOTTA, 2004, p. 131).

O jornalista, escritor e também professor de literatura portuguesa, Adolfo Gonçalves, em seu artigo *Uma “redescoberta” da literatura africana no Brasil*, ao comentar a publicação de dois livros - um pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a coleção *Poetas de Moçambique*, e outro publicado pela Ateliê Editorial e FAPESP, organizado por Rita Chaves e Tania Macêdo, professoras de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), o livro *Portanto... Pepetela* - questiona o fato de que apenas escritores africanos descendentes de portugueses terem seus livros publicados e estudados nas universidades do Brasil e de Portugal.

Mas desses três autores, apenas José Craveirinha é resultado da mistura do sangue português com africano. O que se espera é que esse interesse não se restrinja apenas a autores lusodescendentes, mas seja aberto a todos os africanos que fazem literatura em Língua Portuguesa. (...). O que se estranha é por que só descendentes de portugueses que nasceram em terras africanas têm largo espaço nos meios de comunicação de Portugal e nas universidades de Portugal e do Brasil. Basta ver o livro *Portanto... Pepetela* que traz, ao final, uma lista de 56 teses de doutorado e dissertações de mestrados defendidas em universidades brasileiras sobre a obra de Pepetela. Um exagero, evidentemente, porque há muitos outros autores africanos de expressão portuguesa que poderiam ser estudados. E não o são (GONÇALVES, 2010, p. 1).

Ainda de acordo com esse autor, há, por parte das editoras, dos pesquisadores e das universidades brasileiras e portuguesas, um racismo disfarçado em relação à produção de intelectuais negros africanos. É como se esse “grupo” dissesse para o Outro (escritor africano negro): vocês serão sempre os ex-colonizados, o que vocês pensam, o que vocês escrevem não nos interessa. Afinal, a língua portuguesa é nossa, o dialeto originado dela é dos senhores ex-colonizados.

Não se quer acreditar que seja por racismo, pois se espera é que esse tipo de comportamento seja algo já superado, sem razão de existir neste começo de século XXI. Talvez seja ainda a “saudade do império colonial perdido”, como disse Patrick Chabal, professor de Estudos Africanos do King’s College, de Londres, para se citar aqui um nome isento destas questiúnculas lusófonas, que impeça os acadêmicos e editores portugueses de enxergar que a lusofonia é uma falácia. [...] enquanto eles não aceitarem a verdadeira dimensão da língua portuguesa para além da Europa. Em outras palavras: Pepetela, Agualusa, Mia Couto e Luandino Vieira fazem parte da última geração de lusodescendentes que, nascidos na África, praticam uma literatura com vivência africana (GONÇALVES, 2010, p. 1-2).

Em pleno século XXI, em que os ventos da História e da Literatura moçambicana contemporânea parecem querer apagar as cicatrizes do passado colonial, das quais nem o colonizador nem os ex-colonizados têm motivos para se orgulhar, a obra de Mia Couto, como suas personagens, sugere o desejo de exorcizar os últimos fantasmas do colonialismo e das guerras que assolaram o continente africano, em particular, Moçambique durante 28 anos. A previsão feita por Fátima Mendonça, no ano de 1988, de que Mia Couto seria um dos herdeiros “da metáfora e da parataxe de Craveirinha, do verso seco e angustiado de Knopfli, da negritude de Kalungano” (1988, p. 44), é confirmada 24 anos depois, pois Mia Couto transformou-se no autor africano de maior projeção internacional.

#### **1.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE MIA COUTO NO BRASIL**

Após a leitura da fortuna crítica acadêmica monográfica e da bibliografia de Mia Couto no Brasil observamos algumas peculiaridades, como, por exemplo, a primeira dissertação de mestrado no Brasil sobre a obra do autor é de 1994 anterior a 1995, data da publicação do seu primeiro livro no país.

De acordo com Ana Cláudia da Silva, o primeiro romance de Mia Couto publicado no Brasil foi *Terra sonâmbula*, em fevereiro de 1995, pela editora Nova Fronteira. Em agosto do ano seguinte, a editora publicou a coletânea de contos *Estórias abensonhadas*, e, em agosto de 1998, outro volume de contos: *Cada homem é uma raça*. Essas obras tiveram apenas uma edição e, embora se tenham esgotado rapidamente, não mereceram reimpressões pela Nova Fronteira, o que nos indica que os leitores de Mia Couto no Brasil concentravam-se, provavelmente, apenas nas universidades em que o estudo das literaturas africanas de língua

portuguesa era desenvolvido e divulgado. Em 1998, Mia Couto assinou um novo contrato editorial com a Companhia das Letras que, desde 2003, vem publicando suas obras no Brasil. Em 8 de abril de 2003 essa casa editorial lançou o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; em 16 de fevereiro de 2005, *O último voo do flamingo*; em 23 de maio de 2006, *O outro pé da sereia*. Em fevereiro de 2007, a Companhia das Letras fez a primeira edição brasileira de *A Varanda do frangipani* e, em 11 de junho do mesmo ano, reeditou *Terra sonâmbula*. Fora essas publicações, tivemos ainda, em 2006, a publicação exclusivamente brasileira de *O beijo da palavrinha* pela editora Língua Geral, integrando a coleção Mama África, que reúne textos ilustrados de escritores africanos de língua portuguesa, os quais reinventam contos tradicionais africanos. Em junho de 2008, a Companhia das Letras publicou um novo romance do autor, *Venenos de Deus, remédios do diabo* e, em 25 de julho do mesmo ano, a fábula infanto-juvenil *O gato e o escuro*. Aos 25 de junho de 2009, foi publicado *Antes de nascer o mundo*, que tem a curiosa particularidade de ter esse título apenas no território brasileiro; em Moçambique e em Portugal, os editores optaram pelo outro título que o autor havia sugerido para a obra: *Jesusalém* (SILVA, 2010, p. 132- 133). Em 2011, foi publicada obra: *E se Obama fosse africano? E outras intervenções* – ensaios, pela Companhia das Letras. Por fim, foi publicado o livro *A confissão da leoa* (2012).

O detalhamento mais completo da fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto no Brasil foi realizado pela pesquisadora Ana Cláudia da Silva. Essa fortuna crítica está inserida em seu livro *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*, publicado em 2010, pela Editora Cultura Acadêmica. Esse levantamento corresponde ao período entre 1994 a 2009. Observamos que as análises da obra de Mia Couto são feitas por meio do diálogo com as obras literárias de autores como os angolanos Luandino Vieira, Boaventura Cardoso e Alberto Oliveira Pinto; os brasileiros Guimarães Rosa, Antonio Callado, Ana Maria Machado, José J. Veiga, Milton Hatoum,<sup>18</sup> e Manuel de Barros; o martinicano Édouard Glissant; o mexicano Juan Rulfo; os moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane; os portugueses José Saramago e Teolinda Gersão.

---

<sup>18</sup> A pesquisadora brasileira Vera Lúcia da Rocha Maquêa (USP-2007) faz uma análise comparativa entre a obra de Milton Hatoum e Mia Couto que se intitula: *Memórias inventadas: estudo comparado entre Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. A autora investiga o conceito de memória, diferenciando a memória individual da coletiva, e relacionando-o ao poder colonial e ao pós-colonialismo.

Em levantamento por nós realizado sobre as teses e dissertações publicadas entre 2009 a 2012, verificamos que os trabalhos fazem estudo comparado entre a ficção de Mia Couto com as obras dos seguintes autores: Pepetela (Angola); Patrick Chamoiseau (França); Néelson Saúte (Moçambique); António Lobo Antunes (Portugal) e J. M. Coetzee (África do Sul) e que a ampliação dessas análises confirma a tese de Ana Cláudia da Silva de que a “diversidade de leituras comparadas ressalta o aspecto dialógico da obra [de Mia Couto], o qual tem sido largamente explorado na fortuna crítica brasileira” (2010, p. 89).

Dentre as análises comparativas realizadas por vários pesquisadores brasileiros sobre a obra de Mia Couto, encontramos uma diferenciada de todas aquelas lidas até o momento, que ressalta a obra de Mia Couto a partir da autointertextualidade, definida por Maria Célia Leonel como sendo as relações de “intertextualidade restrita, que concerne a relações entre textos do mesmo autor”, base teórica empregada pela pesquisadora Ana Cláudia da Silva (2010) para analisar o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e o conto *Nas águas do tempo* (1996), ambos de Mia Couto, na tese intitulada *A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: história, crítica e análise*, defendida na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (UNESP/Araraquara), em 2010, que foi publicada nesse mesmo ano, conforme nos referimos em parágrafos anteriores. A autora apresenta o quadro das produções acadêmicas de Mia Couto, a qual reproduzimos a seguir:

**Quadro I – Detalhamento da fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto**

Ano	Instituição	Autor	Título	Grau	Orientador(a)
1994	PUC MG	Rosânia Pereira da Silva	<i>Mecanismos de subversão na literatura moçambicana: Vozes anoitecidas de Mia Couto.</i>	MS	Ângela Vaz Leão
1996	PUC MG	Magda Márcia Borges	<i>Terra sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho.</i>	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
1996	PUC MG	Glória Maria Guiné de Mello Carvalho	<i>Tradução: hibridismo fecundo: um estudo da tradução dos contos de Mia Couto para a língua inglesa.</i>	DR	Maria Nazareth Soares Fonseca
2000	PUC MG	Maura Eustáquia de Oliveira	<i>O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto.</i>	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
2000	UFMG	Teresinha Taborda Moreira	<i>O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana contemporânea.</i>	DR	Leda Maria Martins

Ano	Instituição	Autor	Título	Grau	Orientador(a)
2000	USP	Rejane Vecchia da Rocha Silva	<i>Romance e utopia: Quarup, Terra sonâmbula e Todos os nomes.</i>	DR	Benjamin Abdala Junior
2000	USP	Ana Claudia da Silva	<i>A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa.</i>	MS	Tânia Celestino de Macêdo
2001	USP	Enilce do Carmo Albergaria Rocha	<i>A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto.</i>	DR	Benjamin Abdala Junior
2002	PUC MG	Shirley Maria de Jesus	<i>“Atropelada ou atropilada?”: a construção narrativa de O último voo do flamingo, de Mia Couto.</i>	MS	Lélia Maria Parreira Duarte
2002	UFRJ	Luiz Roberto Conegundes Salvador	<i>O lúdico em Mia Couto: poeticidade da linguagem e consciência da história em Vinte e zinco e O último voo do flamingo.</i>	MS	Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco
2002	USP	Lisângela Daniele Peruzzo	<i>Veredas desanoitecidas: um estudo comparado das relações de poder e submissão em Sagarana e Vozes anoitecidas.</i>	MS	Tânia Celestino de Macêdo
2002	UFPE	Polyanna Angelote Camelo	<i>Poesia e alquimia em Terra Sonâmbula de Mia Couto.</i>	MS	Sebastien Joachin
2003	UFSM	Soni Pacheco de Moura	<i>Uma varanda em outros páramos: o real-maravilhoso em Mia Couto e Juan Rulfo.</i>	MS	Rosani Ursula Ketzner Umbach
2003	PUC RJ	Alexsandra Machado da Silva dos Santos	<i>Caminhos da memória: uma reflexão sobre contos e crônicas do escrito Mia Couto.</i>	MS	Monica Muniz de Souza Simas
2004	PUC MG	Maura Eustáquia de Oliveira	<i>Vida nova em velhas estórias: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto.</i>	DR	Maria Nazareth Soares Fonseca
2004	UFRJ	Zelimar Rodrigues Batista	<i>Mia Couto: um tradutor de luas e silêncios.</i>	MS	Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco
2004	UFSM	Alcione Manzoni Bidinoto	<i>História de mito em Cada homem é uma raça, de Mia Couto.</i>	MS	Sílvia Carneiro Lobato Paraense
2005	USP	Nataniel José Ngomane	<i>A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso.</i>	DR	Rita de Cássia Natal Chaves
2005	UFPE	Peron Pereira Santos Machado Rios	<i>A viagem infinita: um estudo de Terra sonâmbula.</i>	MS	Francisca Zuleide Duarte
2005	UFRJ	Elisabete Nascimento	<i>A poética do espaço-nação moçambicano em O último voo do flamingo de Mia Couto.</i>	DR	Eduardo de Faria Coutinho
2006	UFMG	Antelene Campos Tavares Bastos	<i>Viagem e identidade em Mazanga e O último voo do flamingo.</i>	DR	Haydee Ribeiro Coelho
2006	USP	Susanna Ramos Ventura	<i>Três romances em diálogo: estudo comparado entre Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago, Tropical do sol da liberdade, Ana Maria Machado e Terra sonâmbula, de Mia Couto.</i>	DR	Benjamin Abdala Júnior



Ano	Instituição	Autor	Título	Grau	Orientador(a)
2006	USP	Eduardo de Araújo Teixeira	<i>A reabilitação do sagrado nas histórias de João Guimarães rosa e Mia Couto.</i>	DR	Carlos Henrique Moreira Serrano
2007	USP	Silvania Núbria Chagas	<i>As fronteiras da memória: Guimarães rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam.</i>	DR	Flavio Wolf de Aguiar
2007	USP	Vera Lúcia da Rocha Maquêa	<i>Memórias inventadas: estudo comparado entre Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto.</i>	DR	Benjamin Abdala Junior
2007	USP	Avani Sousa Silva	<i>Guimarães Rosa e Mia Couto: ecos do imaginário infantil.</i>	MS	Maria dos Prazeres Mendes
2007	Unicamp	Anita Martins Rodrigues de Moraes	<i>O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula, de Mia Couto.</i>	DR	Suzi Frankl Sperber
2007	USP	Maria Auxiliadora Fontana Baseio	<i>Entra a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto</i>	DR	Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góis
2007	UFJF	Paulo Roberto Machado Tostes	<i>Entre margens: o espaço-tempo na escrita de Mia Couto.</i>	MS	Enilce do Carmo Albergaria Rocha
2008	UNISINOS	Renata Trindade Severo	<i>Análise semiolinguística de O último voo do flamingo: construção paratópica de uma nação em estado de ficção.</i>	MS	Maria Eduarda Giering
2008	PUC MG	Rubens Cupertino Cardoso	<i>Olhares sobre Moçambique: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto, e A Árvore das palavras, de Teolinda Gersão.</i>	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
2008	UFBA	Andréia Viana Santos	<i>Ambiguidade e controvérsias do lugar da nação no discurso cultural moçambicano: o caso Mia Couto.</i>	MS	Maria de Fátima Maia Ribeiro
2008	UFSC	Branca Cabeda Egger Moellwald	<i>A poiesis da nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar</i>	DR	Cláudio Celso Alano da Cruz
2008	USP	Jorge do Nascimento Nonato Otinta	<i>Mia Couto: memórias e identidade em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.</i>	MS	Rita de Cássia Natal Chaves
2008	UFF	Gabriela Martins Sarubbi	<i>Artesania do tempo em Terra sonâmbula, de Mia Couto</i>	MS	Laura Cavalcante Padilha
2008	UFF	Luana Antunes Costa	<i>Pelas águas mestiças da História: uma leitura de O outro pé da sereia, de Mia Couto.</i>	MS	Laura Cavalcante Padilha
2008	UFMG	Neide Aparecida de Freitas Sampaio	<i>Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros.</i>	MS	Sonia Maria de Melo Queiroz
2008	PUC RJ	José João Carvalho	<i>A formação de palavras na Língua Portuguesa: um estudo da fusão vocabular na obra de Mia Couto.</i>	MS	Margarida Maria de Paula Basilio
2008	UnB	Maria do Carmo Ferraz Tedesco	<i>Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional.</i>	DR	Cléria Botelho da Costa

Ano	Instituição	Autor	Título	Grau	Orientador(a)
2008	UFMG	Érica Ribeiro Diniz	<i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto: identidades em trânsito.</i>	MS	Maria Zilda Ferreira Cury
2008	USP	Sueli da Silva Saraiva	<i>A experiência do tempo em dois romances africanos: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra e Mãe, materno mar.</i>	MS	Fita de Cássia Natal Chaves
2009	USP	Irene Severina Rezende	<i>O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique).</i>	DR	Maria dos Prazeres Mendes

**FONTE:** SILVA, Ana Cláudia da. *O Rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto.* – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010 p. 82-85.

Demos continuidade ao levantamento feito por Ana Cláudia da Silva, apresentando a seguir o quadro da fortuna crítica de Mia Couto, elaborado por nós, após termos realizado pesquisa em bancos de dados de universidades brasileiras pela internet.

#### Quadro II – Fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto entre 2009 e 2012

Ano	Instituição	Autor	Título	Grau	Orientador(a)
2009	UFPB	Suelany Christinny Ribeiro Mascena	<i>Memória e tradição no romance: A varanda do Frangipani, de Mia Couto.</i>	MS	Ana Cristina Marinho Lúcio
2009	USP	Flávia Cristina Bandeca Biazeto	<i>Histórias de guerra: uma leitura de crônicas de António Lobo Antunes e Mia Couto.</i>	MS	Vilma Lia de Rossi Martin
2009	PUC SP	Melquisedec Chaves do Nascimento	<i>Circunscialidade da invenção em A varanda do frangipani de Mia Couto: entre a letra e a voz.</i>	MS	Beatriz Berrini
2009	PUC MG	Regina Celia Vaz Ribeiro Gonçalves	<i>(Des)construções de memória e identidade(s) em travessia: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto.</i>	MS	Maria de Nazaré Soares Fonseca
2010	UFMG	Ludmila Costa Ribeiro	<i>A cosmovisão africana da morte: um estudo a partir do saber sagrado em Mia Couto.</i>	MS	Sabrina Sedlmayer
2010	UNESP	Ana Cláudia da Silva	<i>A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: história, ficção e análise.</i>	DR	Luiz Gonzaga Marchezan
2010	UFMG	Suziane Carla Fonseca	<i>Nas entrelinhas do espaço: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto.</i>	MS	Maria Zilda Ferreira Cury
2010	USP	Luana Antunes Costa Chaigne	<i>Do gesto literário ao político: leitura dos romances Les Neuf consciences du Malfini, de Patrick Chamoiseau e Antes de nascer o mundo, de Mia Couto. [Em andamento].</i>	DR	Benjamin Abdala Junior

Ano	Instituição	Autor	Título	Grau	Orientador(a)
2010	UFF	André Luiz da Silva Santos	<i>A tradição oral revisitada: uma leitura de O outro pé da sereia, de Mia Couto.</i>	MS	Laura Padilha Cavalcante
2010	PUC MG	Antonio Geraldo Cantarella	<i>O caçador de ausências: representações do sagrado em Mia Couto</i>	DR	Maria de Nazaré Soares Fonseca
2011	PUC MG	Márcia Souto Ferreira	<i>Estratégias narrativas e identidades deslizantes, em Venenos de Deus, remédios do diabo, de Mia Couto.</i>	MS	Maria de Nazaré Soares Fonseca
2011	UFMG	Renata de Cabral e Castro	<i>O tempo é minha casa: uma leitura das obras. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto e "Rios dos bons sinais", de Nelson Saúte. [Em andamento].</i>	MS	Leda Maria Martins
2011	USP	Damaris Santos Roberto da Silva	<i>Literatura e história: um panorama do colonialismo africano em Coetzee, Mia Couto e Pepetela. [Em andamento].</i>	MS	Tânia Celestino de Macedo
2011	UFF	Cristiane Madanelo	<i>Infâncias abenssonhadas: brincadeiras literárias em Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto. [Em andamento].</i>	DR	Laura Cavalcante Padilha
2012	UFMG	Rachel Costa Chaves	<i>A palavra em transe: o sonho e o silêncio em Mia Couto.</i>	MS	Sonia Maria de Melo Queiroz
2012	UFF	Giselle Leite Tavares Veiga	<i>Silêncios, interdições e "margens de manobra" em Antes de nascer o mundo de Mia Couto.</i>	MS	Laura Cavalcante Padilha

**FONTE:** Teses e Dissertações sobre a obra de Mia Couto. Pesquisa realizada no Banco de Teses e Dissertações da Capes e nos sites das bibliotecas universitárias. Outros dados foram reunidos a partir da consulta, no Sistema Lattes, dos currículos dos principais pesquisadores da área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (suas orientações em andamento e suas participações em Bancas Examinadoras), entre janeiro e abril de 2012, o que permitiu ampliar o quadro da fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto, elaborado pela pesquisadora Ana Cláudia da Silva em sua tese de doutorado defendida em 2010 na UNESP, que abrangeu o período de 1994 a 2009.

No geral, observamos, nas pesquisas já concluídas e naquelas que ainda estão em andamento, em diversas universidades brasileiras, a repetição dos mesmos temas, conforme consideração feita por Ana Cláudia da Silva em sua tese. São eles: os dados sobre as guerras colonial e civil; o surgimento da literatura moçambicana como uma literatura "empenhada"; a busca de identidade para a nação nascente do pós-independência – construção da moçambicanidade – e a participação de Mia Couto como agente efetivo dessa construção; o entrecruzamento da oralidade com a escrita; a presença de provérbios como elementos de constituição das narrativas do

autor; a pluralidade que compõe o mosaico étnico-cultural de Moçambique; a apropriação da língua portuguesa como língua nacional; a invenção, pela literatura, de um futuro para a nação; a falta de palavra, nas culturas bantas, para indicar a noção de futuro; o imbricamento entre a história e a literatura; a presença do real maravilhoso ou fantástico; a aproximação entre a literatura de Mia Couto e a de Guimarães Rosa.

Das 53 teses e dissertações de mestrado defendidas nas universidades brasileiras sobre a obra de Mia Couto, de 1994 até abril de 2012, apenas quatro desses trabalhos foram publicados em forma de livro. O primeiro foi a tese de doutorado de Teresinha Taborda Moreira *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana contemporânea*, defendida em 2000 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2005, vindo a público pela Editora da PUCMG. (MOREIRA, 2005). Depois, foi a tese de doutorado de Anita Martins Rodrigues de Moraes, defendida na Unicamp em 2007, *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*, de Mia Couto. Seu trabalho foi publicado com o mesmo título, em 2009, pela Editora Annablume e FAPESP (MORAES, 2009). Ainda, em 2009, foi publicada em edição do autor, a dissertação de mestrado intitulada *A formação das palavras na Língua Portuguesa: fusão vocabular na obra de Mia Couto*, de José João Carvalho. E, por último e a mais recente publicação, a de Ana Cláudia da Silva, cujos dados foram fornecidos anteriormente.

Atualmente, as obras de Mia Couto encontram-se publicadas nos seguintes países: Alemanha, Brasil, Bélgica, Bulgária, Chile, Croácia, Dinamarca, Eslovênia, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Inglaterra, Israel, Itália, Noruega, Portugal, Polônia, República Tcheca e Suécia.

A obra *Terra sonâmbula* (1992) recebeu o Prêmio Nacional de ficção da AEMO (Associação Nacional de Escritores Moçambicanos) e foi premiado na Feira Internacional de Zimbábwe como um dos melhores livros africanos do século XX.

O romance *O outro pé da sereia* (2006) recebeu, em 2007, o Prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura, na Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo/RS. Em 1999, Mia Couto recebeu o Prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto de sua obra e, também em 2007, o Prêmio União Latina de Literatura Românica. O autor é o único escritor africano que é Sócio Correspondente da Academia Brasileira de Letras.

## CAPÍTULO II – ENTRE O PODER E O SILENCIAMENTO: VOZES FEMININAS EMERGENTES

Na reinvenção da arquitetura cultural, Mia Couto traz para o espaço enunciativo de sua ficção as vozes femininas para contarem as suas histórias. Nativas de Moçambique, Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, Miserinha e Nyembeti, ao ocuparem o espaço narrativo do romance ora analisado, configuram-se como vozes de resistência, uma vez que elas simbolizam os dilemas culturais e sociais vivenciados pela mulher moçambicana, na atualidade, como seres de fronteiras que transitam entre a tradição e a modernidade, ora reafirmando, ora rejeitando os valores que vigoram em Moçambique pós-colonial. A jovem Nyembeti com seu comportamento afásico e a violência sexual cometida pelo colonizador contra Mariavilhosa aludem à questão da ausência discursiva das mulheres, imposta tanto pelo homem africano como pelo colonizador.

Em estudos anteriores, a análise da exploração sofrida pelas mulheres na sociedade africana foi realizada sob a ótica de sua condição de colonizada que a submetia tanto a tarefas agrícolas – que asseguravam a reprodução da sociedade africana, uma vez que a força de trabalho masculina fora engajada em diferentes empreendimentos coloniais - quanto a trabalhos forçados e à violência física e sexual (ZAMPARONI, 1998, p. 108-113); enquanto nas zonas urbanas eram as cantinas, localizadas nos subúrbios de Lourenço Marques ou nas outras cidades coloniais, que abrigavam as prostitutas negras (ZAMPARONI, 1998, p. 350-361).

Partindo dessa perspectiva, encontramos, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, personagens femininas com distintas peculiaridades sociais, mas com um aspecto em comum: são vozes femininas contra as quais tem sido aplicada a violência do triplo silenciamento por serem mulheres, negras e africanas.

Nas culturas dos povos da África, o lugar social destinado à mulher é de subalternidade, pois ela tem por obrigação trabalhar para seu marido e a família deste e aceitar a poligamia. A justificativa é autoritária, principalmente por lidar com a posição a qual ocupam as mulheres como se esta fosse estabelecida naturalmente. Nas relações de poder entre os clãs familiares, as mulheres são alvo de disputas entre o poder masculino, ora são tomadas como noras para os mais

jovens, ora como esposas para os mais velhos (líderes dos clãs). Por essa razão, a mulher tem um grande valor social e econômico, para o homem africano, pois:

A agricultura (...) é feita principalmente pelas mulheres que desde os seus doze anos assumem a responsabilidade de uma machamba (...) até o fim de sua vida, (...) executar todos os trabalhos domésticos, além de ter que gerar numerosos filhos (OLIVEIRA, 2002, p. 30).

No contexto do patriarcado africano, a mulher não somente exerce o papel de reprodutora, mas também o de esteio econômico da família. Esta situação piorou com a presença do colonizador português em Moçambique, na última década do século XIX. A mulher africana, que já era responsável pelas tarefas agrícolas para manter sua família, como já apontara Oliveira, teve a jornada de trabalho triplicada, porque foi obrigada, também, a cultivar as terras do colonizador, restando-lhe pouco tempo para cultivar as suas terras que se destinavam à subsistência familiar. Assim:

A mulher colonizada teve de negociar não só os desequilíbrios da sua relação com o seu próprio homem, mas também a ordem barroca e violenta das normas hierárquicas e restrições que estruturam as suas novas relações com o homem e a mulher imperiais (McCLINTOCK, 1995, p. 6).

Concordamos com a assertiva de Francisco Noa de que “a colonização acabou por agudizar as relações patriarcais no território subjogado, tornando a esfera familiar e a mulher nativa, em particular, no último reduto de preservação de valores ligados à cultura autóctone e à nacionalidade” (NOA, 2002, p. 326). Por outro lado, segundo Loomba, “pensar a arena do colonialismo como um ‘encontro’ entre civilizações descaracteriza a violência colonial e suas relações de submissão e dominação” (1998, p. 68-9).

A personagem Dulcineusa Mariano é a matriarca do clã dos Malilanes – ou Marianos, na língua dos brancos. Quando solteira “era magrita, bem cabida nos panos, lenço adornando a cabeça, brinco de missangas na orelha” (COUTO, 2003, p. 48). Era funcionária da fábrica de caju. Quando Dito Mariano a conheceu já não era muito jovem. Embora fosse tido e considerado na ilha como um homem generoso e de caráter, Dulcineusa recusou, inicialmente, à proposta de namoro feita por Dito Mariano. Curiosamente,

Dito Mariano possuía um gato, treinado para os indevidos fins. O bichano era lançado em plenas vielas nocturnas e se infiltrava pelos quintais até detectar uma moça solteira, disposta e disponível. Durante consecutivas noites, o gato insistiu em se imiscuir na casa de Dulcineusa. Não havia dúvida: era ela a escolhida (COUTO, 2003, p. 48).

Ao longo da narrativa, temos referências à exploração do trabalho feminino pelo regime colonial, em Moçambique, na figura da personagem Dulcineusa que, antes de se casar com Dito Mariano, ainda era uma mulher fisicamente perfeita, porque “nessa altura, as mãos dela ainda não tinham sido comidas pelas seivas corrosivas do caju” (COUTO, 2003, p. 48). Mas, no final da narrativa, o narrador Fulano Malta, descreve as consequências nefastas desse trabalho para sua mãe, Dulcineusa, pois “as mãos dela foram perdendo formato, dissolvidas pela grande fábrica, sacrificadas para que seus filhos se tornassem homens” (COUTO, 2003, p. 76). O nome da personagem Dulcineusa, em relação à função exercida por ela durante a vigência do regime colonial em Moçambique, permite-nos visualizar a condição social da mulher colonizada, aliada a certa ironia, pois o nome Dulcineusa significa aquilo que é doce em oposição àquilo que é amargo ou ácido.

O narrador-personagem Marianinho confirma esta antítese entre o nome e profissão.

Já quase não lembrava seus dedos cancomidos, queimados pelo trabalho de descascar fruto de caju.

(...)

A Avó suspende as lembranças e me afaga o rosto. Mas logo ela se emenda como se tomasse consciência da repugnância que me podem causar as suas mãos lazarentas.

— Desculpe, meu neto. Isso não são dedos.

Já não me fazem impressão aqueles dedos gastados, tão ternos é o seu gesto. Lhe seguro a mão e a trago de volta para o meu rosto. Beijo os seus dedos. Ela sente-se beijada na alma (COUTO, 2003, p. 31 e 46).

Em outro momento da narrativa, assistimos ao desespero de Dulcineusa, quando seu marido, Dito Mariano, morre, pois, ela teme passar pela mesma situação que Miserinha experimentou, de ter o patrimônio familiar saqueado pelos parentes do falecido. Na tradição banta, “a viúva não tem direito à herança, mas os filhos têm direito a partes iguais, independente do sexo” (NEGRÃO, 2001, p. 212). Dulcineusa detém o poder, mas não governa, pois, no âmbito familiar, é o homem que toma as

decisões. Por isso, ela precisa legitimar o neto como o novo líder da família, para que possa tomar posse dos bens deixados pelo seu falecido marido.

Um medo fundado no que ela já vira e agora adivinhava repetir-se. Que outros da nossa família viriam disputar os bens, reclamar heranças, abutrear riquezas. (...).

— *Hão de vir os outros, os da família de Mariano.*

*Virão buscar as coisas, disputar os dinheiros.*

— *Havemos de falar com eles, Avó.*

— *Você não conhece a sua raça, meu filho. Eles olham para mim e vêem [sic] uma mulher. Sou uma viúva, você não sabe o que é isso, miúdo.*

Ser-se velha e viúva é ser merecedora de culpas. Suspeitariam, certamente, que a Avó seria autora de feitiços. O estado moribundo de Mariano seria obra de Dulcineusa. De repente, a Avó se converteria numa estranha, intrusa e rival.

(...)

— *Você é quem o meu Mariano escolheu. Para me defender, para defender as mulheres, para defender a Nyumba-Kaya. É por isso que lhe entrego a si essas chaves* (COUTO, 2003, p. 33-4).

O lugar social e de fala da personagem Dulcineusa é semelhante ao das mulheres indianas vítimas da colonização inglesa. Gayatri Spivak, ao refletir sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas, evidencia o lugar intrincado e inquietante ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial: “que não pode se autorrepresentar e, logo, não pode falar fora do contexto patriarcal e pós-colonial. (...) A mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (2010, p. 15).

Esse cenário faz parte, também das contradições internas da sociedade moçambicana, “da voz quase silenciada à consciência da subalternidade” – para lembrar o título de um texto de Tania Macedo que analisa a literatura de autoria feminina em países de língua portuguesa e afirma que:

As mulheres possuem ainda um papel subalterno, socialmente falando, nas sociedades africanas, e, conseqüentemente, é restrito o seu acesso à educação. E, aqui, desenha-se uma contradição, na medida em que a voz feminina é ouvida no círculo mais íntimo das relações familiares, onde o seu contar histórias e o consolidar laços acabam sendo sua tarefa (MACEDO, 2010, p. 3).

A condição social da mulher moçambicana, seja ela no tempo colonial ou no pós-colonialismo, sempre foi instável. A existência feminina pode ser explicada pela



maneira como a personagem Dulcineusa recupera, por alguns instantes, o passado. “Era ali que, às escondidas, ela [Dulcineusa] vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro [álbum de fotografias da família] a Avó visitava lembranças, doces revivências” (COUTO, 2003, p. 49).

Também a condição social da mulher é narrada pela escritora moçambicana Paulina Chiziane em seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento* (1992), ambientado no tempo colonial, no cotidiano de uma aldeia, onde um dos costumes ancestrais tratado consiste na “mulher lobolada [a qual] tem a obrigação de trabalhar para o marido e os pais deste” (CHIZIANE, 1990, p. 48). E ainda no contexto do regime colonial português, em Moçambique, a mulher moçambicana era forçada a produzir riquezas para abastecer a metrópole colonial.

Outra personagem, Miserinha é uma espécie de andarilha viúva, que teve os bens subtraídos pelos familiares do seu falecido marido, Jorojo Filimone. Desde então, ela perambula entre Luar-do-Chão, onde mora, e a cidade. Marianinho, na apresentação dessa personagem, já denuncia, e ela própria confirma, a sua condição de viúva espoliada no próprio nome.

A gorda Miserinha fora casada com um irmão de Dulcineusa, o falecido Jorojo Filimone. Quando o marido dela morreu, vieram familiares que Miserinha nunca tinha visto. Levaram-lhe tudo, os bens, as terras. Levaram até a casa. Ela então ressuscitou esse nome que lhe tinham dado na infância: Miserinha (COUTO, 2003, p. 131).

Despojada de seu patrimônio, Miserinha se transforma em pária. Vai morar de favor na casa de Dito Mariano, mas, por conta da disputa entre Miserinha e Admiração pelos favores sexuais de Dito Mariano, a primeira tenta eliminar a sua rival. No dia seguinte, Miserinha sai da casa de Dito Mariano. Sem a proteção de um homem e sem família, a partir desse momento, Miserinha assume a condição de mendiga. Todavia, em nenhum momento da narrativa, vemos essa personagem chorar, pois segundo ela, “solteira, chorei. Casada, já nem pranto tive. Viúva, a lágrima teve saudade de mim” (COUTO, 2003, p. 133). Ou, ainda: “Aqueles que mais razão têm para chorar são os que não choram nunca” (COUTO, 2003, p. 109).

Na tradição banta, é obrigação do irmão do falecido cuidar da viúva. No caso da personagem Miserinha, essa tradição não foi cumprida. “Não se respeitando os direitos que as mulheres tinham na sociedade tradicional” (LEITE, 2003, p. 70).

Dessa forma, Miserinha, que não tinha filhos, ficou desprotegida, então Dito Mariano resolve protegê-la. Dulcineusa, mulher de Dito Mariano, porém, enciumada, recusa-se a aceitar a tradição banta, segundo a qual “a mulher é herança, é propriedade porque é lobolada”, mas também “porque as mulheres devem ser especializadas em fidelidade e os homens em traição” (CHIZIANE, 2003, p. 37). Diferentemente da personagem *Sarnau*, do romance *Balada de amor ao vento* (2003), de Paulina Chiziane, que é obrigada a casar-se em obediência aos arranjos familiares, e a aceitar o lobolo acertado entre sua família e o filho do chefe da aldeia, apesar do seu amor por outro homem, Dulcineusa, personagem coutiana, recorre a sua condição de primeira esposa, para se recusar a cumprir essa tradição cultural, negando-se a submeter-se à poligamia, ao lugar social de subalterna a que o poder masculino lhe reserva.

Tomar conta da viúva era uma missão que a si mesmo Dito Mariano se atribuía, à maneira da tradição de Luar-do-Chão. Mas isso não aconteceu. A Avó se opusera das unhas aos dentes. Transferiram-na, sim, para um pequeno casebre, de uma só divisão. Ali se deixou ficar, em desleixo de si mesma (...)

É que, por muitos anos essa mulher [Miserinha] foi minha amante. Dulcineusa sabia desde o primeiro momento. Não me importo, dizia ela. Até que, por tradição, eu deveria tomar conta de Miserinha. São mandos antigos, a gente se conforma. Assim falava Dulcineusa. Mas não era verdade de boca e coração. No fundo, ela se ciuava a ponto de encomendar morte para a cunhada. Miserinha sabe desse ódio (COUTO, 2003, p. 131 e 140 respectivamente).

A persistência do patriarcado, na sociedade moçambicana pós-colonial é um dado fundamental para entender o lugar social ocupado pelas mulheres, para as quais foi negado, também, igual acesso aos direitos e recursos do novo Estado-nação, contrariando o discurso utópico dos ideais revolucionários que preconizava uma sociedade mais justa para todos. A personagem Miserinha retrata essa condição de miserável, quando faz a travessia entre a ilha e a cidade, para pedir esmolas.

Porque ela se juntava aos muitos pedintes e percorria as grandes avenidas. (...) De uma dobra da capulana desenrola moedas que trazia consigo. Conferia as quantidades, mais pelo som que pelo aspecto. Ela se apurava nessa ciência em que os miseráveis se parecem com os ricos – só sabem contar em se tratando de dinheiro (COUTO, 2003, p. 137).

Por essa razão, transformam-se em seres humanos espoliados que carregam em seus ombros o peso da tradição africana, onde o papel social reservado às mulheres é de reprodutora, ouvinte e de manter-se em silêncio. Ou seja, viver à sombra do homem. O silenciamento do colonizado, em particular da mulher nativa, é visto como um fato emblemático por alguns teóricos do discurso colonial, como, por exemplo, Gayatri Spivak que, em seu livro *Pode o subalterno falar?* considera que:

se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição mais periférica pelos problemas de gênero. Se no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 82-83).

A condição de silenciada e de espoliada a que está sujeita a mulher, como também o homem moçambicano, é observada, segundo Spivak, nas “camadas mais baixas das sociedades constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de tornarem membros plenos no extrato social dominante” (2010, p. 12). Complementamos a constatação da autora com o testemunho de Mia Couto:

É que estamos criando cidadanias diversas dentro de Moçambique. E existem várias categorias: há os urbanos, moradores da cidade alta, esses que foram mais vezes a Nelspruit que aos arredores da sua própria cidade. Depois, há uns que moram na periferia, os da chamada cidade baixa. E há ainda os rurais, os que são uma espécie de imagem desfocada do retrato nacional. Essa gente parece condenada a não ter rosto e a falar pela voz de outros (COUTO, 2005, p. 10).

Embora Miserinha seja apresentada ao leitor como uma mulher pobre, silenciada e “decaída,” a mesma tem consciência da sua condição de espoliada e faz uma crítica mordaz ao povo moçambicano por ter deixado de lado o gesto da solidariedade. “Em Luar-do-Chão, não há palavra para dizer ‘pobre’. Diz-se ‘órfão’”. (COUTO, 2003, p. 136). Ou, ainda: “A pobreza é andar rente ao chão, receoso não de pisar, mas de ser pisado” (COUTO, 2003, p. 197). Podemos entrever, no romance, uma ampliação da falta de solidariedade entre familiares, amigos e o povo. Por outro lado, esta condição de espoliada e abandonada pela família é

responsável pela lucidez de Miserinha em relação a sua condição social, em particular, e à condição da mulher africana em geral.

No mundo de hoje, tudo é areia sem castelo. Há lugar de morar, há lugar de viver. Agora, lhe faltava um lugar para morrer. Pede-me que escute um pedido simples: enquanto estiver na Ilha eu dê uma volta pelas ruelas, só para ver se ela não estaria por ali tombada, num beco sem luz. Esse o seu maior temor: ser deixada como os miseráveis que morrem e ficam nas bermas, a apodrecer, sem amor, nem respeito. Nunca aconteceu antes, aquele virar de costas ao irmão caído. Em Luar-do-Chão, nem há a palavra para dizer “pobre”. Diz-se “órfão”. Essa é a verdadeira miséria: não ter parente. Miserinha exclama: como estamos doentes, todos nós! Era ela que estava vendo sombras? Ou seriam os demais que já nada enxergavam, doentes dessa cegueira que é deixarmos de sofrer pelos outros? (COUTO, 2003, p. 136).

Na maioria das sociedades, principalmente naquelas em que o indivíduo precisa produzir para obter seu sustento, os velhos, as crianças e as mulheres são desvalorizados, e estas são excluídas do poder. A personagem Miserinha, quando pluraliza “Estamos doentes, todos nós”, dá um grito de revolta que acaba por quebrar “a conspiração do silêncio” que o patriarcado moçambicano e colonial impôs à mulher. Tânia Macedo escreve que, embora ainda que não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, “pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios propiciam que elas ganhem densidade e façam com que as suas vozes sejam ouvidas, não raro caladas em muitas oportunidades nas sociedades tradicionais africanas” (2010, p. 6).

Depois de morto, Dito Mariano ordena, através de uma carta, a seu neto/filho que traga Miserinha de volta para a Nyumba-Kaya. A importância da família na sociedade moçambicana é enfatizada inúmeras vezes, por algumas das personagens presentes na narrativa.

Vá procurar Miserinha. Traga essa mulher para Nyumba-Kaya. Estas paredes estão amarelecendo de saudade dessa mulher. Ela deve repertencer-nos. É nossa família. E a família não é coisa que exista em porções. Ou toda ou não é nada.  
Em Luar-do-Chão, não há palavra para dizer meia-irmã. Todos são irmãos em totalidade (COUTO, 2003, p. 126 e 29 respectivamente).

Todavia, “mais afiada que lâmina a vida decepa os laços dos nossos destinos. O tempo, depois, tem ilusão de costureiro” (COUTO, 2003, p. 136). A fala de

Miserinha aponta para o esfacelamento da família tradicional moçambicana durante o colonialismo e no pós-independência do país. O avanço do capitalismo sobre Moçambique, um país economicamente desfavorecido, deixa essas contradições familiares e sociais mais visíveis.

Existe, porém, outro lado oposto a essa condição de subalternidade, conforme mostra a pesquisadora Irene Dias de Oliveira ao escrever sobre a importância da mulher na sociedade moçambicana:

Na família africana, a mulher ocupa um lugar essencial, ainda que não reconhecido oficialmente: - elas são o ponto focal da família, a base do clã e da comunidade, as mestras, as que providenciam os cuidados primários; formam as crianças, especialmente nos primeiros cinco anos; - são curandeiras, parteiras e transmissoras dos valores e crenças tradicionais; são mediadoras dos espíritos (OLIVEIRA, 2002, p. 150).

Ser e estar em silêncio parecem ser o destino socialmente dado para as mulheres africanas. A pesquisadora Tania Macedo ao analisar a condição de subalternidade da mulher moçambicana na obra ficcional de Paulina Chiziane<sup>19</sup>, afirma que,

em razão desse projeto de focalização da tradição é que podemos situar, adequadamente, as personagens femininas (...) profundamente, vinculadas à tradição, sofrendo-lhes as consequências (como é o costume ancestral do lobolo ou da poligamia), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que, muitas vezes, lhes é negada (MACEDO, 2010, p. 6).

A tradição, segundo Hobsbawn e Ranger, constitui-se em um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (1997, p. 9).

Não obstante a obrigatoriedade imposta pela tradição, o desejo de amar e ser amada faz com que Miserinha lute pelo amor de Dito Mariano. Por conta disso, ela é banida do seio familiar. Anos depois, Admirança, ao relatar a história dessa

---

<sup>19</sup> É autora das seguintes obras: *Balada de Amor ao Vento* (1990); *Ventos do Apocalipse* (1999); *O Sétimo Juramento* (2000); *Niketche: Uma História de Poligamia* (2002) e *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), publicados pela Editora Caminho.

personagem, para seu sobrinho/filho, tenta justificar os motivos que contribuíram para a atual condição de vida de Miserinha.

– Essa mulher sofreu desgosto que só eu conheço!  
O amor a castigara, a vida não lhe oferecera presentes. O amor nos pune de modo tão brando que acreditamos estar sendo acariciados. Miserinha perdera seu marido, Jorojo, não ganhara seu amante, Mariano. Agora, a velha gorda não era mais que uma sombra, alojada num quarto das dependências. Ali inventava seus panos, seus devaneios (COUTO, 2003, p. 147).

Todavia, Admirança não tem consciência de que a sua condição de agregada do clã dos Malilanes, como a situação degradada em que vive Miserinha, são resquícios do poder patriarcal que dita as regras de como as mulheres devem se comportar após o casamento. Segundo Spivak, a mulher [africana] que comete ato de rebeldia “não pode ser ouvida e seu nome é apagado da memória familiar e histórica” (2010, p. 16). A personagem Miserinha apresenta uma maneira peculiar de reviver o tempo passado.

Espreito pela janela: ela lá está, a fingir que vai costurando, no mesmo velho cadeirão. Reconheço o pano: é o pedaço de mortalha que ela rasgou na última visita a seu amado Mariano. Dessa porção ela pretende refazer o todo. Até de novo se deitar no lençol e marejar em infinitas ondas. [...]. As linhas se cruzam num confuso emaranhado. Ao fim e ao cabo, pouco diferindo do seu viver. Agita o lenço que me oferecera para proteção dos espíritos (COUTO, 2003, p. 147 e 243- 244, respectivamente).

A travessia entre a ilha e a cidade e a falsa costura feitas por Miserinha sugerem que esta personagem tenta recapitular, através da memória, as lembranças de sua existência. Por outro lado, essa recordação do passado revela o desejo de reconstrução do seu mundo, pois, como nos diz Mircea Eliade de que a revolta contra a irreversibilidade do tempo “ajuda o homem a ‘construir a realidade’ e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo” (1998, p. 124).

Na sociedade patriarcal, é através do casamento que a mulher obtém sua identidade social. Casar, cuidar da família, gerar muitos filhos, essas são as responsabilidades femininas para com o grupo social a que pertence. Admirança é

uma das personagens coutianas que, oficialmente, por não ter se casado, por não ter gerado filhos, nega a prática do lobolo, isto é, o procedimento tradicional que promove o intercâmbio das mulheres entre os diferentes grupos familiares. Ou seja, ela nega a necessidade do casamento e da maternidade como elementos essenciais na construção da identidade social feminina. Daí a preocupação do narrador em relação a sua tia/mãe Admirança.

O fato de Admirança não ter se casado coloca-a, no contexto familiar e social, em uma situação delicada, pois a mulher é vista como uma moeda de troca entre os clãs familiares. Segundo Feliciano, as mulheres são a maior riqueza destas sociedades produtoras, “inseridas na divisão sexual do trabalho (...) e o centro das principais estratégias de poder dos mais velhos, procurando-as para os seus dependentes e para si” (FELICIANO, 1998, p. 274). Por outro lado, se a mulher casar e não tiver filhos, ela será devolvida para os seus pais.

Sobre Admirança recaía o maior peso que, neste lado do mundo, uma mulher pode carregar: ser estéril. Dizia-se dela que o seu sangue não tinha germinado. A nossa tia preferia rodear o assunto.  
 – *Vou sendo mãe avulsa, deste e daquele. Biscateando maternidades. (...) – Sou mãe disto tudo, da casa, da família, da Ilha. E até posso ser sua mãe, Mariano* (COUTO, 2003, p. 146 e 147).

Na verdade, o narrador Marianinho é fruto da relação clandestina entre Admirança e o cunhado dela, Dito Mariano. No final da narrativa, o velho patriarca revela a Marianinho a sua verdadeira filiação materna, entretanto, Admirança não se reconhece como mãe do narrador.

Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez nessa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição ainda que inventada, é reafirmada (SILVA, 2010, p. 168).

O fato de Admirança não ter casado pode ser entendido de duas formas. A primeira sugere que ela tenha se negado a se submeter à prática do lobolo. Essa prática na sociedade banta é o casamento, que retira a mulher da invisibilidade social, mas também equivale ao dote ou a “riqueza da noiva”. O patriarca do clã deve pagar em dinheiro ou bens à família da moça, para tê-la como nora ou esposa.

é uma forma de compensação, garantia da estabilidade do casamento e estabelece uma aliança entre os dois grupos familiares. O casamento na África Banta é considerado uma troca de serviços entre duas famílias pertencentes a clãs diferentes. Uma família cedia a outra a capacidade criadora de um dos seus membros femininos, e para ser compensada, pela perda, recebia bens de determinado valor. Portanto, o lobolo é uma compensação nupcial. O lobolo representa também a tomada de responsabilidade do marido pela manutenção e bem-estar da mulher e legitimação dos filhos gerados pela mulher lobolada para pertença do marido (OLIVEIRA, 2002, p. 27).

A segunda está ligada ao fato de Admirança ser apaixonada pelo seu cunhado, Dito Mariano. Reitera-se o que afirmou a personagem:

É minha Tia Admirança! E sua ofegação não resulta de cansaço. Ela está chorando. Mãos nas mãos, dedos num entrelaço de cego. Chora junto de Mariano.  
 – *Esse homem, você não sabe quanto eu o amei!... Quanto eu o amo.*  
 – *O Avô?*  
 – *Esse homem não é seu Avô, Mariano* (COUTO, 2003, p. 232).

Outra personagem a se apresentar, na narrativa coutiana, é Mariavilhosa, mãe adotiva do narrador-personagem Marianinho. Ela vivia à margem do rio Madzimi e foi estuprada pelo colonizador português Frederico Lopes. Essa violência sexual resultou em gravidez indesejada e, conseqüentemente, em aborto. Em decorrência do abortamento do seu primeiro filho, fruto da violência sexual, e do último, esse desejado, mas que nasceu morto, ela entra num processo gradativo de loucura, ao ponto de se afogar nas águas do rio Madzimi.

Segundo o narrador, o padre Nunes conhecia a história de Fulano Malta e de sua mulher Mariavilhosa. Sabia como o destino de ambos estava ligado ao rio Madzimi.

Numa longínqua tarde, o ainda jovem Fulano Malta se juntara à multidão para assistir à chegada do Vasco da Gama. Entre os marinheiros ele notou a presença de um homem belo, de olhos profundos. Fulano se prendeu nesses olhos. Estranhou aquele apego às feições de alguém tão macho quanto ele.  
 (...). Uma noite escura, ele seguiu o embarcaço enquanto este enveredava por trilhos escuros. Foi dar na casa do Amílcar Mascarenha. O médico veio à porta, policiou os olhos pela rua e fez com que o marinheiro entrasse. Fulano se emboscou, peneirando na penumbra. Dali podia testemunhar o que se passava no interior. O médico mandou o embarcaço tirar o casaco de ganga. Notou-se, então, que uma ligadura lhe apertava o peito. Deveria ser ferimento extenso, tal era a dimensão da ligadura. Quando o pano,



enfim, se desenrolou, o espanto não coube em Fulano Malta, pois se tornaram visíveis dois robustos seios. O marinheiro, o enigmático marinheiro era, afinal, uma mulher! (...). Fulano se encontrara com esse marinheiro de água doce e o seu coração detectara, para além do disfarce, a mulher da sua vida (COUTO, 2003. p. 103-4).

No caso específico de Maravilhosa, ela necessitava de tratamento médico, por essa razão, o disfarce. Mariavilhosa fez um aborto, o qual lhe deixou como seqüela a infertilidade. Após Fulano Malta descobrir a verdadeira identidade de Mariavilhosa, eles se casaram. Entretanto, o fato de Maravilhosa não poder ter filhos fez com que ela entrasse em desespero, chegando ao ponto de se afogar nas águas do rio Madzimi.

Embora não seja nosso foco a análise comparativa da obra de Mia Couto com a de Guimarães Rosa,<sup>20</sup> é impossível não perceber que Mariavilhosa é posta, na ficção coutiana, simetricamente à personagem Diadorim, de *Grande sertão: veredas* (1956). Vale ressaltar que a intertextualidade ou a influência da ficção rosiana na produção literária de Mia Couto é assumida, por este, sem a “angústia da influência” de que nos fala o crítico Harold Bloom.

A ideia que há uma literatura “superior”, que seria a fonte, e outra literatura “inferior”, que seria a que recebe a influência vem de Harold Bloom (2002), em *A angústia da influência*. Seu argumento é de que a história poética não se distingue da influência poética, “uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (2002, p. 55). Mia Couto já assumiu, publicamente, em vários depoimentos e entrevistas, que sua busca por uma dicção própria, pessoal que traduzisse, na língua portuguesa, a identidade literária moçambicana, encontrou eco na leitura do poeta angolano Luandino Vieira e que, por meio desse, conheceu as obras de Guimarães Rosa. Cedemos a palavra, então, para que Mia Couto fale de si, de sua escrita, de alguns escritores que influenciaram a sua prosa ficcional.

Quando eu escrevi as *Vozes anoitecidas* – eu digo isto sempre, e já pude dizer perante ele mesmo, o Luandino Vieira; é uma grande dívida que eu tenho com ele – foi muito na sugestão de uma coisa que ele tinha feito em Angola e que eu queria fazer em Moçambique, de uma outra maneira, com outro tipo de trabalho, mas inspirado nele. Depois de publicar as *Vozes*

<sup>20</sup> Estudos comparados que aproximam a escrita de Mia Couto e Guimarães Rosa (cf. SILVA, 2000; PERUZZO, 2002; TEIXEIRA, 2006; CHAGAS, 2007; SILVA, 2007).

*anoitecidas*, eu li uma entrevista do Luandino, sem conhecê-lo (até aquela época eu não o conhecia), em que ele dizia que o mesmo processo que tinha acontecido comigo ao lê-lo – a ele, Luandino tinha acontecido com ele, Luandino, lendo Guimarães Rosa. E eu me perguntei: “Quem é esse Guimarães Rosa?” Tenho que chegar até ele, porque ele foi o inspirador do meu inspirador, então eu tenho que chegar até ele. Só que não há troca de escritos como vocês têm aqui, nós não os recebemos. Então tive que esperar um tempo, esperar alguém, um amigo que viesse cá [ao Brasil] e me trouxesse as *Primeiras Estórias*. O Luandino faz uma coisa que é mais profunda no sentido poético, o Luandino trabalha mais deixando entrar Angola dentro do seu texto; o Guimarães Rosa deixa entrar o Brasil, mas por uma veia mais poética, e provavelmente seja por isso mais universal. Então, quando eu escrevo *Cada homem é uma raça* eu sei que estou muito marcado por essa experiência de vida desse Guimarães Rosa. Então, a partir daí eu quis ler tudo do Guimarães Rosa (COUTO, 1997, p. 264).

Dentre “os autores de língua portuguesa” que influenciaram Mia Couto encontram-se, além de Guimarães Rosa e Luandino Vieira, Fernando Pessoa, Graciliano Ramos e Jorge Amado.

(...) Pessoa me surge na altura em que transito da adolescência para a maturidade, território em que eu me sentia (e ainda hoje me sinto) estranho e estrangeiro. Pessoa era o habitante de lugar nenhum, o estrangeiro absoluto. (...) Afinal, nossa alma não está toda dentro de nós. No percurso da nossa vida, andamos a recolher fragmentos da nossa alma no exterior. (...) Eu já escrevi “Cada homem é uma raça”. Mas Pessoa me havia ensinado que cada homem é uma nação (COUTO, 1998, p. 125-126)<sup>21</sup>.

Com Guimarães Rosa e o poeta angolano Luandino Vieira, Mia Couto descobriu a “terceira margem” da língua portuguesa que lhe faltava para ser o rio:

Achava urgente fazer da paisagem um personagem e não um simples cenário, o tambor deve não apenas decorar mas pulsar no papel. Era preciso vestir o homem de água, vestir o homem de céu, vestir o homem de terra. (...) Neles eu descobria como outras culturas se apropriavam e manejavam o português, fazendo dele uma nova língua (COUTO, 1998, p. 126).

As obras literárias de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e de tantos outros brasileiros, que entravam clandestinamente em Angola e Moçambique,

<sup>21</sup> COUTO, Mia. Palestra sobre Literatura Portuguesa. In: ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal, 1998, p. 125-126.

ensinaram aos fundadores das literaturas desses dois países a sonhar em casa. Segundo as palavras do próprio Mia Couto ele aprendeu a sonhar com Jorge Amado, pois descobriu que as personagens amadianas:

eram vizinhas não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro, Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres. No fundo, Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos (COUTO, 2011, p. 64).

O evidente diálogo entre a obra de Mia Couto e a de Guimarães Rosa levou a pesquisadora Ana Cláudia da Silva a comentar sobre a aproximação e o afastamento entre as personagens Diadorim e Mariavilhosa:

enquanto esta [Diadorim] travestia-se para executar a vingança pela morte do pai, para matar, aquela [Mariavilhosa] o fazia para curar-se das chagas obtidas pela morte do filho, por tê-lo matado; ambas, nesse percurso por identidades masculinas encontram o amor: impossibilitado para Diadorim e Riobaldo, permitido (mas sem fertilidade) para Mariavilhosa e Fulano Malta. Os amados, ambos guerreiros (Riobaldo, na jagunçagem; Fulano, na militância revolucionária), ambos são feridos de amor pelos olhos de suas amadas; vivem estas duas personagens o conflito de identidade sexual gerado pela paixão por uma pessoa presumivelmente do mesmo sexo (SILVA, 2010, p. 172).

Após a morte de Diadorim, em razão de um ferimento, Riobaldo descobre a verdadeira identidade da amada. A partir daí, ele terá sua vida perpassada pela saudade do amor que não se realizou. Já Fulano Malta descobriu a identidade de sua mulher, ainda, em vida. Casaram-se, mas não foram felizes.

Assim, fica evidente uma das atrocidades cometidas pelo colonizador contra o povo moçambicano, o estupro contra as mulheres, como forma de silenciar e/ou abafar qualquer ato de resistência por parte do colonizado. Alberto Oliveira Pinto (2007), em seu artigo *O colonialismo e a coisificação da mulher*, afirma que a mulher africana “foi sempre encarada pelos colonos portugueses tão somente enquanto um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados” (PINTO, 2007, p. 48). No plano da ficção, a personagem Mariavilhosa representa a

face oculta da violência cometida contra a mulher ao longo de quase cinco séculos de colonização europeia no continente africano.

A denúncia expressa pelo narrador faz-nos lembrar da afirmação de Jacques Rancière de que “é preciso fazer falar os silêncios da História, essas terríveis pausas onde ela não diz mais nada e que são justamente seus tons mais trágicos” (1995, p. 218). Faz-nos também refletir que da África veio a mão de obra escrava para o Brasil. Os negros que habitavam aquele continente foram escravizados e com eles sua cultura, memória e língua. Continuamos sem saber muito sobre a história africana e ainda convivemos com dois tipos de história, construída a partir do ponto de vista do colonizador, e a história, que os moçambicanos começaram a escrever após a independência de Moçambique.

Embora o espaço literário na obra de Mia Couto esteja circunscrito a Moçambique, ao passado colonial e ao pós-colonialismo, as dimensões dramáticas atingem, porém, as relações entre mulheres empobrecidas e silenciadas que se movem na periferia dos acontecimentos, sem autonomia de decisão ante os fatos históricos, e homens que acreditam deter em suas mãos o poder sobre as vidas alheias. Para estes, o outro que é a mulher representa apenas uma peça na engrenagem do poder patriarcal. Essa subalternidade, presente nas relações entre homens que mandam e mulheres que obedecem, e que Mia Couto dá ênfase na sua narrativa, está entre as discussões dos estudos pós-coloniais.

Nyembeti, irmã do coveiro Curozero Muando, é outra personagem emblemática, considerada pelos moradores da ilha como sendo uma jovem estranha. Entretanto, para o narrador:

É talvez a mais bela moça que eu jamais vira. Vem acanhada, em passo acabrunhado. Está vestida de capulana verde, com cajus vermelhos pintados. Com a mesma capulana recobre o rosto, como se uma vergonha a obrigasse a esconder identidade. (p. 154)

— *Esta é Nyembeti, minha irmã. É bonita, não é? (...).*

— *Até dói a beleza dela. Problema sabe qual é? É que essa moça não fala direito, a língua tropeça na boca, a boca tropeça-lhe na cabeça. (...)* Que ela usava o pensamento como o crocodilo engole a pedra. Servindo só para lhe dar peso à existência, tocar o fundo sem esforço. Quando tinha precisão do ar ela regurgitava a pedra, e mais leve, vinha à superfície (COUTO, 2003, p. 154 e 160).

A maneira como Nyembeti é descrita pelo seu irmão e o fato de ela só falar os dialetos moçambicanos para se comunicar com as pessoas que visitam a ilha,

mostra a estratégia da personagem para se livrar do assédio dos homens. Reitera-se o que disse a personagem: “queria escapar aos vários Últimos que lhe apareciam, com ares citadinos. Se fazia assim, tonta e indígena, para os afastar de intentos” (COUTO, 2003, p. 189). Nyembeti tenta esconder sua identidade para os visitantes, mesmo que eles sejam seus conhecidos, que, para ela, no entanto, são como o ex-colonizador. Eni Orlandi, ao analisar, em sua obra *As formas do silêncio*, sobre as consequências do silêncio político imposto pelo colonizador português aos nativos da Amazônia, chegou à seguinte conclusão:

um subproduto deste funcionamento historicamente visível é o fato de que o olhar do dominado é que é mais sensível à pluralidade do que o do dominador. É o dominado que (falha e por isso) precisa do múltiplo para existir. Para o dominador basta o “um” (o seu). O dominado é que precisa do plural. O que se chama de “criatividade” [africana], tem esse aspecto de determinação histórica: o plural necessário do olhar do historicamente coagido (1993, p. 185).

Aqui lembramos a reflexão de um dos narradores do romance em estudo, Amílcar Mascarenha, sobre a personagem Último. “— *É um desses que pensam que são senhores só porque são mandados por novos patrões. — No charco onde a noite se espelha, o sapo acredita voar entre as estrelas*” (COUTO, 2003, p. 118, itálico do autor).

Nesse sentido, falar e silenciar com os mecanismos que os constituem representa o lugar onde se desenvolve determinadas relações históricas. Porém, não podemos perder de vista o que diz Rancière sobre a testemunha-muda: ela junta dois enunciados aparentemente contraditórios, primeiramente tudo falando sem nada dizer, e depois, com a sua mudez, significando muito (1995, p. 218).

Nesse sentido, Nyembeti, quando se nega a falar a língua do ex-colonizador, no contato com os forasteiros que visitam a ilha, transforma-se em uma testemunha-muda do sofrimento dos autóctones que, num passado recente, ficaram à margem da história colonial, mas também, daqueles que, no presente, são os espoliados do capitalismo que aterrissou em Moçambique, na última década do século XX.

Na ação final da narrativa, o narrador-personagem Marianinho dirige-se ao cemitério em busca de Nyembeti e a encontra dentro de uma cova recém-escavada por ela. Ele se aproxima e cai no buraco, aparentemente desmaiado, e faz amor com Nyembeti. Ao acordar, ele se dá conta de que, até aquele momento, só fizera

amor com ela sempre em estado de sonho e chega à seguinte conclusão: “eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão” (COUTO, 2003, p. 253). Nesse sentido, ela é a representação da terra e da continuidade da cultura de matriz banta, ainda que híbrida, e a cova escavada por ela e descrita pelo narrador, no final do livro, é um convite ao povo moçambicano para enterrar cinco séculos de silenciamento linguístico, social, econômico e político imposto pelo colonizador.

Suzana Lages (2002, p. 82) ao se apropriar do termo “poética de tradução”, do crítico norte-americano Simon Sherry, contribui de forma admirável para a nossa compreensão de como a literatura contemporânea analisa o contato cultural entre as diversas etnias que formam as sociedades pós-coloniais:

Se no contexto do pós-colonialismo o contato entre culturas é, por um lado, necessariamente marcado por ambivalências que definem um espaço liminar, um estar-entre, por outro lado, este mesmo estado de liminaridade contamina a produção literária como um todo, gerando textos atravessados pelo que Simon Sherry denominou de “poética de tradução”: uma poética de fricções, de descontinuidades, sem possibilidade de unificação (LAGES, 2002, p. 82).

Assim, essa “tradução poética” ou polifonia de vozes femininas presente no espaço narrativo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* comprova que Mia Couto resgata essas vozes femininas quando as coloca no seu texto ficcional para contarem suas histórias, fazendo emergir as vozes das mulheres africanas que vivem, ainda, sob o domínio do silêncio. Denuncia, também, as várias formas do silêncio de que essas mulheres foram vítimas não só do patriarcado africano, mas também do patriarcado colonial português. A esse respeito, Bakhtin esclarece que essas vozes são “diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isto constitui precisamente o ‘multívoco’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos” (2010, p. 49). Assim, “a mais eficaz estratégia de descolonização feminina concentra-se no uso da linguagem” (BONNICI, 2000, p. 16).

Teresinha Bernardo, em sua pesquisa sobre as vozes femininas presentes na cultura afro-brasileira, afirma que:

São vozes de mulheres africanas iorubás e bantas, que vêm de um passado longínquo, lugares distantes. São vozes de africanas e suas descendentes. (...). São vozes de velhas, são vozes de jovens. São vozes que se aproximam, são vozes que se distanciam, são vozes que aconselham, são vozes que criticam. São vozes que pedem, são vozes que dão. São vozes que cantam, são vozes que choram. São vozes que se assemelham, são vozes que se diferenciam. São vozes que xingam, são vozes que rezam. São vozes que brigam, são vozes que gemem de amor. São vozes que gritam. São vozes que silenciam (BERNARDO, 2003, p. 173).

Mia Couto, ao construir as personagens Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, evidencia as consequências do silenciamento sociocultural imposto às mulheres, ao mesmo tempo em que apresenta as personagens Miserinha e Nyembeti com seus atos de rebeldia, questionando sobre o lugar ocupado por elas no contexto social moçambicano. Embora elas não rompam em definitivo com a tradição, desafiam a ordem preestabelecida pelo patriarcado africano, o que faz com que essas personagens ganhem densidade e que suas vozes sejam ouvidas, não raro caladas em muitas obras literárias africanas. Essas mulheres acabam por ser objeto, afinal, de uma “tripla colonização”: por serem mulheres, negras e africanas, à medida que a própria história e a literatura portuguesas produzidas sobre essas mulheres durante o período colonial as descrevem como um ser humano anulado e não um indivíduo, mas como um acessório ou uma peça do inventário masculino, após o casamento. Ser mulher, na sociedade africana colonial, era sinônimo de submissão e de medo, porém, na sociedade moçambicana pós-colonial, elas lutam para atravessar essas muralhas do silenciamento sociocultural das quais têm sido vítimas.

As personagens Miserinha e Nyembeti, pela forma como foram elaboradas pelo escritor Mia Couto, pela resistência em cumprir o que determina o patriarcado africano colonial e pós-colonial, pelas vozes que as individualizam, pela maneira como se movimentam no espaço da narrativa, contrariam a tese defendida por alguns teóricos dos estudos pós-coloniais, de que o sujeito subalterno não pode falar, em particular, as mulheres nativas de países que foram colônias das potências europeias, como, por exemplo, Moçambique. No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* encontramos vários casos de silenciamento feminino: Admirança, Dulcineusa e Mariavilhosa. Diferentemente dessas, Miserinha e Nyembeti questionam sobre o lugar social ocupado por elas nesta sociedade. Por essa razão, elas devem ser presença obrigatória na relação das grandes personagens femininas coutianas, seja porque são a representação de uma África

espoliada pelos colonizadores, seja porque são vistas por alguns pesquisadores da ficção coutiana como espelho da terra em suas dores e em sua metamorfose.

Esta visão, contudo, apesar da argumentação que lhe dá o texto, é limitada e simplificadora. Limitada porque o enredo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* não é apenas o relato da morte inacabada do patriarca Dito Mariano e nem do retorno de um jovem a sua terra de origem, para comandar o funeral do avô. Pelo contrário, a obra está ligada a um momento histórico definido da construção da sociedade moçambicana. Simplificadora porque a presença dessas personagens no enredo é notável porque as mesmas têm consciência não só da sua condição individual, mas também da situação histórica dos outros africanos. Reivindicam não só a igualdade com os homens, mas também têm consciência da desigualdade social, no caso, da mulher advinda do poder do patriarcado africano a que elas e as outras mulheres estão sujeitas. Nesse sentido, Miserinha e Nyembeti, como personagens, possuem complexidade e profundidade imensamente maiores que aquelas que, geralmente, lhe são atribuídas pela tradição da crítica brasileira, moçambicana e portuguesa.

Por outro lado, as reflexões sobre a situação da mulher no período colonial, segundo Maria do Carmo Tedesco (2008, p. 71), não levaram em consideração as especificidades do gênero no interior da sociedade africana, tampouco as diferenças entre as próprias mulheres. Da mesma forma estes estudos não colocaram em questão a permanência do patriarcalismo posteriores à Independência. Diversos estudos desenharam a identidade da mulher, nesse período, como analfabeta, sujeita a um trabalho penoso, submetida ao poder patriarcal e, por ter alternativa, reprodutora junto às gerações seguintes das mesmas rotinas a que esteve sujeita. De modo geral essas reflexões atribuíam ao colonialismo tais características de vidas das mulheres.

Após a nossa análise, a ideia de que o europeu fora o único responsável pela escravidão, violência e exploração da mão de obra feminina, no continente africano, não se sustenta, pois essa tripla opressão contra a mulher africana, em particular, a moçambicana, foi realizada a quatro mãos. E o que acontece hoje com as mulheres moçambicanas é a continuação do sistema patriarcal africano e colonial. Nesse sentido, o lugar social reservado às mulheres, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, é semelhante ao das mulheres dos outros romances do autor.

Para Laforte, atualmente tem-se observado, em Moçambique, principalmente nas periferias de Maputo, que as mulheres, com ou sem a presença de seus



companheiros, constroem estratégias de sobrevivência e várias redes de solidariedade e de relações pessoais que lhes asseguram poder de decisão na família e no bairro, alterando o lugar por elas ocupado nas relações de poder, mesmo que esse poder feminino ainda se encontre inscrito em uma sociedade patriarcal (LAFORTE, 2000, p. 24-25).

Ao contrário do que afirma Marshal Berman, de que a “modernidade une a espécie humana anulando as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia” (1986, p. 15), as personagens femininas coutianas, no contexto da modernidade atuante na África, oscilam entre a afirmação da sua individualidade e da sua condição de cidadãs africanas periféricas e à margem de um mundo globalizado. Isso porque, segundo Inocência da Mata, “neste contexto da globalização, em que as identidades são assumidamente múltiplas e se fazem de várias pertencças, sempre em deslocamento e reconfiguração, a polifonia é também feita de vozes outras” (2010, p. 10). Pertencentes às “duas nações”, às “duas gentes”, às “duas almas”, portanto, esse estado tríplice configura-se na situação das personagens femininas de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, cujo enredo fragmentado parece traduzir a trajetória das mulheres africanas sob a égide da modernidade. Essas vozes emergentes são o limite do romance de Mia Couto ou, pelo contrário, sua ampliação.

### CAPÍTULO III - A RECRIAÇÃO DOS MITOS AFRICANOS NA FICÇÃO DE MIA COUTO

Os mitos, na ficção coutiana, constituem-se nos elementos culturais do imaginário africano. É consenso entre os estudiosos que as línguas guardam todas as experiências dos povos. Nesse sentido, o escritor Mia Couto, ao usar a língua portuguesa para elaborar sua obra ficcional, está, ao mesmo tempo, referenciando as experiências dos portugueses na África, e denunciando as mazelas socioculturais deixadas por eles, no continente africano. Por outro lado, ao inserir, em seu texto, vocábulos oriundos das várias línguas autóctones que compõem a diversidade etnolinguística de Moçambique, o autor está referenciando as suas experiências e as dos nativos, embora as experiências do período colonial sejam consideradas por muitos intelectuais africanos como funestas tanto para o povo como para a África.

Na atualidade, todas as culturas são híbridas<sup>22</sup> algumas com maior ou menor grau, principalmente as culturas dos países que “falam” a língua portuguesa resultante do entrelaçamento de diversas tradições, tanto pelas trocas culturais entre europeus e os diferentes grupos étnico-culturais de origem banta que habitam Moçambique, como por todas as demais influências que marcaram a sua história. É evidente que a cultura moçambicana é, em primeiro lugar, o resultado de trocas culturais entre as diversas etnias africanas que realizaram a Diáspora Negra, ao longo do continente, antes da Era Cristã. Depois, com a presença do colonialismo português em terras africanas, elementos da cultura europeia foram incorporados. Acrescente-se a isso o fato de Mia Couto ser lusodescendente, branco e escrever suas obras em língua portuguesa.

Assim, com a mesma legitimidade que outrora – em evidente ilustração da permanência, entre os cientistas sociais, do “ídolo das origens”, como dizia Marc Bloch – se atribuía exclusivamente às “raízes africanas”. Nesse sentido, os mitos iorubanos e bantos identificados na narrativa coutiana, embora híbridos, ainda mantêm na sua essência o culto das forças da Natureza. Encarado naquilo que tem de vivo, o mito não é, segundo a concepção malinowskiana,

---

<sup>22</sup> Esta é uma expressão que serviu de fundamento para as teorias raciais do século XIX usada por Robert Knox, William Laurence, T. H. Huxley, J. C. Prichard, Charles Darwin, Pierre Broca, Gobineau e Carl Vogt. Todavia, no século XX, o termo foi recuperado pelos teóricos do Pós-Colonialismo, como Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, da análise do discurso colonial. O hibridismo é visto como a expressão das formas sincréticas que caracterizam as literaturas e as culturas pós-coloniais.

uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, a aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social e, mesmo a exigências práticas (apud ELIADE, 1998, p. 23).

A pesquisadora brasileira Alcione Manzoni Bidinoto, ao analisar as relações entre mito e história, na obra *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto, traz à tona uma discussão que diz respeito à inserção do fantástico nas literaturas africanas contemporâneas. Embora essas literaturas, em particular, a de Mia Couto, sejam analisadas a partir do real, mágico, fantástico, insólito, grotesco, a maioria dos pesquisadores da obra desse escritor moçambicano divergem quanto a tal categorização. Segundo Gilberto Matusse,

O conceito de fantástico é formulado a partir de uma visão de mundo fundamentada no modelo racionalista ocidental, enquanto as obras literárias estudadas [africanas] são produzidas dentro de um contexto onde vigoram outros modelos de pensamento (apud BIDINOTO, 2004, p. 41).

Por sua vez, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco afirma que as narrativas africanas contemporâneas “deixam ler, nos interstícios do discurso literário, os mitos e a história de seus países, nos quais, realidade e fantasia, devido às crenças populares tradicionais, se encontram mescladas” (apud BIDINOTO, 2004, p. 42). E o próprio Mia Couto faz a seguinte consideração a esse respeito:

Penso que seria preciso interrogar essas categorias. 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.

(...)

É muito arriscado dizer que isto ou aquilo é uma característica de África. Mas há de facto coisas que se pode dizer que são a essência... é este o medo que eu tenho das palavras... Mas, por exemplo, a relação entre os mortos e os vivos é profundamente diferente em África, é verdade. Por razões desta religião que não tem nome (COUTO, 2002, p. 234 e 56, respectivamente).

Em decorrência de concordarmos com os posicionamentos de Gilberto Matusse, de Carmem Tindó Secco e de Mia Couto de que o fantástico é uma

categoria própria da experiência racional do homem do Ocidente, a qual difere do universo das culturas africanas, construídas sob outro modelo, escolhemos não fazer a análise literária do ponto de vista do fantástico em nossa pesquisa.

As relações entre mito e história na produção literária de Mia Couto já foram apontadas por vários pesquisadores, como José Ornelas em seu artigo *Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique*, que afirma:

O registro discursivo do imaginário do povo de Moçambique, ou seja, o uso das crenças e credences, dos ritos, da ancestralidade, dos costumes e dos rituais da tribo, dos ritmos da natureza e de todo um universo mágico e fantástico [tem sido empregado] para construir a realidade de um país que ainda se situa entre o mito e a história (ORNELAS, 1996, p. 49-50).

Em sua tese de doutorado, Ana Cláudia da Silva, ao analisar a presença dos mitos africanos no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e no conto *Nas águas do tempo*, ambos de autoria de Mia Couto, afirma: “Não encontramos nenhuma lenda ou mito que narre o surgimento do caniço. Há outros “relatos” de mitos genesíacos, mas não encontramos a fonte dessa criação de Mia Couto” (2010, p. 201-207). Talvez, por desconhecer a mitologia africana, a autora tenha optado pelos fundamentos do Espiritismo, criado, em 1857, na França, por Allan Kardec, para analisar o processo de escrita das cartas ditadas por Dito Mariano e redigidas pelo narrador-personagem Marianinho. As atividades realizadas pelas duas personagens coutianas e pelo espírito que o médium kardecista incorpora realizam, segundo ela, um “trabalho coletivo entre o Céu e a Terra”. Apesar da visão eurocêntrica de Ana Cláudia da Silva sobre a presença dos mitos africanos na ficção coutiana, a sua análise nos proporcionou um outro olhar sobre a leitura de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, à medida que a autora analisa em profundidade a questão da morte na cultura de matriz banta.

Então, por que a mitologia grega e a latina são consideradas pela crítica especializada como sendo portadoras de mitos literários, e todavia a africana é analisada por essa mesma crítica apenas como “fantástica”, “mágica”, “maravilhosa” e “insólita”? Ora, uma leitura mais aprofundada da *História das religiões afro-brasileiras* leva o pesquisador a descobrir que a mitologia africana tem como deuses os orixás, o que nos autoriza afirmar que o panteão dos deuses africanos é tão mitológico quanto o grego e o latino. Estes orixás, que vieram acompanhando os

negros escravizados da África para o Brasil, têm uma existência milenar no continente africano.

A análise da obra de Mia Couto pelas teorias desenvolvidas no mundo ocidental e utilizadas por alguns pesquisadores brasileiros revela o preconceito cultural em relação às práticas sociorreligiosas do povo africano. A origem desse preconceito tem uma explicação: a partir do momento em que o homem ocidental invadiu a África, no século XV, as expressões sociorreligiosas dos africanos começaram a perder o *status* de mitologia, e o “imaginário africano” foi denominado por esse mesmo colonizador de “exótico”. Por extensão, essa visão preconceituosa foi aplicada pelos colonizadores portugueses à cultura dos negros escravos que foram trazidos para o Brasil, no século XVI. Nesse sentido, foi transmitida, na sociedade brasileira, a ideia de que a cultura e o povo africano eram “inferiores”. Segundo Inocência Mata, “a questão é que nós continuamos apensar a África a partir do olhar da ex-metrópole. Estudar a África pelo prisma do ex-colonizador é um crime intelectual” (MATA, 2009, p. 6). E, além do mais, concordamos com a seguinte afirmação de Luiz Costa Lima ao prefácio do livro *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula, de Mia Couto*, da autora Anita de Moraes:

Considerando que nós, brasileiros, fazemos parte, junto com os africanos, do capitalismo periférico, tendo como particularidade tão-só havermos nos antecipados no processo de autonomia política, acrescentaria, por fim, que deveríamos nos sentir obrigados a livrar os africanos, ao menos os falantes do português, dos clichês, por certo também bem intencionados, que, ao longo do século XIX, foram desenvolvidos acerca da identidade brasileira e latino-americana; responsáveis, como alguns já reconhecem, do servilismo da maioria de nossa produção literária e crítica (LIMA, 2009, contracapa).

Nesse terceiro capítulo do nosso trabalho, fazemos a análise da presença dos mitos iorubanos e bantos recriados no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que, a partir do título, já sugere ser uma narrativa de origem, que trata da gênese primordial dos povos de Moçambique. Juca Sabão, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), sobe o rio até à nascente, para “decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio” (COUTO, 2003, p. 61). Assim, o autor parece querer reconstruir o valor e o peso das referências africanas em relação à memória coletiva e individual daqueles

povos que habitam o território moçambicano, a sua forma de trabalho, a produção, a organização da família, a reprodução, a maneira de ver a vida, a maneira de ver a morte, a religião, suas festas, suas guerras, suas alegrias e tristezas. Portanto, “conhecer a África é, sem dúvida, abrir os olhos a matrizes que nos compõem, que interferem em nosso ser, em nossa forma de estar no mundo” (CHAVES, 2005, p. 13). Por essa razão, tomamos como respaldo para nossa ação a afirmação de Laura Padilha de que “é preciso não aceitar o não lugar da África em um país como o nosso” (2007, p. 13).

### 3.1 MARIANINHO: HERÓI CULTURAL

Em *Um rio chamado tempo<sup>23</sup>, uma casa chamada terra<sup>24</sup>* (2003), o desmoronamento do espaço/tempo e a presença de Marianinho que tem como tarefa salvar a tradição familiar, e a ilha de Luar-do-Chão oferece um possível fio condutor de leitura do romance. Marianinho, educado em outra cultura, no entanto, é designado pelo avô para manter a tradição familiar. Ele metaforiza a busca das suas origens, mantendo um diálogo entre a ancestralidade e a modernidade. Após receber a notícia da morte do avô, atravessa o rio/tempo/orixá, sob a proteção de Abstinência e da velha Miserinha, em retorno à terra/Onilé/casa de seus antepassados, para comandar a cerimônia do enterro do avô Dito Mariano, o homem mais-velho do clã dos Malilanes.

A ilha-orixá simboliza a nação independente, que nasce fragmentada pelo abandono dos ideais revolucionários. Um narrador em primeira pessoa cede a palavra a outros narradores. Esses múltiplos narradores denunciam cada um o seu ponto de vista em relação à pobreza, à luta diária pela sobrevivência, ao esfacelamento da cultura, ao desrespeito com os mais velhos, enfim, ao confronto entre a tradição africana e modernidade trazida pelo colonizador europeu. E esta

---

<sup>23</sup> Na mitologia africana do povo de língua iorubá, o orixá *Iroco* aparece associado à dimensão da casa, do espaço e do Tempo. Quanto à importância do Tempo em várias culturas ele é “conhecido e respeitado, na Mesopotâmia e Babilônia, como *Enki*, o leão alado, que acompanha todos os seres do nascimento ao infinito; cultuado no Egito como *Anúbis*, o deus chacal que determina a caminhada infinita dos seres desde o nascimento até atravessar o vale da morte. Também venerado como *Teotihacan* entre os incas e Viracocha entre os maias, como o senhor do início e do fim; também presente no panteão grego e romano, onde era conhecido e respeitado como *Cronos*, o senhor do tempo e do espaço, que abriga e conduz a todos inexoravelmente ao caminho da eternidade”. Disponível em: <http://grupoboiadeiroei.blogspot.com.br/2011/10/orixa-iroko-tempo.html>. Acesso em 22/11/2012.

<sup>24</sup> *Onilé/Aiê*, a Mãe-Terra, é a senhora do planeta em que vivemos (PRANDI, 2001, p. 21).

polifonia, além de representar a fragmentação, mostra também os vários povos que escrevem a história de Moçambique. Por outro lado, o rio Madzimi, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, separa não só a ilha da cidade; a tradição africana da modernidade europeia; a morte da vida; mas também faz com que as personagens atravessem a fronteira entre os mundos. Assim, Dito Mariano transita entre o tempo/terra dos vivos e o dos falecidos; Marianinho, entre a tradição oral e a escrita; Mariavilhosa e Miserinha, entre a ilha e a cidade. Estas são algumas das muitas travessias que as personagens coutianas farão, entre a terra, a casa, o rio e o tempo, ao longo da narrativa.

Para desvendar os segredos que envolvem a morte inacabada de Dito Mariano e o assassinato de Juca Sabão, Marianinho, como herói cultural, faz um longo percurso em busca da verdade. Trata-se de um percurso realizado entre a neblina de uma cultura povoada pelo silenciamento cultural e pelos segredos familiares. Mas essa jornada é feita, segundo Francisco Noa, “através do recorrente diálogo entre as personagens, os espaços (físicos, psicológicos, individuais e coletivos) e os tempos (subjetivos, privados, históricos e míticos)” (2005, p. 155-6). Sob esse prisma, Mia Couto elabora um projeto de identidade multicultural, colocando, no espaço enunciativo do romance, diversos narradores autóctones.

A narrativa é iniciada pela tradição de Luar-do-Chão, espaço ficcional de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Como nos ritos, começa-se invocando a força ancestral: “Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças”. Assim, a fala de Miserinha colocada no início da narrativa faz uma espécie de travessia que liga a “origem” africana ao lugar ocupado pelos mitos iorubanos e bantos, que, neste caso, é o ponto de chegada e “por trás dela, do sujeito cultural e ser de linguagem, que é o próprio Mia Couto” (PADILHA, 2002, p. 40). E o lugar ocupado pela personagem/escritor inscreve-se politicamente como a resistência, como se quisesse restituir ao homem africano contemporâneo a leitura do “chão”, pois “a terra tem suas páginas: os caminhos” que revelam a importância das práticas sociorreligiosas como estratégia para a emergência das vozes e da cultura moçambicanas silenciadas pelo colonialismo.

Já no primeiro capítulo, o narrador sente a necessidade de nos informar o papel social que a tradição familiar reserva para cada membro do clã dos Malilanes /Marianos. Abstinência, sendo o filho mais velho, tem como missão comunicar aos familiares a morte de seu pai, Dito Mariano.

Abstinência é o mais velho dos tios. Daí a incumbência: ele é que tem que anunciar a morte de seu pai, Dito Mariano. Foi isso que fez ao invadir o meu quarto de estudante na residência universitária. (...). Suas palavras foram mais magras que ele, a estrita e não necessária notícia: o avô estava morrendo. Eu que viesse, era o pedido exarado pelo velho Mariano (COUTO, 2003, p. 16).

Além de mensageiro, Abstinência tem como obrigação abrir a passagem do “rio/orixá” Madzimi, para que o narrador-personagem Marianinho atravesse os dois mundos, o mundo profano (terra) e o mundo sagrado (rio/água), e chegue à ilha de Luar-do-Chão são e salvo. Assim, a recriação da realidade mítica, na ficção coutiana, entrelaça o modo de pensar, de agir, de viver da mulher e do homem moçambicanos, evidenciando a relação de respeito com os deuses, com os antepassados e, principalmente, com a natureza.

A narrativa ora analisada desenvolve-se em dois universos distintos: na Ilha de Luar-do-Chão, que representa uma tradição africana e na cidade que é o lugar da modernidade. Ambos os universos não se tocam. O narrador, ao iniciar sua narrativa, chama a atenção do leitor para a questão da espacialidade:

A ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou, no aportuguesamento: os Marianos. Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações mais longínquas que planetas. Somos duas gentes, duas almas (COUTO, 2003, p. 18).

Além da configuração de espaços distintos, o narrador-personagem Marianinho apresenta, também, a diversidade política (“duas nações”), étnica (“duas gentes”) e religiosa (“duas almas”). Marianinho, depois de anos morando na cidade, adquiriu hábitos de um homem branco – ou, na língua da ilha, de um *mulungo* ou “estrangeiro” como é chamado o homem africano que incorpora a cultura ocidental. Ele está voltando à ilha para comandar ao funeral de seu avô, Dito Mariano. É na condição de “estrangeiro”, portanto, que o narrador-personagem Marianinho fará um longo percurso entre a neblina de uma cultura povoada pelo silenciamento sociocultural e pelos segredos familiares, para cumprir a tarefa a ele imposta por seu avô, Dito Mariano.



A jornada iniciática de Marianinho para aprender a tradição familiar e da ilha tem início já na travessia do rio Madzimi com Miserinha, em cujas águas ela realiza um ritual de proteção ao jovem. Em seguida, no mesmo espaço sacralizado do rio, com seu tio Abstinência, que conduz o rapaz no ritual de travessia das águas.

A primeira menção à recriação dos mitos e rituais das tradições iorubanas, na obra de Mia Couto ocorre no encontro entre Marianinho e a cega Miserinha, quando eles atravessam o rio para chegar a Luar-do-Chão. A partir daí, temos o primeiro contato com a cultura iorubana presente na ficção de Mia Couto, através do narrador-personagem Marianinho, quando ele descreve o lenço da velha senhora, “com as colorações todas do mundo”, que nos remete ao mito de *Oxumarê* (orixá<sup>25</sup> africano que, na mitologia do povo de língua iorubá representa o arco-íris,<sup>26</sup> o “deus serpente que controla a chuva e a fertilidade da terra”). Miserinha é uma espécie de andarilha velha, quase cega e viúva que teve seus bens subtraídos pela família do seu falecido marido. Desde então, ela perambula entre a ilha de Luar-do-Chão, onde mora, e a cidade.

— Está-me a olhar o lenço? **Este lenço fui dada na cidade?**<sup>27</sup>. A velha coloca a mão sob a testa, cortinando os olhos, atenta aos tintins dos gestos de Abstinência. — Esse homem vai carregado de sofrimento. — Como sabe? — Não vê que só o pé esquerdo é que pisa com vontade? (...) — A terra tem suas páginas: os caminhos. Está me entendendo? — Você lê o livro, eu leio o chão (COUTO, 2003, p. 19-20, negritos nossos).

<sup>25</sup> O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização o poder, a energia do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada (VERGER, 1980, p. 9).

<sup>26</sup> Na mitologia grega, *Íris* era uma deusa que exercia a função de arauto divino. Em sua tarefa de mensageira, ao atravessar os céus, ela deixava um rastro multicolorido. (MATTIUZZI, 2000). O Cristianismo, Islamismo e o Judaísmo dizem que o arco-íris foi intitulado por Deus como "arco-da-aliança", pois logo após o Dilúvio quando a Arca de Noé pousou sobre o Monte Ararat, Deus prometeu que nunca mais iria inundar a Terra e depois de cada chuva seu arco apareceria nas nuvens e este seria o símbolo da aliança estabelecida entre Deus e todo ser vivente de toda espécie que estava sobre a terra e por todas as gerações futuras.

<sup>27</sup> “É curiosa a explicação que ela [Miserinha] dá para a posse desse mimo. Ignoramos se essa forma de falar pertence a alguma variante da língua portuguesa falada em Moçambique. Contudo, se analisarmos a oração tal como aparece, ficamos em dúvida sobre quem seria o sujeito e o objeto da ação: o lenço foi dado à mulher ou a mulher foi dada ao lenço? De qualquer modo, fica estabelecida uma relação de pertencimento (mútuo) entre o lenço e a mulher, que afirma: ‘Agora é meu’ ”. (SILVA, 2010, p. 196).

Miserinha, pelo fato de estar quase cega, faz uso das sombras advindas da sua cegueira parcial para ler o chão por onde as pessoas andaram. Outro instrumento de adivinhação adotado pela velha senhora para ler “as cores” é a sua audição. “Venho perto do rio e escuto as ondas: e, de novo, nascem os azuis. Como, agora, estou escutar o azul” (COUTO, 2003, p. 20). Outro fato que reforça a ideia de que Miserinha seja sacerdotisa de *Oxumarê* é a sua ligação afetiva com a cor azul, desde a sua infância.

Eu não vejo cores. Não vejo nenhuma cor. Doença que lhe pegou com a idade. Começou por deixar de ver o azul. Espreitava o céu, olhava o rio. Tudo pálido. Depois foi o verde, o mato, os capins — tudo outonecido, desverdeado. Aos poucos lhe foram escapando as outras cores. (...) Lhe fazia falta, sim, o azul. Porque tinha sido a sua primeira cor. Na aldeiazinha onde crescera, o rio tinha sido o céu da sua infância. No fundo, porém, o azul nunca é uma cor exacta. Apenas uma lembrança, em nós, da água que já fomos. — Agora, sabe o que faço (COUTO, 2003, p. 20).

A velha Miserinha, ao se aproximar do rio, entra em contato auditivo, em particular, com a cor azul<sup>28</sup>, que na tradição religiosa iorubana, faz parte das vestimentas de vários deuses, reafirmando, assim, a sua condição de guardião da cosmovisão tradicional africana, que encerra um pensamento de base mítica. Assim, a fala da velha Miserinha de que há muito tempo deixou de enxergar a cor azul, sugere o apagamento da religiosidade moçambicana, durante o regime colonial, mas também que, após a independência do país, as práticas religiosas tradicionais foram renegadas pela elite política que assumiu o poder em Moçambique. Nesse sentido, o verde simboliza a desesperança com os rumos políticos que a jovem nação tomou, a partir de 1975, e os resultados funestos para considerável parcela da população moçambicana. Para Miserinha, o rio Madzimi ainda é o único elemento da sua cultura que a faz retornar por um instante as suas origens religiosas.

Miserinha, ao jogar o lenço colorido no rio, não apenas o faz com o propósito de agradar aos espíritos que ali habitam, mas também como um pedido de proteção

---

<sup>28</sup> A cor azul chama a atenção em um conto de *Estórias abensonhadas*, “As flores de Novidade” (COUTO, 1996, p 15-19), cuja protagonista é uma criança diferente, de olhos muito azuis e sabedoria divina; flores azuis compõem a narrativa para encerrar o destino da criança, como se ela tivesse sempre pertencido ao mundo do além.

para Marianinho. O narrador-personagem, ao perceber o lenço flutuando na água, imagina que a velha senhora tenha caído no rio.

Sinto, então um puxão no ombro. É Miserinha (...) Se junta a mim, rosto no rosto, num segredo: Não se aflija, o lenço não tombou. Eu é que lancei nas águas. — Atirou o lenço fora? E porquê? — Por sua causa, meu filho. Para lhe dar sortes. — Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo! E agora, assim desperdiçado no rio... — E depois? Há lugar melhor para deitar belezas? O rio estava tristonho que ela nunca vira. Lhe atirara aquela alegria. Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças. — E você, meu filho, vai precisar muito de boa proteção (COUTO, 2003, p. 21).

O sinal de que os espíritos que habitam o rio aceitaram a oferenda de Miserinha é o fato de que “uma gaivota se confunde com o pano, as patas roçando o falso peixe. E logo se juntam outras, invejosas, em barulhação” (COUTO, 2003, p. 22). Em seguida, observamos a manutenção da tradição arcaica dos rituais africanos para as divindades que habitam o rio Madzimi, no momento em que o narrador-personagem Marianinho tenta atravessar o rio, sem fazer o ritual que deve preceder esta travessia.

Os homens à frente, pés banhados pelo rio, as mulheres atrás, (...) Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o Tio Abstinência profere: — O homem trança, o rio destrança. Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinência e meu pai avançam para os abraços. Voltando-se para mim, meu tio autoriza: — Agora, sim, receba os cumprimentos! (COUTO, 2003, p. 26)

O estranho é que Marianinho como homem nascido na ilha não conhece os rituais necessários para a travessia do rio – que para a maioria dos habitantes da ilha é sagrado. “Não é apenas a língua local que eu desconheço. São *esses outros idiomas* que me faltam para entender Luar-do-chão. Para falar com minha mãe, que vai fluindo, ondeada, até ser foz” (COUTO, 2003, p. 211). O fato de Marianinho desconhecer o ritual revela sua ausência prolongada da ilha, da família e do mundo da tradição africana. Como podemos observar no trecho acima, estamos diante da sacralização do rio. Em outras palavras, as personagens pedem permissão ao chão

e ao rio para realizar a travessia entre o mundo profano e o sagrado. Esse episódio ainda nos lembra o que escreve Adolfo Crippa:

Os mitos estabelecem uma distinção radical dentro do espaço e criam com isso um campo propício ao nascimento de um mundo e de uma cultura. A primeira distinção espacial, afirma Cassirer, que é sempre representada nas mais complexas formações míticas e sempre mais sublime é a distinção de dois campos de ser: um, o campo do ser ordinário, acessível a todos; o outro o do ser excepcional que, enquanto campo do sagrado, aparece separado, fechado e protegido daquilo que o circunda, espaço apropriado às coisas comuns, devassável e aberto a todos, é o espaço profano. O espaço sagrado, ao contrário, é reservado, convenientemente a um lugar só, ou a uma localização significativa (CRIPPA, 1995, p. 56).

A maioria das personagens coutianas, em particular, Dito Mariano e Miserinha, orientam-se pelas leis que regem o seu imaginário, veem-se colocados perante os eventos míticos, que parecem fazer parte da ordem natural dos nativos. Aliás, segundo Reginaldo Prandi, “é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida” (2001, p. 24). A mesma cena do romance remete à afirmação de Mircea Eliade de que “os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo” e que, para o homem religioso, “o espaço não é homogêneo, apresenta rupturas, cisões: existem posições de espaço qualitativamente diferente dos outros” (1998, p. 11 e 1973, p. 38 respectivamente).

O retorno do narrador-personagem à Ilha de Luar-do-Chão, após longos anos de ausência para ser o mestre de cerimônia do enterro do avô, amplia a nossa compreensão de que Marianinho é um herói cultural. Essa caracterização de Marianinho fundamenta-se na seguinte ideia de Mircea Eliade:

O fim de um mundo – o da colonização – e a expectativa de um Mundo Novo implicam um retorno às origens. A figura messiânica é identificada com o Herói cultural ou Ancestral mítico cujo retorno era aguardado. Sua vinda equivale a uma reatualização dos tempos míticos da origem, e, portanto, a uma recriação do mundo. A independência política e a liberdade cultural proclamadas dos povos coloniais são concebidas como uma recuperação de um estado beatífico original. Em suma, mesmo sem uma destruição apocalíptica visível, este mundo, o velho mundo, é simbolicamente abolido e o Mundo paradisíaco da origem é instaurado em seu lugar (ELIADE, 1998, p. 67).

Na mitologia iorubana, as relações entre os deuses, os homens e os animais são parte da vida prática. Segundo Prandi (2002) “ao lado dos mitos dos orixás, e formando com estes um imenso complexo civilizatório, há uma enorme variedade de mitos protagonizados por outros personagens, como homens comuns, os animais e elementos da natureza, sem a presença dos orixás” (PRANDI, 2002, p. 33-4). É comum encontrarmos aves mitológicas da África inseridas nas narrativas coutianas, como, por exemplo, os flamingos<sup>29</sup>, ou *mangondzwane* (pássaros-martelos) que surge quando o narrador Marianinho desembarcou na ilha. Sua presença é marcada pelo silêncio, sinal de mau presságio. Ele é o mensageiro de más notícias, pois Dito Mariano está morrendo, e de bons augúrios: Marianinho está chegando para salvar Luar-do-Chão da destruição, para não somente dar continuidade à memória de sua família e da ilha, mas também criar um “novo mundo” e uma “nova cultura”. Já em terra firme, a personagem Miserinha, tia de Marianinho, ordena-lhe que observe os céus, pois ela estava à espera de um presságio.

Olho para o céu. Passa a lenta garça, de regresso às grandes árvores. Veja, Miserinha, uma garça! — Isso garça não é. É um “mangondzwane” É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições. Miserinha reconhecia-o sem deixar de olhar para o chão. — Fique atento a ver se ele canta. Passa sem cantar. Um frio me golpeia. Ainda me lembro do mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria para ocorrer na vila (COUTO, 2003, p. 27).

Quanto à presença do pássaro-martelo na narrativa, devemos lembrar que esses pássaros são tidos, na África Tradicional, como sendo aves portadoras de bons e maus presságios. Já no plano mítico, de acordo com o mito Lá Mi, elas chegam ao mundo com seus pássaros maléficos, relatado por Verger (apud PRANDI, 2002, p. 550), elas são consideradas feiticeiras que desafiam os poderes dos orixás. Assim, a presença desses pássaros mitológicos, em diversos momentos no romance, sugere que há uma disputa entre o poder construtivo dos orixás (representados por Dito Mariano e seu neto Marianinho) e o poder destrutivo das *lá*

---

<sup>29</sup> Os pais do Tradutor, narrador-personagem do romance *O último voo do flamingo* (2005), de Mia Couto, conversam sobre os hábitos dos flamingos de levar e trazer o dia, carregando o sol para dar início ou fim às manhãs. Daí, aliás, vem o título da história: os flamingos marcam a chegada de Massimo Risi à comunidade de Tizangara, cenário da narrativa coutiana, mas também registra sua partida para a Europa. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2005, p. 434) “o flamingo, esse grande pássaro rosado é aquele que conhece a luz; ele é o iniciador à luz; surge como um dos símbolos da alma migrante das trevas à luz”.

*Mi* (representado pelo pássaro-martelo). Há, como é próprio da alegoria, uma relação entre o poder de destruição dos pássaros das feiticeiras *Iá Mi* e a presença do colonizador europeu, que é o responsável pelo quase apagamento das tradições sociorreligiosas do povo africano.

Um dos elementos descritos pelo narrador que mais chama a atenção do leitor é a retirada do teto da casa família. “Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades” (COUTO, 2003, p. 28-29). Esse ritual é comum em algumas etnias de matriz banta para o tratamento dos mortos, pois, para elas, os antepassados estão ligados à noção de família, à noção de que elas são originárias de um mesmo ancestral que liga os vivos e os mortos.

Entre os povos bantos, a importância dos antepassados os situa sempre em viva e estreita correlação com a vida atual dos seus descendentes. Os homens do presente voltam-se constantemente para os seus ancestrais, a fim de ter certeza de que suas ações se orientam na direção de metas desejáveis, que em última estância se materializam na perpetuação da linhagem. Na cosmologia banta as ações presentes direcionam-se para o passado, com a finalidade de garantir o “futuro”. Mas a ideia de futuro acaba sendo bastante especial, uma vez que, ao eleger como meta a perpetuação, a cosmologia banta implicitamente supõe que é o próprio passado o que se deverá encontrar reeditado no futuro. Disso resulta que o tempo de certa maneira corre “para trás” (RODRIGUES, 2002, p. 20).

O título do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (COUTO, 2003), assim como os versos retirados por Mia Couto do poema *Habitação*, de Sophia Andresen (1996, p. 311), que antecede abertura do livro, e a epígrafe que inicia o primeiro capítulo, pontuam a casa e a terra antes de tudo, como sendo um lugar sagrado. Já a epígrafe que abre o décimo sexto capítulo ficcionaliza o homem como sendo portador da duplicidade dos deuses. Assim, esses elementos míticos são determinantes não só para nossa análise, como também na forma como os mitos iorubanos e bantos recriados por Mia Couto se apresentam no romance.

No princípio,  
a casa foi sagrada  
isto é, habitada  
não só por homens e vivos  
como também por mortos e deuses  
(apud COUTO, 2003, p. 9).

A casa reduplicada vida/túmulo, como observamos, é também símbolo da cultura de matriz iorubá, da memória dos Marianos, pois, será a partir destes vários significados que vamos realizar nossa leitura da recriação dos mitos iorubanos presentes na ficção de Mia Couto. “E se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indispensável” (COUTO, 2003, p. 28-9). Num primeiro momento, a casa dos Malilanes servirá como espaço de aprendizagem para o narrador-personagem Marianinho. Segundo Biedermann,

desde o fim do nomadismo dos caçadores, no período glacial, a casa é o símbolo do centro vital dos homens que se tornavam sedentários (...) A casa era o ponto de cristalização para a formação das diversas conquistas da civilização, símbolo do próprio homem, que encontrou seu lugar estável no Cosmo. (...) Em linguística, a palavra “casa” muitas vezes significa “homem” (uma casa alegre, uma casa culta) e sua origem (a casa dos Habsburgo, a casa dos Rotschild); a igreja é a “casa de Deus” (...), o túmulo, a “última” ou a casa “eterna” (...). Nas culturas primitivas, a casa é também um ponto de encontro para discussões, festas e ritos (...). Para a psicologia profunda a casa é um símbolo importante, por exemplo, no sonho: “Os sonhos importantes falam da casa por antonomásia...” O que acontece ‘na casa’ acontece dentro de nós. Frequentemente nós mesmos somos a casa. Certamente sabe-se que a psicologia freudiana associou o símbolo da casa à mulher, à mãe, e precisamente em um sentido sexual ou associado ao nascimento. Faz também parte da natureza da casa ser mais feminino-maternal do que masculina. Apesar disso, cada sonhador pode ele mesmo ser a casa organizada, a corrompida, a antiga ou a renovada de seu sonho (BIEDERMANN, 1993, p. 75-76).

A casa dos Malilanes, Nyumba-Kaya, já em seu nome sugere ser um espaço reduplicado, pois, conforme diz Marianinho, “avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “Kaya” (COUTO, 2003, p. 28-29). Esta casa é também um espaço mítico porque “seus antigos fantasmas estão, agora, acrescentados pelo espírito do falecido Avô” (COUTO, 2003, p. 29). A casa, como centro de estabilidade do homem moçambicano, surge, na narrativa, na fala da personagem Admirança. “No fundo, ela sabia que, com o desaparecimento do velho Mariano, todas as certezas ganhavam barro em seus alicerces”. Se adivinhavam o desabar da família, o extinguir da casa, o desvanecer da terra” (COUTO, 2003, 147). É a partir desse local sagrado e, ao tempo mesmo profano, que o narrador-personagem Marianinho irá se embrenhar na cultura de matriz iorubana e banta dos Malilanes e da ilha, para

depois comandar os funerais de seu avô. E para, finalmente, poder assumir o lugar de patriarca do clã dos Malilanes e o de chefe político de Luar-do-Chão.

A iniciação equivale a um segundo nascimento. É por meio da iniciação que o adolescente se torna uma criatura socialmente responsável e, ao mesmo tempo, culturalmente desperta. O retorno ao útero é expresso quer pela reclusão do neófito numa choça, quer pelo fato de ser simbolicamente tragado por um monstro, quer pela penetração num terreno sagrado identificado ao útero da Mãe-Terra (ELIADE, 1998, p. 75).

Para algumas etnias bantas, destelhar a casa não tem só como finalidade velar os mortos, mas também a de celebrar o início de uma nova era que, no contexto político da África, está associada à independência das ex-colônias.

Os indígenas voltarão a ser os senhores de suas ilhas e não mais trabalharão, pois os mortos retornarão em magníficos navios carregados de mercadorias iguais às cargas prodigiosas que os brancos recebem em seus portos (ELIADE, 1998, p. 8).

(...) Fenômenos similares ocorreram no Congo, em 1960, por ocasião da independência do país. Em algumas aldeias, os indígenas retiraram os tetos das casas a fim de dar passagem às moedas de ouro que seus ancestrais fariam chover. Em outras partes, em meio ao abandono geral, somente os caminhos que conduziam aos cemitérios foram conservados, a fim de permitir que os ancestrais chegassem à aldeia (ELIADE, 1998, p. 8-9).

O destelhamento da casa no plano da ficção/morte, narrado por Marianinho, tem como finalidade purificar a casa-túmulo da energia negativa trazida pela morte, além de facilitar a “viagem” dos mortos para o outro mundo. De um lado, vemos a casa dos Malilanes como espaço habitado por homens vivos (vozes) e antepassados (ecos), essa é a mais importante das premissas religiosas dos povos de língua iorubá, do outro, assistimos o ritual dos povos bantos, ao destelhar a casa para purificar o morto e o ambiente. Nesse sentido, as duas culturas milenares dos iorubás e bantos se cruzam para construir a religiosidade do povo da Ilha de Luar-do-Chão. Aqui, observamos o hibridismo nas práticas sociorreligiosas do povo moçambicano presente, na ficção coutiana.

Assim como os indígenas do Congo (de origem banta) aguardavam o “retorno dos seus antepassados”, Dito Mariano aguardava a chegada de seu neto/filho para zelar e preservar a memória da família e da ilha. Para isso, Dulcineusa, avó de Marianinho, deve reunir a família em torno dela para empossar, simbolicamente, o



novo patriarca da família Malilanes. Mas antes da sua posse como o novo patriarca do clã, Marianinho é interrogado pela avó, pois ela quer saber se ele já atingira a idade do luto.

E virando-se para mim: — Me diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado? (...) — Me deixe que lhe pergunte, meu neto Mariano, já circundado? (...) — Me responda ainda mais: você já engravidou alguma moça? (...) — Falo tudo isso, não é por causa de nada. É para saber se você pode ou não ir ao funeral. — Entendo, Avó. — Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora. — Está certo, Avó. Seu Avô [Dito Mariano] queria que você comandasse as cerimônias. Meu pai se levanta [Fulano Malta] incapaz de se conter. Abstinência o puxa para que se volte a sentar, em calada submissão. No rosto de meus tios disputam zanga e incredulidade. O Avô terá mesmo dito que eu iria exercer as primazias familiares? Que eu seria chefe de cerimônia, sabendo que isso era grave ofensa contra a tradição? Havia os mais-velhos, com mais competência de idade (COUTO, 2003, p. 32).

Em seguida, Dulcineusa pede ao neto, que proteja a tradição familiar, a sagrada relação entre os homens (vozes) e os antepassados (ecos), as mulheres e a casa. O pedido da avó ultrapassa o fazer humano, pois, para Marianinho, será um renascimento tanto pessoal quanto familiar.

Nos valores do mundo tradicional [a troca do poder] se dá no justo momento em que o avô se despede da função de chefe patriarcal, que é transmitida ao neto/filho. Essa inusitada sucessão figura a necessidade e diálogo entre as culturas da modernidade e aquelas das tradições africanas, consolidando uma identidade híbrida a partir do qual o futuro da nação deve ser pensado (SILVA, 2010, p. 249-50).

A escolha do neto/filho, por Dito Mariano, para sucedê-lo frente ao clã<sup>30</sup> dos Malilanes em detrimento do filho mais velho, Abstinência, fez com que “o mais novo fosse feito o mais velho”. Essa quebra da tradição é análoga a um mito iorubano que narra a estória de como o orixá mais novo, da mitologia iorubana, que era saudado em último lugar, passou a ser o primeiro a receber os cumprimentos.

Exu foi consultar o babalaô. Foi dito a Exu que fizesse sacrifício. (...) Exu fez o ebó e o adivinho disse a ele para tomar um dos ecodidés e usá-lo na cabeça, amarrado na testa. E que assim não poderia por três meses

<sup>30</sup> No clã familiar, todos os membros se identificam graças a um ancestral comum lendário. Família (mais alargada em África), igual *eruku em emakhuwa*. Tradução: “Todos nascem da mesma barriga” (CUEHELA, 1996, p. 10).

carregar na cabeça o que quer que fosse. (...) Todos trataram de preparar suas oferendas, fizeram suas trouxas, seus carregos, para levar tudo para Olodumaré. E cada um foi com a trouxa de oferendas na cabeça. Só Exu não levava nada, porque estava usando o ecodidé e com ecodidé não podia levar nenhuma carga no ori. Sua cabeça estava descoberta, não tinha gorro, nem coroa, nem chapéu, nem carga. (...) Disse ele [Olodumaré]: "Aquele que usa o ecodidé foi quem trouxe todos a mim. Todos trouxeram oferendas e ele não trouxe nada. Ele respeitou o tabu e não trouxe nada na cabeça. Ele está certo. Ele acatou o sinal de submissão. Doravante será meu mensageiro, pois respeitou o euó. Tudo o que quiserem de mim, que me seja mandado dizer por intermédio de Exu. E então por isso, por sua missão, que ele seja homenageado antes dos mais velhos, porque ele é aquele que usou o ecodidé e não levou o carrego na cabeça em sinal de respeito e submissão". Assim o mais novo dos orixás, o que era saudado em último lugar, passou a ser o primeiro a receber os cumprimentos. O mais novo foi feito o mais velho. Exu é o mais velho, é o decano dos orixás (SANTOS, 1976, p. 176-178)<sup>31</sup>.

Diferentemente do orixá que fora criado em sua própria cultura, o narrador-personagem Marianinho é o típico herói que retorna a sua cultura ancestral para aprender a conhecer-se, através da experiência direta com o meio do qual ele fora alijado por sua família, quando ainda era criança. Reitera-se o que disse o Avô Dito Mariano. "Mas com o tempo o menino cresceu, foi ganhando feições. Admiração definhava só ao pensar que esse moço ia revelando a identidade do pai verdadeiro. Ela me suplicou que deixasse esse seu filho sair da ilha. Ele que crescesse fora, longe das vistas. E longe de sua culpa. E o menino foi mandado para a cidade" (COUTO, 2003, p. 235).

Uma das tarefas que ele deve cumprir é aprender em pouco tempo os mandamentos da tradição do clã dos Malilanes e os da ilha. Assim, ele terá poder para solucionar os problemas que seus familiares e os moradores da ilha criaram e, principalmente para dar um fim à quase morte de seu avô. O narrador-personagem Marianinho terá como missão: "colocar o mundo no lugar", "apaziguar os espíritos com anjos, Deus com os deuses. (...) repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente. Cada um tem seus segredos, seus conflitos. Lhe deixarei conselho para guiar as condutas dos seus familiares" (COUTO, 2003, p. 124-5). Depois dessa primeira tarefa, o narrador-personagem Marianinho poderá realizar a segunda, que é comandar os funerais de seu avô, Dito Mariano. A Nyumba-Kaya, a casa dos Marianos, e o narrador-personagem Marianinho enfrentarão dois adversários em

---

<sup>31</sup> Neste trabalho os mitos africanos são apresentados na forma dos poemas dos babalaôs africanos (conforme ABIMBOLA, 1976), com o uso de versos livres e linguagem sintética.

potencial: primeiro, a morte de Dito Mariano sem ter transmitido a cultura dos Malilanes; segundo, a oposição de Últímio em cumprir a tradição, bem como a sua ganância em querer vender a casa da família e a ilha podem causar o fim de um legado cultural. Ao encontrar-se com Marianinho na Nyumba-Kaya, o tio Últímio reage assim:

Passa a mão pelas paredes, recolhe tinta levantada pela humidade. — Está ver o que fizeram? Destroem tudo, esta malta dá cabo de tudo. Quem mandou destruir esta merda do tecto?

Últímio sabia que era obediência de tradições. Mas não aceitava que eu, moldado e educado na cidade, não me opusesse. Para ele, aquilo era obsoleto. Outros valores nele se avolumam. (...) E prossegue arrebatado. Que não entende os irmãos: por um lado, obedecem à tradição a ponto de a porcaria do telhado; por outro, fazem fé na opinião de um médico (COUTO, 2003, p. 151-2).

Neste caso, nosso herói terá uma tríplice batalha contra o tempo que se desmorona: os dois desafios já citados, além de aprender em poucos dias os mandamentos das tradições familiares.

De acordo com Raul Altuna, “para as sociedades tradicionais bantas, o filho mais velho é o mais dotado de vida e também o caudal mais idôneo para inundar de vida a comunidade” (apud VENTURA, 2006, p. 180). Todavia, tanto no plano mítico quanto no espaço ficcional de Luar-do-Chão, o homem mais novo do clã foi feito o mais velho. A escolha do neto/filho Marianinho para chefiar o clã dos Malilanes quebra a linha de sucessão, porém, há inúmeros motivos, ao longo da narrativa, que podem explicar o fato de Abstinêncio ter sido preterido. Ele se nega a encarar a realidade cotidiana, sua tristeza, seus medos e o hábito de assumir os nomes de todos os falecidos na ilha o tornaram uma pessoa desiludida com a vida.

Meu tio se emparedara, recusado a sair, não era porque perdera afeição pela sua terra. Amava-a tanto que não tinha força para assistir à sua morte. Passeava pela vila e que via? Lixos, lixos e lixos. E gente dentro dos lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades. — Nunca estivemos tão próximos dos bichos. [...]. Não era tanto a pobreza que o derrubava. Mais grave era a riqueza germinada sabe-se lá em que obscuros ninhos. E a indiferença dos poderosos para com a miséria de seus irmãos (COUTO, 2003, p. 117-18).

O perfil de homem amargurado e desiludido com o mundo apresentado por Abstinência não condiz com a tradição “de inundar a comunidade de vida.” Para ocupar o cargo de chefe da família, na visão de Dito Mariano, deveria ser uma pessoa ainda não contaminada pelos dilemas existenciais. E essa pessoa era o seu neto/filho Marianinho, um homem ajuizado e de bons sentimentos.

Para visualizarmos a magnitude da jornada iniciática do narrador-personagem Marianinho, transcrevemos abaixo outro mito da tradição iorubana. O referido mito narra a trajetória do orixá-mensageiro, o qual foi incumbido pelos outros orixás de encontrar uma solução para terríveis problemas que afligiam tanto aos homens como aos orixás.

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado. Assim ele fez, reunindo 301 histórias, o que significa, de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, que Exu juntou um número incontável de histórias (PRANDI, 2001, p. 17).

O narrador-personagem Marianinho, assim como o orixá-mensageiro, será impelido a reconstruir uma história a que ele diretamente está ligado, por conta do segredo de sua origem. À medida que ele dialoga com as outras personagens da narrativa, toma conhecimento dos segredos de cada um dos habitantes da ilha e, principalmente, dos segredos que prendem o seu avô entre a fronteira da vida e da morte. Ouvindo essas histórias ele reconstrói, pelos caminhos da memória, a própria história pessoal e familiar, a daqueles que vivem sob o domínio do silêncio em Moçambique pós-colonial.

O ingresso do narrador-personagem Marianinho no universo da tradição de Luar-do-Chão tem continuidade quando ele recebe a primeira de uma série de nove cartas anônimas. A primeira carta recebida propõe que o narrador-personagem trave

uma relação amistosa com a Nyumba-Kaya, a casa dos Malilanes, da qual ele esteve ausente por vários anos.

Ainda bem que você chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. *Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si. (...)* É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita, mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura (COUTO, 2003, p. 56, 64 e 65).

No fragmento transcrito acima, podemos observar um convite e as regras para que o narrador-personagem Marianinho possa fazer a travessia entre duas culturas, a oralidade representada por Dito Mariano (ecos) e a escrita (pela caligrafia de Marianinho). Para evidenciar o confronto entre a tradição que está prestes a desaparecer, em Luar-do-Chão, e as consequências avassaladoras trazidas pela modernidade, Mia Couto vale-se de dois narradores, o primeiro, Marianinho, é nativo, mas tem formação europeia, o segundo, Dito Mariano tem seus conhecimentos oriundos da tradição oral africana.

Na jornada iniciática do jovem africano, o conteúdo religioso é transmitido oralmente para o aprendiz por uma mulher ou um homem mais velho, porém esses “pais do segredo” devem estar vivos. Entretanto, por ter sido criado fora do clã dos Malilanes, o narrador-personagem Marianinho não é capaz de se comunicar com os seus antepassados. Por conta disso, Dito Mariano - que está “com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos”, mas, “cl clinicamente morto”, embora “portador assintomático de vida”, porque, “apesar de desacendido ainda [lhe] resta um fulgor, sombra de um bom espírito” (COUTO, 2003, p. 36, 37 e 197) - assumirá a função de “pai do segredo”. Assim, as cartas serão a ponte entre a cultura oral e a letrada para que Marianinho tenha acesso à sua cultura de origem.

Durante o período colonial, apesar das perseguições, algumas tradições do povo moçambicano continuaram sendo praticadas. Todavia, após a independência, o regime socialista proibiu drasticamente que os anciãos e a família transmitissem essas tradições aos jovens, sob a ameaça de serem presos e mandados para os campos de reeducação do governo.

O fato de o narrador ser iniciado através de cartas ditadas por alguém que sugere estar morto está associado a essa proibição imposta pela elite política moçambicana, mas também ao afastamento dos jovens de seus clãs. Para justificar a ausência do narrador-personagem Marianinho do clã dos Malilanes, Dito Mariano, diz: “você se despontou-se, saiu da Ilha, atravessou a fronteira do mundo. (...). E você saltou essa fronteira. Se afastou não em distância, mas se alongou da nossa existência” (COUTO, 2003, p. 65). Mais adiante, observamos que o velho patriarca amplia essa justificativa: “Você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. [...] Uma primeira ponte entre os Malilanes e os Marianos” (p. 125).

Mariano, esta é sua urgente tarefa: não deixe que completem o enterro. Se terminar a cerimônia você não receberá as revelações. Sem essas revelações. Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição (COUTO, 2003, p. 125).

O sociólogo Reginaldo Prandi, ao pesquisar sobre os orixás e os mitos cultuados na África, Cuba e Brasil, explica-nos que a regra ancestral do conhecimento religioso legítimo, “com suas fórmulas míticas e rituais assumidas como verdadeiras e corretas pelos antigos, só se aprende diretamente das palavras e dos gestos dos mais velhos”. O ensaísta escreve sobre uma das mais caras tradições africanas, “segundo a qual o aprendizado iniciático deve ser lento e baseado na observação, de preferência sem que o iniciando faça perguntas. Quem pergunta muito não aprende” (PRANDI, 2001, p. 33 e 529). Assim, tanto na cultura iorubana como na banta, o aprendizado é transmitido para os mais jovens pela mediação dos mais velhos, que detêm a sabedoria do grupo familiar a que pertencem. Os anciãos devem repassar esse legado cultural para a nova geração, com a finalidade de perpetuá-lo.

Reiterando essa tradição, Maria Fernanda Afonso lembra o valor da palavra nas culturas de matriz banta: nas comunidades ágrafas, a palavra é uma força vital: “não representa a ‘coisa’, é ela que a faz existir. Toda a actividade humana repousa sobre o Verbo, sobre o poder criador da palavra. Daí, a sua capacidade encantatória, o seu poder sacralizador” (2004, p. 206). No caso do narrador-personagem Marianinho, ele terá, no presente, como mediadores na transmissão dos conhecimentos da cultura de matriz iorubana e banta, Dito Mariano, Miserinha e

outras personagens da ilha de Luar-do-Chão. Na sua infância, quando ainda residia na ilha, ele teve alguns professores, como Juca Sabão e o Padre Nunes:

Juca Sabão era para mim uma espécie de primeiro professor, para além da minha família. Foi ele que me levou ao rio, me ensinou a nadar, a pescar, me encantou de mil lendas (COUTO, 2003, p. 61).

É [padre Nunes] o primeiro a querer saber do que faço na cidade. Foi ele quem me baptizou, ele me ajudou nas primeiras leituras. Nunes é como que um tio para além da família, da raça e da crença (COUTO, 2003, p. 61 e 87).

O narrador-personagem Marianinho parece querer fixar o tempo da infância, não só para que não se perca o já vivenciado, mas também num esforço de compreender, de iluminar o presente pela evocação do passado. Evocação que, como era de se esperar de uma personagem coutiana, vem repassada pela sensação de perda, que também é reveladora das transformações que marca sua vida, a de seu país e de uma África pós-colonial.

Outra personagem que auxilia no aprendizado do narrador-personagem é o burro enigmático. Marianinho, trazido da cidade, e o burro, enviado pelos deuses africanos através do rio Madzimi, simbolizam a união da Terra com a Água para restaurar a cultura tradicional de Luar-do-Chão, que está prestes a desaparecer com a morte do patriarca Dito Mariano. O encontro entre o narrador e o misterioso burro ocorre após o naufrágio do barco Vasco da Gama, no rio Madzimi. Ao dormir, o narrador tem um sonho<sup>32</sup> em que o burro, o único sobrevivente da tragédia fluvial, convida-o para ir além da margem do rio, para descobrir as causas dos males que afetam os moradores da ilha. Após esse sonho, o narrador Marianinho começa a acreditar que há algo de errado em Luar-do-Chão.

A presença do animal me tinha intrigado. Tanto que, de noite, o bicho tinha espreitado o meu sonho. Não fora um pesadelo. Olhar de burro está sempre acolchoado de um veludo afetuoso. Mas aqueles olhos eram mais do que isso. Possuíam humaníssima expressão e me convidavam para travessias que me inquietavam, bem para além da última curva do rio. (...)

---

<sup>32</sup> Para os bantos, os sonhos (...) cumprem uma missão de advertência dos antepassados que indicam o futuro, se queixam do presente ou dão satisfações. Utilizam-nos como um dos meios mais seguros de comunicação com os vivos e de premonição. (...) Também a alma do que dorme pode introduzir-se no mundo invisível; eles são a recordação deste contacto participante. (...) Os sonhos explicam, com frequência, o futuro das pessoas e as decisões que devem tomar. Podem conceder aos homens conhecimentos extranormais. (...) A comunhão com o mundo invisível concretiza-se de modo palpável nos sonhos. Para o banto o mundo dos sonhos é real (ALTUNA, p. 270-272).

Como se naquele tristonho animal, assim tão hereticamente posto em lugar santo, estivesse o mistério de todo o universo (...)  
(COUTO, 2003, p. 95, 96 e 115).

Como já foi dito, no segundo capítulo, não é a nossa intenção fazer um estudo comparativo entre a obra de Mia Couto e a de Guimarães Rosa, todavia, nos deparamos com outro diálogo intertextual entre a prosa ficcional dos dois escritores. Nesse sentido, o burro enigmático de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (COUTO, 2003), dialoga com “O burrinho pedrês”, personagem do conto homônimo inserido, em *Sagarana* (2001), de Guimarães Rosa.

O capítulo do romance de Mia Couto em que aparece “Um burro enigmático” é iniciado à moda de Rosa por uma epígrafe. “*Quando a terra se converte num altar, a vida se transforma numa reza*” (COUTO, 2003, p. 93). Metaforicamente, é uma alusão ao afastamento do homem africano das suas raízes sociorreligiosas; de suas relações familiares, é o caso do narrador-personagem Marianinho que se tornou um estrangeiro dentro da sua própria cultura. Com esse afastamento, os africanos renegam as tradições sociorreligiosas, apagam a história mítica africana e a memória do início do mundo. Para Anita Moraes, essa “é a história de desqualificação das culturas africanas por parte das ideologias coloniais e de seus herdeiros” (MARTINS, 2009, p. 156).

O burro enigmático que, depois de escapar do naufrágio, passa a morar na igreja de Luar-do-Chão, aparenta ter poderes, pois, o seu comportamento humanizado sugere que ele incorporou os espíritos dos náufragos do Vasco da Gama. Reitera-se o que disse a velha Dulcineusa: “- *Não esqueça uma coisa: essa gente toda que desapareceu no rio está, agora mesmo, olhando-nos pelos olhos deste bicho. Não esqueça*” (COUTO, 2003, p. 115, itálico do autor). Esse burro foi trazido até a igreja por João Locomotiva, quando alguém tentou tirá-lo à força, este escoiceou o chão e o som do casco ressoou pelo recinto. Durante sua estada na igreja, passava o dia espreitando a vila, vendo o mundo desfilar.

Ambrósio Cuehela, em investigações sobre as autoridades tradicionais em Moçambique, na década de 1990, ouviu em Gondola, Província de Manica, um relato sobre o aparecimento, anos antes (1980), de um pangolin<sup>33</sup> – descrito como

---

<sup>33</sup> Em *A varanda do frangipani* (2007), romance de Mia Couto, o pangolin é mensageiro e conselheiro de um xipoco (fantasma), Emelindo Macanga. “Há alguém que desconheça esse bicho de escamas,



animal misterioso, portador de mensagem que deve ser transmitida ao chefe tradicional. Entretanto, o secretário político à época (numa demonstração de ausência de legitimidade), depois de não ter conseguido “ouvir” a mensagem trazida pelo animal resolveu comê-lo. Como punição pelo desrespeito, ele e a família ficaram doentes (CUEHELA, 1996, p. 13-14).

Por analogia podemos dizer que o burro enigmático é um mensageiro dos deuses, portanto ele tem uma mensagem a ser transmitida. Considerando que Dito Mariano, ao infringir as leis do clã dos Malilanes, perdeu a legitimidade para “ouvir” a mensagem trazida pelo burro enigmático, e que o narrador-personagem Marianinho, por sua vez, está desenraizado de suas tradições e por isso não consegue entender o “motivo” da presença de um burro no recinto da igreja, quem, de fato, na ilha, está apto a “interpretar” essa mensagem é o feiticeiro Muana wa Nweti. Entretanto, o Padre Nunes, que alegoriza a presença da igreja católica em Luar-do-Chão parece ter sido “induzido” a ir até a casa do feiticeiro, por isso, aventamos a hipótese de que esse encontro inusitado seja uma forma de punição ao padre por ter contribuído para o quase aniquilamento das tradições sociorreligiosas dos povos africanos. Após visitar o feiticeiro, o Padre Nunes faz um pedido estranho à Dulcineusa para que cuide do burro e, em seguida, o religioso abandona a igreja.

Segundo Lourenço do Rosário, estas narrativas de tradição oral são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade. O autor esclarece-nos, ainda, que:

Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer sociais, quer político-religiosos, quer econômicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores (ROSÁRIO, 1989, p. 47).

O conto “*O burrinho pedrês*” é iniciado pela epígrafe “*E ao meu macho rosado/ carregado de algodão/ perguntei: pra donde ia?/ Pra rodar no mutirão*” (ROSA, 2001, p. 29), que alude simbolicamente ao mundo do trabalho, da necessidade dos homens que vivem no meio rural. Em outras palavras: “submissão ao império do

---

o nosso halakawuma? Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as proveniências” (p. 13).

destino”. Em meio de uma grande enchente, o burrinho segue firme e heroico, trazendo no lombo Badu. Francolim se salva agarrando a cauda do burrinho, que atinge o outro lado em segurança. Escoceia o intruso e segue para casa. Francolim e Badu foram os únicos sobreviventes daquela noite em que oito vaqueiros morreram. Cumprida a missão, o burrinho procura um lugar para dormir, acomodando-se entre a vaca mocha e a vaca malhada. O ato heroico do burrinho nos mostra que cada ser tem seu momento de grandeza. “Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos, indo córrego abaixo, de costas” (ROSA, 2001, p. 95).

Cabe ressaltar que na obra de Rosa encontramos a fábula, em Mia Couto o fabuloso é desconstruído e descrito como tragédia, pois todos os passageiros do naufrágio do barco Vasco da Gama morreram. Outro aspecto a ser destacado é o comportamento dos dois animais que, em ambas as narrativas, se mostram contemplativos, estoicos, passivos, indiferentes às paixões humanas, impassíveis e serenos, portanto, os dois burros são humanizados pelos narradores.

Segundo Amzalak & Chacon, em Guimarães não são esquecidos os valores espirituais do matuto mineiro, que se igualam e traduzem os valores comuns aos homens de qualquer espaço ou tempo, consagrando a travessia humana pelo viver. As credences deixam, assim, seu espaço restrito para tocarem a intuição universal de uma fé que ultrapassa fronteiras, colocando os sentimentos religiosos como elo de uma cadeia universal e metafísica, igualando os homens através de sua força interior e circundando o pensamento roseano de que o destino inexorável nasce das atitudes humanas e da força diária empregada na sua condução (1993, p. 2). Dessa perspectiva, ambos os autores recuperam em suas narrativas o componente sagrado existente nas narrativas tradicionais que subsistem na oralidade.

Uma das conclusões alcançadas, — na verdade uma confirmação da premissa — é que a adoção empática ao homem rústico foi responsável, não apenas pela apropriação de suas características e imaginário para conversão em personagem das estórias, mas implicou, igualmente [sic] numa aproximação dos autores à expressão mais coloquial, a apropriação de uma espécie de ‘dicção’ que João Guimarães Rosa e Mia Couto buscam traduzir no seu texto, pelo uso engenhoso de diversos recursos estilísticos. A oralidade [sic] então, entrou duplamente na escritura dos dois autores, de um lado pelas narrativas orais que forte e duradoura impressão exerceram em ambos desde a infância (uma matriz/influência constantemente reafirmadas por eles); e por outro, através da busca da expressão oral, não a ‘mais fiel’ —, pois esta poderia implicar em mera transcrição, o que esgotaria a própria vitalidade do original — mas por meio da reinvenção da fala e de elementos característicos da oralidade (TEIXEIRA, 2006, p. 316).

Assim, a grandeza das produções narrativas de Guimarães Rosa e de Mia Couto não está apenas presa ao cenário, ou à linguagem, mas à riqueza da experiência humana que é traduzida através de dois animais personificados, o que parece, em certos momentos, nos lembrar das nossas fraquezas humanas.

No espaço ficcional de Luar-do-Chão, o fim da presença da religião do colonizador pode ser delimitado com a visita do Padre Nunes ao feiticeiro Muana wa Nweti (versão masculina de Miserinha), após o naufrágio do barco Vasco da Gama. A visita do Padre Nunes ao feiticeiro acaba por colocá-lo na fronteira entre dois universos culturais, cujos extremos, por um instante, se tocam.

Por fim, ele se deteve frente à casa do feiticeiro Muana wa Nweti. Após uma breve hesitação entrou na obscuridade da palhota. Pediu ao feiticeiro:

— *Atire os búzios, Muana wa Nweti.*

O adivinho, intrigado, levantou os olhos. O padre insistiu, encorajando: ele que atirasse os búzios que ele queria saber do seu destino, agora que os anjos o tinham deixado tombar, sem amparo, no vazio da incerteza.

— *Deixe os búzios falarem. (...)*

A que ponto estava desorientado para sujeitar-se àquilo que sempre condenara? (COUTO, 2003, p. 100).

O ato do Padre Nunes de ir até a casa do feiticeiro remete-nos à atitude tomada pela Igreja Católica que, em 1975, fez um pedido formal de desculpas ao povo moçambicano pelas arbitrariedades cometidas pelos religiosos a serviço do regime colonial. Assim, a Igreja Católica reconheceu, pela primeira vez na história de Moçambique, que sua atuação no país tinha sido nefasta para o povo, pois:

Pedimos desculpas ao Povo Moçambicano, principalmente aos pobres, os sem voz, pelo silêncio e cobardia que tristemente contribuíram para a desfiguração e o atraso no processo de africanização da Igreja em Moçambique (OLIVEIRA, 2002, p. 62).

A expressão dita pelo Padre Nunes “Deixe os búzios falarem” é uma referência à arte do oráculo<sup>34</sup> da mitologia iorubana, que tem como pressuposto mítico adivinhar o passado, o presente e o futuro do homem africano. O narrador não informa o teor da conversa entre o feiticeiro e o padre. Sabe-se que depois desse

<sup>34</sup> Essa arte da adivinhação sobrevive na África, entre os iorubás seguidores da religião tradicional dos orixás, e na América, entre os participantes do Candomblé brasileiro e da Santeria cubana, principalmente (PRANDI, 2001, p. 18).

encontro, o religioso abandona a sua função de orientador espiritual dos moradores da ilha de Luar-do-Chão. Segundo Reginaldo Prandi, “todo esse saber foi dado a um adivinho de nome *Orunmilá*, também chamado *Ifá*, que o transmitiu aos seus seguidores, os sacerdotes do oráculo de *Ifá*, que são chamados babalaôs” ou “pais do segredo” (2001, p. 17).

O local no rio Madzimi onde o barco Vasco da Gama afundou torna-se uma área interdita, impura porque morreram muitas pessoas cujos corpos não foram encontrados. Estes mortos são considerados pelos africanos como “mal-morridos”. “Em África, os mortos não morrem nunca. Excepto aqueles que morrem mal. A esses chamamos de “abortos”. Sim, o mesmo nome que se dá aos desnascidos. Afinal, a morte é um outro nascimento” (COUTO, 2003, p. 30).

O naufrágio do barco Vasco da Gama está relacionado à ambição desmedida dos “novos proprietários” da empresa de navegação (possivelmente os integrantes da Frelimo), o que retrata o uso da máquina administrativa em nome dos interesses particulares pela burguesia moçambicana recém-instalada no poder. Mas também e ao mesmo tempo sugere índice de intertextualidade com a epopeia de Camões, na qual Vasco da Gama era comandante da esquadra que, movida pela cobiça mercantilista da monarquia lusitana, colonizou os povos africanos. Nesse caso, poderíamos ler, no naufrágio do barco da narrativa coutiana, como a reedição do regime colonial, agora, sob a administração de alguns membros do governo moçambicano. No passado, os ideais lusitanos de “civilizar” o continente africano levaram os portugueses a saquear o território de Moçambique. Após a independência do país ocorrida, em 1975, esse modelo europeu de fazer política foi adotado por alguns governantes africanos para saquear as riquezas do seu próprio país.

A ilha de Luar-do-Chão, metáfora de Moçambique pós-independência, sofre com a corrupção da burguesia emergente e de seus governantes. Últmio pertence a este grupo que se locupleta com as riquezas produzidas pelo Estado. Dessa maneira, com suas práticas desonestas, Últmio enriquece rapidamente, mas também “sua mulher e seus filhos se guiavam era por pressas e cobiças. Queriam muito e depressa” (COUTO, 2003, p. 168). Em flagrante abuso de poder, o administrador da ilha sob as ordens de Últmio e de outra gente graúda da capital desvia recursos naturais, pois “usavam o barco público para privados carregamentos de madeiras. (...) Às vezes, até doentes ficavam por evacuar. No tempo colonial

Mariavilhosa não tinha tido acesso ao barco por motivos de sua raça. Hoje, excluíam-se passageiros por outras razões” (COUTO, 2003, p. 213). Diferentemente do passado, hoje não é possível ver o rosto dos novos donos do poder em Moçambique pós-colonial.

Nos países africanos, o sucesso social supõe o acesso à burguesia que controla o poder ou aos seus bastidores, porque toda a riqueza essencial transita pelo Estado. A corrupção instala-se ao mais lato nível político para satisfazer interesses próprios, denunciando a omissão do Estado de direito, suposto existir para proteger o povo contra os apetites insaciáveis dos poderosos. Trata-se de uma realidade, contrária aos ideais revolucionários, que atíça a violência, agrava a incerteza, desperta a desconfiança e intensifica o medo de pertencer a um mundo irremediavelmente condenado (AFONSO, 2001, p. 388).

Curiosamente, Padre Nunes, antes de sair de cena, profetiza sobre o futuro das nações, após o fim do colonialismo. Assim, “As casas de cimento [que] estão em ruína, exaustas de tanto abandono”, refletem a violência das guerras, a pobreza, a expropriação. Por sua vez, a parede em ruínas, descascada pela ação do tempo, onde se lê a expressão: “Abaixo a exploração do homem pelo homem”, escrita por um dos narradores, Amílcar Mascarenha, durante a guerra colonial, ao contrário, opõe-se à atual realidade social de Luar-do-Chão. Assim se confirma a profecia do Padre Nunes de que “a miséria em Luar-do-Chão era, para o sacerdote, somente uma antevisão do que iria acontecer (...) era apenas um presságio. (...) Era o colapso de todo um modo de viver” (COUTO, 2003, p. 88). A profecia do Padre Nunes, talvez seja, ainda, nas palavras de Patrick Chabal, a “saúde do império colonial perdido”.

Neste caso, Padre Nunes profetiza de modo diferente do Velho do Restelo, uma espécie de alter ego crítico do poeta Camões, na epopeia *Os Lusíadas*, (1572), em que essa personagem manifesta sua oposição ao expansionismo e às navegações, que configuravam os interesses da burguesia e da monarquia lusitana. Por outro lado, o Padre Nunes escreve para os jornais denunciando os nomes dos responsáveis pelo naufrágio do barco Vasco da Gama, que trafegava “sobrecarregado de pessoas, madeiras e mercadorias”. A partir desse dia, ele passa a receber ameaças. Aqui, ocorre uma inversão: o padre que, antes, era o opressor a serviço do regime colonial, com o fim do colonialismo em Moçambique, ironicamente, passa a ser oprimido. Mas também Abstinência (irmão mais velho de

Ultímio), funcionário público, quando exige maior transparência na prestação de contas dos administradores da ilha é demitido. Na realidade, a burguesia moçambicana, na medida em que fortalece a corrupção no país, parece querer reeditar a política colonial.

O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados. (...)

A ideia de que a Europa, ou os ocidentais, eram simplesmente os culpados e os africanos vítimas é uma simplificação abusiva e moralista da história. Em África, vive-se uma cumplicidade que sempre existiu entre os que exploravam, os que roubavam recursos, a partir de fora, e os que eram coniventes com isso, de dentro. Essa opressão sempre foi feita a duas mãos. E o que acontece hoje com algumas elites africanas é a continuação desse percurso (COUTO, 2006, p. 5 e 11, respectivamente).

Os fragmentos transcritos acima constituem exemplos paradigmáticos de como Mia Couto pretende desconstruir o discurso histórico dos ex-colonizados, de que os europeus foram os únicos responsáveis pela escravidão, violência e exploração das riquezas dos países africanos. Assim, o autor consegue através das práticas políticas e empresariais da personagem Ultímio denunciar a quase morte dos ideais revolucionários que pregavam a igualdade social, critica o vazio cultural em que está inserida a nova geração, a falta de ética, a corrupção que assola uma nação que, outrora, lutou para expulsar o colonizador europeu.

Na medida em que o narrador-personagem Marianinho busca uma solução para os problemas que afetam a sua família e a ilha, é acusado pelos ilhéus de ser o responsável pelas desordens naturais que estavam acontecendo em Luar-do-Chão. Nesse sentido, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, o narrador-personagem Marianinho é disposto simetricamente à figura de um dos patriarcas da mitologia iorubana: Xangô. O mito relata que um dia os súditos de Xangô se reuniram e proclamaram: “Nosso rei [Xangô] arruína todos os reinos vizinhos. Nós queremos ter não um rei que nos dê escravos, mas sim um rei que nos dê o que comer. (...) Por isso é necessário que deixe de ser rei” (PRANDI, 2001, p. 277). Ainda segundo esse autor, “os reis da África Tradicional eram frequentemente acusados por desgraças que se abatiam sobre seus súditos, sendo por isso, executados ou obrigados ao suicídio” (PRANDI, 2001, p. 544). Nesse caso, Marianinho, futuro patriarca e chefe político de Luar-do-Chão, não é executado e nem obrigado a se suicidar, mas é

aconselhado por alguns dos moradores a sair da ilha. Como ele se recusa, é preso e espancado pela polícia da ilha que está a serviço de Último.

Já se tinha visto toda variedade de desgraças, praga de gafanhotos, seca de gretar pedra, incêndio de engolir celeiros, cheias de lambar a inteira paisagem. Mas o chão fechar-se, isso nunca tinha sido visto. O empedrecer das areias era um castigo de que não havia memória. (...)

— O melhor é você sair da ilha, você é um homem quente.

Ser *quente* é ser portador de desgraça. Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres. E eu despertara antigos fantasmas.

— Deixou de chover quando você chegou, a terra fechou depois de você estar aqui. Tudo são coincidências, meu caro (COUTO, 2003, p. 201-2).

Após a independência de Moçambique, em 1975, a Frelimo agiu como se as populações fossem uma enorme série de indivíduos, homens, velhos, mulheres e crianças sem qualquer vínculo social, que subsistiam independentes uns dos outros, como se não estivessem já historicamente e de longa data organizados. Era a ideologia da página em branco (GEFFRAY, 1991, p. 16). A Frelimo repete, no presente, a mesma estratégia adotada pelo colonizador europeu que, no passado, para evitar resistência dos povos do território moçambicano ao regime colonial português, misturou várias etnias inimigas em um mesmo espaço, condenando as gerações moçambicanas ao abandono dos cultos dos antepassados, a renegar os rituais da tradição familiar.

O retorno da tradição cultural não condiz com a política do regime socialista adotada pelos heróis da independência de Moçambique, que se voltava para a inserção do país na modernidade. No entanto, podemos observar no interrogatório dos policiais não somente o grau de violência, mas também referências a alguns preceitos da tradição religiosa banta.

— *Você urinou no chão? (...) – Fez amor durante estes dias? (...) – O que foi fazer no cemitério, o que andou a conversar com esse coveiro? (...) Os policiais não me apontam pistola mas espetam-me o abutreado olhar. (...) Desconfiavam (...) que eu estivesse mexendo no assassinato de Juca Sabão. (...) eu remexia em assunto já enterrado. (...) Um dos policiais se atravessa no caminho e empurra meu pai de encontro à parede. Voa um pontapé, depois outro. Meu pai está dobrado num canto, acomodando as dores, uma por uma (COUTO, 2003, p. 204).*

Irene Dias de Oliveira, ao analisar as consequências da proibição dos ritos de iniciação entre os jovens moçambicanos, constatou que há um vazio cultural, pois:

a Frelimo, ao negar a cultura tradicional, ao impedir os pais de transmitirem seus ensinamentos, crenças e valores culturais, ao impedir as instituições religiosas e outras de colaborarem no processo de formação do homem moçambicano, impediu o desenvolvimento do povo e, ao mesmo tempo, contribuiu para que uma inteira geração perdesse o contato com aquilo que de mais rico e autêntico possui um povo: a sua cultura. Os ritos de iniciação, que constituíam para os jovens momentos bem definidos e marcantes da sua personalidade, tanto no aspecto pessoal como social e religioso, foram desaparecendo sem serem substituídos (OLIVEIRA, 2002, p. 43-4).

Em Moçambique, na passagem do século XIX para o século XX, esse país africano teve suas fronteiras “reordenadas e divididas” pela Conferência de Berlim, em 1884 e 1885, ou seja, foi construída artificialmente uma diversidade cultural, a qual ressoa nas obras dos escritores africanos, por outro lado, esse mesmo fato está na gênese dos conflitos que atormentam as sociedades africanas pós-coloniais.

Assim como ocorre com outros estados africanos recentemente saídos de sistemas coloniais, o estado angolano está fundado em cima de um conjunto de grupos étnicos historicamente diferenciados, integrados em universos culturais distintamente marcados, cujas relações nem sempre se pautaram pela desejada harmonia. Demarcadas segundo os interesses das grandes potências europeias – e a correlação de forças que se mediram no tristemente célebre Congresso de Berlim, em 1885 – as fronteiras geográficas ostentam uma dose de artificialidade que, não tendo sido diluída pelos movimentos da História, ainda se converte num fenômeno problemático de substancial importância na abordagem dos grandes conflitos que abalam o país e repercutem nas expressões de sua cultura (CHAVES, 1999, p. 30-1).

A proibição de todas as práticas culturais elaboradas ao longo dos séculos, a adoção da língua, dos valores, da religião do colonizador não bastavam, para humilhar os povos vencidos, pois, era necessário também apagar o seu passado, além de privá-los de suas memórias históricas, coletivas e individuais.

Durante o período colonial, na medida em que o homem moçambicano ia sendo assimilado, ia se afastando de sua religião, costumes, e hábitos para incorporar os dos colonizadores. Em diversos momentos da narrativa coutiana, Dito Mariano e Muando Curozero são as vozes que relacionam a crise vivida pelos povos do território moçambicano ao abandono da história e de suas tradições. Assim, “falar



dos antepassados é falar da história deste povo. (...) Acreditar nos antepassados é acreditar na continuidade e na imortalidade do homem” (CHIZIANE, 2003, p. 265). Por sua vez, Paulina Chiziane denuncia, também, em sua prosa literária a influência negativa dos costumes ocidentais, entre eles a religiosidade cristã que, interferem nas práticas tradicionais, tanto de natureza religiosa como comportamentais. A descaracterização e o vazio cultural, ligados ao fato de que o homem africano perdeu o contato com suas práticas sociorreligiosas de origem, tem provocado a crise de identidade vivenciada, em particular, pela nova geração moçambicana. A esse respeito, Irene Dias de Oliveira afirma que a identidade dos povos africanos foi negada, seu rosto desfigurado, causando a perda do “contato com aquilo que de mais rico e autêntico possui um povo: a sua cultura” (2003, p. 43).

A crise existe porque o povo perdeu a ligação com a sua história. As religiões que professam são importadas. As ideias que predominam são importadas. (...) O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera a crise de identidade (CHIZIANE, 2001, p. 241).

Apesar de Abstinência, Dito Mariano, Fulano Malta e Miserinha terem sido assimilados para sobreviver em um mundo colonizado pelos portugueses, não renegaram por completo a sua religiosidade. Para Fulano Malta, “assim esteve Deus, para mim: primeiro, ausente; depois desaparecido” (COUTO, 2003, p. 83). Já para Dito Mariano, “o nosso Deus<sup>35</sup> não necessita de presença. Se ausentou quando fez a sua obra, seguro de sua perfeição” (COUTO, 2003, p. 259). Por outro lado,

para os iorubás tradicionais (...) os orixás são deuses que receberam de Olodumaré ou Olorum, (...) O Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana (PRANDI, 2001, p. 20).

---

<sup>35</sup> Os Yorubás da Costa dos Escravos acreditam num Deus do céu denominado *Olorum* (“Proprietário do Céu”) que, após haver iniciado a criação do mundo, incumbiu um deus inferior, Obatalá de concluí-lo e governá-lo. Quanto a *Olorum*, afastou-se definitivamente dos assuntos terrenos e humanos, e não existem templos nem estátuas ou sacerdotes desse Deus Supremo convertido em deus *otiosus*. Ele é, não obstante, invocado como último recurso, em época de calamidade (ELIADE, 1998, p. 87).

Embora a tradição religiosa dos moçambicanos tenha sido, durante a presença do regime colonial em Moçambique, “reprimida, perseguida, traída por um certo número de categorias sociais comprometidas com o colonialismo, a cultura africana sobreviveu a todas as tempestades refugiada nas aldeias, nas florestas e no espírito das gerações vítimas do colonialismo” (CABRAL, 1978, p. 229). Por outro lado, os negros escravizados pelos europeus eram obrigados a aceitar a religião católica, pois a missão dos padres, que estavam a serviço da igreja, era “civilizar os bárbaros”. Foi neste instante que o homem moçambicano fez uso das suas tradições sociorreligiosas<sup>36</sup> como um instrumento de autodefesa, que permitiu a sua sobrevivência, ou seja, o sagrado foi adotado como forma de resistência cultural. Assim, durante cinco séculos, essas tradições religiosas vêm resistindo à violência do colonizador.

Apesar da sua educação europeia, Marianinho preserva certas crenças, nomeadamente em relação à morte e aos mortos: “Final, a ideia dos fantasmas, esses mal-morridos, está ainda bem presente em mim, cidadão que sou” (COUTO, 2003, p. 44). Em contrapartida, Dito Mariano está morto esperando para ser enterrado e Miserinha está quase cega. Esses motivos dificultam a ambas personagens transmitirem os saberes tradicionais de sua cultura, a Marianinho. Dito Mariano, contudo, ainda que esteja na periferia da vida, e Miserinha, na escuridão, conseguem transmitir ao jovem a milenar cultura africana, evitando, assim o ostracismo a que ela estava destinada pelos moradores de Luar-do-Chão. Apesar das dificuldades enfrentadas por Marianinho, ele consegue concluir a primeira tarefa:

Um pássaro-martelo rodopia sobre mim. Pousa e se aproxima, sem medo. Fica-me olhando, sereno *como se eu lhe fosse familiar*. Me apetece tocá-lo mas me guardo, imóvel. Ele se anicha em seu próprio corpo, parece adormecido. Fecho os olhos, afrouxado naquela quietude. Quando me levanto e, pé ante pé, tento despertar o pássaro, ele se conserva imóvel. Estaria adoentado, ainda me ocorreu. Um pássaro adoece? Ou desmorona-se logo na morte, sem enfermidade pelo meio? Encorajado pela atitude da ave acabo tocando-lhe, num leve roçar dos dedos. **É então que do corpo do mangondzwane se libertam dezenas de outras aves semelhantes, num deflagrar de asas, bicos e penas.** E o bando, em espesso cortejo, se afasta, renteando o rio Madzimi, lá onde minha mãe se converteu em água (COUTO, 2003, p. 231-32, negritos nossos).

---

<sup>36</sup> Os deuses da mitologia africana têm origem nos ancestrais divinizados há mais de 5.000 anos. Muitos acreditam que esses deuses eram capazes de manipular as forças naturais, por isso, cada orixá tem sua personalidade relacionada a um elemento da Natureza.

O momento em que o pássaro-martelo permite ser tocado por Marianinho, sugere que ele conseguiu “apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses”, e também cuidar dos seus familiares:

Você, meu neto, está cumprindo bem. Amparando sua Avó, sossegando os seus tios, amolecendo medos e fantasmas. Está quase completo o que tinha que fazer junto da família. Quase. Falta, porém, o mais doloroso (COUTO, 2003, p. 198).

O nascimento dessas aves, por analogia, simboliza também para Marianinho seu renascimento tanto pessoal como familiar, porque o futuro patriarca dos Malilanes, guardião e chefe político de Luar-do-Chão internalizou, ainda que parcialmente, a sua cultura de origem. No contexto da nossa análise, o narrador-personagem Marianinho começa a incorporar as “qualidades” do deus supremo Olodumaré, pois este orixá criou o mundo mítico africano, “durante uma semana de quatro dias”. Por sua vez, o narrador-personagem Marianinho aprendeu a cultura do seu grupo familiar e da ilha, durante o tempo que durou o velório de Dito Mariano.

A metamorfose do pássaro-martelo “em dezenas de outras aves semelhantes” sugere que Marianinho, em sua condição de Herói cultural ou Ancestral mítico, conseguiu harmonizar as forças mitológicas que regem o espaço ficcional da Ilha de Luar-do-Chão e que criou uma “nova cultura” e um “novo mundo”.

Assim como o deus Olodumaré, que, “após haver iniciado a criação do mundo, incumbiu um deus inferior, Obatalá de concluí-lo e governá-lo”, o narrador-personagem Marianinho não ficará morando na Ilha de Luar-do-Chão. Ele deixará para os seus tios, Abstinêncio e Fulano Malta, a responsabilidade de cuidarem das mulheres, da Nyumba-Kaya e da Ilha. Por essa razão, Dulcineusa, em pleno exercício do seu poder de matriarca do clã, diz: “— Já falamos com Fulano Malta, ele vai-se mudar para aqui, para Nyumba-Kaya. Ficamos guardadas, fique descansado. E a casa fica guardada também” (COUTO, 2003, p. 246). Em seguida, a ordem da velha matriarca é confirmada pelo tio: “Abstinêncio me segreda ainda mais: havia falado com seu irmão Fulano Malta e iriam todos morar na Nyumba-Kaya” (COUTO, 2003, p. 248). Enquanto isso, o novo chefe do clã dos Malilanes voltará para a cidade para concluir os seus estudos.

O voo dos pássaros recém-nascidos margeando o rio Madzimi indica, para o narrador-personagem, o local onde deve ser enterrado o seu avó e também sugere que Marianinho está pronto para comandar as cerimônias funerárias do seu avô, Dito Mariano, o homem mais-velho do clã dos Malilanes.

### **3.2 DITO MARIANO: UM “PAI DO SEGREDO” ÀS AVESSAS**

A travessia do narrador entre a cultura oral, através das cartas ditadas por Dito Mariano, e a escrita evidencia a quase morte da cultura de matriz banta e iorubana, no contexto da globalização que avança sobre o Moçambique, alterando hábitos e impondo costumes contrários aos dos povos desse lugar. O afastamento do homem africano contemporâneo das religiões tradicionais é representado, na narrativa coutiana, pela quase morte de Dito Mariano, pois “o falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos” (COUTO, 2003, p. 41).

Nas sociedades africanas arcaicas, a terra era considerada como herança coletiva dos antepassados e por isso devia ser preservada. Entretanto, à medida que o continente africano era colonizado pelos europeus, essa terra transformou-se em mercadoria, quebrando assim a harmonia entre homem e natureza. Para Serrano & Waldman essa lógica vem sendo substituída pela lógica da economia de mercado, sendo “um dos fatores que permitem a degradação ambiental e o desmatamento; a terra perde valor [sagrado] e ganha valor de mercado, o que possibilita sua divisão e a exploração inadequada dos seus recursos” (2007, p. 139). Assim, a terra passa a ser alvo da ganância tanto do colonizador, como do homem africano, e está presente na narrativa coutiana na epígrafe atribuída à personagem Juca Sabão e também na crítica de Fulano Malta à cobiça de seu irmão Últímio com a mulher e os filhos:

Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações — a dos vivos e a dos mortos (COUTO, 2003, p. 13).  
E se sucediam aos colonos: olhavam uma terra e já estavam pensando: quem dera fosse minha. Do que se sabe, porém: a terra não tem posse. Não há dono vivente. Os únicos fiéis proprietários são os mortos, esses que moram lá. (COUTO, 2003, p. 168).

Conta-se que, depois de terem sido testados vários materiais para se criar o homem, tentou-se o ar, a madeira, a pedra, o fogo, o azeite, a água e até o vinho da palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu ofereceu a lama, mas esta chorou e não aceitou ser usada para a modelagem humana. Apesar da sua resistência, a lama foi levada então por Icu, a morte<sup>37</sup>. Em contrapartida, foi prometido a ela que o homem haveria de retornar, depois de certo tempo.

*Oxalá* criou o homem, o modelou no barro. Com o sopro de *Olorum* ele caminhou. Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem morre e seu corpo tem que retornar à terra, (...) Nanã deu a matéria no começo mas quer de volta no final tudo o que é seu (PRANDI, 2001, p. 197).

Assim, a terra e o rio são reverenciados como lugares sagrados, principalmente as águas onde surgiu a humanidade mítica iorubana. Quando Dito Mariano morre, ele retorna a terra, mas, como escreve Junod, o morto continua a levar o mesmo tipo de vida que tinha antes, porque o túmulo é apenas “uma palhota<sup>38</sup> dentro da terra, onde o homem permanece sentado, de cócoras” (1974, p. 132-133).

Na mitologia banta, segundo o antropólogo Henri Junod, “os bantos acreditam que cada ser humano se transforma, depois de morrer, em xicuembo, torna-se um antepassado-deus para os seus descendentes e um espírito hostil para os que, precedentemente, eram seus inimigos” (1974, p. 103). Nesse sentido, a presença dos familiares no velório de Dito Mariano tinha uma justificativa, segundo o próprio defunto: “Tinham medo não da morte, mas do morto que eu agora sou. Temiam os poderes que ganhei atravessando a última fronteira. Medo que eu não lhes trouxesse as boas harmonias” (COUTO, 2003, p. 260).

O motivo da terra em suspensão presente em *Terra sonâmbula* (1992) é retomado, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), mas também reaparece em *O último voo do flamingo* (2005), outro romance de Mia Couto, em cuja dedicatória lemos: “à Joana Tembe e João Joãoquinho, que me contavam histórias como quem rezava” (COUTO, 2005, p. 5). Joãoquinho foi uma criança adotada pela família de Mia Couto que narrava “histórias de sua infância passada, na margem do rio Zambeze”. Histórias que “povoaram a infância” do

<sup>37</sup> *Ikú* (morte), *Arún* (Doença), *Òfó* (Perda), *Ègbá* (Paralisia), *Èse* (Fraqueza).

<sup>38</sup> “Palhota – casa feita de caniços ou barro, geralmente com a forma circular e cobertura de palha” (LEMONS, 2005, p. 29).

escritor em “um exercício de fantasia”<sup>39</sup>. Por outro lado, Joana Tembe lhe sugeriu a ideia de “um país que os deuses levavam para os céus por não estar a comportar-se. A ideia de uma nação ser suspensa da sua existência foi-me entregue por essa idosa senhora – hoje já falecida – que olhava o mundo com os olhos de criança.”<sup>40</sup>

A suspensão da terra, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, surge, na hora em que Dito Mariano está morrendo, pois “as fogueiras tremeluziram nas casas como se ventasse uma súbita e imperceptível aragem. E depois se apagaram, sopradas por essa sombra espessa” (COUTO, 2003, p.198). Depois, na hora em que o velho Mariano seria enterrado, a terra se nega a receber o corpo do morto. Esta recusa da Mãe-Terra em aceitar o corpo de Dito Mariano está relacionada ao segredo que paira sobre a origem do narrador-personagem Marianinho. Ele é fruto de uma relação clandestina entre seu avô/pai e sua tia/mãe Admiração. A possível suspensão da Ilha de Luar-do-Chão do mundo pelos deuses é sugerida, também pelo temporal, que ocorre simultaneamente com o naufrágio do barco Vasco da Gama.

Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se transtornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus (COUTO, 2003, p. 99-100).

Dito Mariano em uma das cartas dá sua versão para justificar o porquê do segredo da origem de Marianinho. Em seguida, revela ao narrador os nomes dos seus verdadeiros pais.

Admiração, entretanto, foi mandada para Lualaba, onde havia uma missão católica. Nós nos encontrávamos lá, não havia mês que não o fizéssemos. Foi assim que ela engravidou. E não podia. Pensei, rápido, num modo de sanar o pecado. Pedi a Mariavilhosa, sua mãe, que fizesse de conta que estava grávida. Se ela fingisse bem, os xicumbos lhe dariam, mais tarde,

<sup>39</sup> “O contador de histórias lá onde eu nasci, na Beira, contava histórias em várias línguas diferentes e mesmo quando eu assistia a essas histórias contadas numa língua que eu não entendesse, havia um encantamento contínuo. [...] Ainda hoje, as histórias que eu mais me lembro da infância - apesar de principalmente a minha mãe ter sido uma boa contadora de histórias - as histórias que eu me lembro, que me marcaram mais são as outras histórias que foram contadas por esses contadores de histórias” (Couto, 1997, p. 270).

<sup>40</sup> COUTO, Mia. Sou um poeta que conta estórias. Entrevista. Disponível em; <http://www.circuloleitores.pt/clartigosfre.asp?codartigo=68379>. Acesso em; 30/11/2012.

um filho verdadeiro. Sua mãe fingiu tão bem, que a barriga lhe foi crescendo.

Sua mãe aumentava de um vazio. Seu pai sorria, todo saciado. E até ela mesma acreditava estar dando guarida a um novo rebento. Na missão de Lualua, entretanto nascia um menino do ventre de Admiração. Trouxemos o pequeno bebê na encobertura da noite e fizemos de conta que se dava um parto na casa grande, em Nyumba-Kaya. Até seu pai chorou, crente de que o vindouro era genuíno fruto de seu sangue.

(...) E o menino foi mandado para a cidade. Lá se fez homem, um homem acertado no sentimento. Esse homem é você, Mariano. Admiração é sua mãe.

Foi esta mentira que fechou a terra, fazendo com que o chão negasse receber-me. Mas não foi apenas esta impostura. Há outro assunto, outra vergonha em minha vida (COUTO, 2003, p. 235).

Na verdade, a quase morte do velho Mariano está também relacionada às várias transgressões cometidas por ele, como, por exemplo, o roubo da pistola e a venda desta aos filhos de Último que resultou na morte de Juca Sabão, seu melhor amigo. É por guardar esse “segredo de sangue”, que ele fica na fronteira entre os mundos. Se Dito Mariano fosse enterrado “nesse estado de morto abortado constituiria sério atentado contra a vida. Em vez de nos proteger, o defunto iria desarranjar o mundo. (...) a chuva ficaria presa (...) E a terra secaria, o rio se afundaria na areia” (COUTO, 2003, p. 159-160).

A morte de Juca Sabão está relacionada, também, a outra ação violenta cometida por Último que põe a comunidade periférica de Luar-do-Chão em contato com o crime organizado, nesses tempos de globalização: o tráfico de drogas comandado por ele e seus filhos. Com a promessa que traria riqueza, para a ilha de Luar-do-Chão, enviou um carregamento de drogas, que foi entregue na ilha e, em seguida, desapareceu. Na verdade, o conteúdo foi lançado na terra por Dito Mariano e Juca Sabão. Por conta disso, a cobrança dos traficantes “foi conversa afiada, cheia de ameaça de lâmina e sangue. (...) Até que um dos tais, arma na mão, aplicou pontaria na cabeçorra de Juca Sabão” (COUTO, 2003, p. 172). Nyembeti, filha de Juca Sabão, é a única testemunha do assassinato, mas, como era considerada débil mental, ela escapou da fúria dos assassinos. Os supostos criminosos foram presos, no entanto, há pessoas na ilha, que acusam os filhos de Último pela morte de Juca Sabão.

Outras transgressões foram cometidas por Dito Mariano contra as mulheres do clã dos Malilanes: ele trai sua esposa Dulcineusa/Obá, engravida sua cunhada Admiração/Oxum (mas não pôde assumir a paternidade da criança), provoca a

cegueira parcial de sua cunhada Miserinha/lansã, e, por último, pediu a sua nora, Mariavilhosa/lemanjá, que fizesse de conta que estava grávida. Para Krüger Aleixo, “a coesão grupal que o mito expressa pode ser resumida na dicotomia transgressão e punição, em que a prática da primeira leva, inevitavelmente, ao surgimento da segunda” (KRÜGER, 2011, p. 36). No romance ora analisado, a punição de Dito Mariano por ter cometido uma série de transgressões contra vários membros do seu clã, foi aplicada pela Mãe-Terra, no momento em que ele seria enterrado.

Considera-se como Antepassados todos aqueles líderes ou chefes da família ou da sociedade em geral, que já faleceram. Para chegar a este estágio é preciso pôr em consideração duas questões: a linha biológica e a linha ética. A primeira linha tem a ver com a sucessão, enquanto a segunda linha o comportamento que teve durante a sua vida. (...) Para alcançar o estado em que se encontram os Antepassados devem satisfazer-se algumas exigências culturais: morrer conforme as prescrições tradicionais (...). Verifica-se também a realização dos ritos fúnebres estabelecidos pela tradição. (...) Algumas pessoas poderão não chegar a ser Antepassados, os seus espíritos vagueiam por lugares incertos (ALTUNA, 1999, p. 115).

Reatualizar o mito através dos rituais é a maneira que o “transgressor” tem para se redimir do crime cometido. Nas religiões de matriz banta, segundo Irene Dias de Oliveira, a morte funciona como um renascimento simbólico (2002, p. 52). O desrespeito de Dito Mariano pela tradição familiar e da Ilha faz com que a terra se negue a receber seu corpo. Em decorrência dessa transgressão, as chuvas deixaram de cair, o velho patriarca permanece na periferia da vida, por essas razões, é necessário um ritual de purificação, que deve ser realizado pelo feiticeiro da comunidade e por um dos membros da família do morto. Será Marianinho que, juntamente com o *Nganga* e as mulheres despidas que entram ao rio Madzimi para a realização do ritual. Assim, Mia Couto traz para sua narrativa as tradições que identificam as mulheres como feiticeiras e portadoras de poder de intervenção sobre os acontecimentos cotidianos.

Estou na margem do rio, contemplando as mulheres que se banham. Respeitam a tradição: antes de entrar na água, cada uma delas pede permissão ao rio:

— *Dá licença?*

Que silêncio lhes responde, autorizando que se afundem na corrente? (...) **Estão cumprindo a cerimônia que o *Nganga* ordenou para que a terra voltasse a abrir** (COUTO, 2003, p. 211 e 212, negritos nossos).



Após Dito Mariano ter confessado as suas transgressões para o narrador-personagem Marianinho e a realização do ritual no rio Madzimi, misteriosamente, o telhado da Nyumba-Kaya se refaz sozinho. “Lá fora, a noite está perdendo espessura. Salto o muro da casa, olho para trás e, não cabendo em meu espanto, o que vejo? O telhado da sala já refeito. A casa já não se defendia do luto. Nyumba-Kaya estava curada da morte” (COUTO, 2003, p. 239). Nesse contexto, a estabilidade da casa africana é retomada quando o telhado da Nyumba-Kaya se refaz sozinho. Assim, Nyumba-Kaya retoma sua ligação com o orixá Iroco – assume, novamente, a função de guardião da ancestralidade, dos antepassados, da história dos Malilanes, assim como a dos povos iorubanos e bantos, protegendo-os sempre das tempestades. O tempo dos homens da Ilha de Luar-do-Chão e o dos deuses da África Tradicional que estava prestes a desmoronar foi restaurado.

Dito Mariano, antes de ser enterrado, pede ao neto que coloque todas as cartas escritas por ele em seu caixão. Marianinho tenta satisfazer o pedido do seu avô, mas as cartas ganham vida própria e se unem à terra.

Me leve agora para o rio. Já chegou o meu tempo. Peça a Curozero que lhe ajude. (...) eu quero ser enterrado junto ao rio (...) Eu sou um mal-morrido. Já viu chover nestes dias? Pois sou eu que estou travando a chuva. Por minha culpa, a lua, mãe da chuva, perdeu a sua gravidez. (...) Vai ver que, agora, se vão desamarrar as águas, lá no alto das nuvens. Vai ver mais como a terra se voltará a abrir, oferecida como um ventre onde tudo nasce. Já sou um falecido inteiro, sem peso de mentira, sem culpa de falsidade. Me faça um favor: meta no meu túmulo as cartas que escrevi, deposite-as sobre o meu corpo. Faz conta me ocuparei em ler nessa minha nova casa. Vou ler a si, não a mim.

(...)

Conservo as cartas [do Avô] em minhas mãos. Mas as folhas tombam antes de as conseguir atirar para dentro da cova (...) Só eu vejo as folhas esvoaçando, caindo e se adentrando no solo. Como é possível que o coveiro seja cego para tão visíveis acontecimentos? Vou apanhando as cartas uma por uma. É então que reparo: as letras se esbatem, aguadas, e o papel se empapa, desfazendo-se num nada. Num ápice, meus dedos folheiam ausências (COUTO, 2003, p. 237, 238, 239 e 240).

A manifestação dos rituais iorubanos e bantos, na obra de Mia Couto, tem como proposta a construção de uma identidade moçambicana assentada no imaginário tradicional que privilegia o mito como forma de representação do real. Assim, as concepções da morte nas culturas iorubanas e bantas, realçam o caráter fluido entre a vida e a morte, vista não como um momento de ruptura, mas como uma continuação da existência, sob outra forma. Essa crença se reflete na forma

como os vivos se relacionam com os mortos, aceitando naturalmente a sua intervenção nos assuntos do cotidiano e buscando neles a solução para os problemas com que se confrontam. Nas palavras de Morin, “a consciência objetiva da morte que reconhece a mortalidade, interage com a consciência subjetiva que afirma a imortalidade”, e essa dupla consciência constitui-se na representação arcaica dos mortos (1970, p. 26). Na hora da morte, de acordo com os rituais funerários dos Tsongas, deve-se “dobrar os braços e as pernas da pessoa que está morrendo, em uma espécie de posição fetal. Também ela deve ter a cabeça virada para o Leste de onde acreditam terem vindo os antepassados” (JUNOD, 1974, p. 133). Com as guerras colonial e civil ocorridas em Moçambique, com o afastamento do homem africano das suas tradições sociorreligiosas, esses rituais funerários têm sido negligenciados, pois enterros são realizados em valas comuns ou longe do chão de origem, o que dificulta a passagem do morto para a outra “margem da vida”. Assim acontece o silenciamento da tradição banta.

O avô vai ser enterrado na margem, onde chão é basto e fofo. Curozero levanta areia às pazadas com tais facilidades que seu ato perde realidade. Começa a chover assim que descemos o avô à terra. (...)

O coveiro salpica com água as paredes do buraco. Cobrimos a sepultura de terra. Muando, descalço, pisoteia o chão, alisando a areia. Em seguida, por cima da campa espalha uns pés de *ubuku*, dessas ervas que só crescem junto ao rio. No fim, entrega um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o homem. Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o *poente*.

— *Agora lavemo-nos nas águas do rio.*

Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumpro o ritual, preceito a preceito. Limpamo-nos mesmo pano. Em seguida, Curozeiro segura um pedaço de capim a arder e o agita apontando os quatro pontos cardeais.

— *Seu avô está abrindo os ventos.*

*A chuva está solta, a terra vai conceber* (COUTO, 2003, p. 239 e 240).

A explicação da etnóloga Juana Elbein dos Santos (2007, p. 221-2), após estudar os ritos da morte entre os nagôs (descendentes dos iorubás), na Bahia:

para o *Nàgô*, a morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento [...]. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social. Sabe-se perfeitamente que *Iku* [a morte] deverá devolver à *Iya-nla*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado; mas cada criatura ao nascer traz

consigo seu *ori*, seu destino. Trata-se, então, de assegurar que este se desenvolva e se cumpra. [...]

O ser que completou com sucesso a totalidade de seu destino está maduro para a morte. Quando se passa do *aye* [o mundo] para o *orun* [o além], tendo sido lembrados os rituais pertinentes, transforma-se automaticamente em ancestral, respeitado e venerado e poderá inclusive ser invocado como *Egun* [espírito desencarnado; ancestral]. Além dos descendentes gerados por ele durante sua vida no *aye*, poderá por sua vez participar na formação de novos seres, nos quais se encarnará como elemento coletivo (SANTOS, 2007, p. 221-2).

Assim, Mia Couto explora os rituais que se prendem com a morte, evidenciando a sua dimensão simbólica. Daí, a importância de que se reveste a crença em um mundo invisível, povoado pelos espíritos dos mortos que protegem, orientam, cuidam, mas também punem os seus descendentes quando estes não os recordam ou respeitam. Henri Junod menciona que faz parte dos ritos funerários dos Tsongas a colocação de um caniço ao lado do corpo (1974, p. 135), peça que vemos, também, no enterro de Dito Mariano, e o espalhamento, no fundo do túmulo, de planta que tenha crescido em água. Esse costume é análogo ao de enterrar as criancinhas e os gêmeos em território úmido. Semelhante ao enterro do segundo filho de Mariavilhosa, que foi sepultado às margens da lagoa Tzivondzene. O mesmo procedimento foi adotado no funeral de Mariavilhosa: “Quando se procedeu ao funeral de minha mãe [Mariavilhosa] também não havia corpo. Acabaram enterrando um vaso com água do rio. – *Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas*” (COUTO, 2003, p. 105). Dito Mariano foi enterrado às margens do rio Madzimi “onde o chão é basto e fofo”. Assim, a terra e a água são importantes elementos de purificação nos ritos funerários.

Para Chevalier & Gheerbrant, o lago “simboliza o olho da Terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens, os animais, as plantas, etc.” (2005, p. 533). Por sua vez, Henri Junod, afirma:

certas lagoas e rios são habitados por espíritos. (...) Aqueles espíritos são os espíritos dos antepassados dos possuidores do país, a quem só os seus descendentes estão autorizados a oferecer uma propiciação. (...) estes espíritos das lagoas e dos rios não são mais que espíritos dos antepassados mortos (1974, p. 274).

Por essa razão, é compreensível o pedido do homem mais-velho da família: “eu quero ser enterrado junto ao rio” (COUTO, 2003, p. 238). Reitera-se o que disse o velho patriarca: “É que eu venho da lama, pó molhado” (COUTO, 2003, p. 149). A fala de Dito Mariano confirma a crença de que o homem africano nasceu da lama e a ela voltará para que seja completado o ciclo da vida.

Após o enterro de Dito Mariano, o narrador-personagem Marianinho conclui o seu aprendizado sobre a tradição familiar e a de Luar-do-Chão. Por essa razão, ele terá os seus poderes de novo guardião, de patriarca e de chefe político de Luar-do-Chão, confirmados em quatro diferentes momentos da narrativa. A primeira confirmação ocorre quando a gaiola que Fulano Malta segura transforma-se em pássaro, e este se dissolve no ar. A cena descrita ocorre no momento em que Marianinho dele se despede.

Ainda olho para trás. Fulano esperava, certamente, que eu o fizesse. Pois ele está acenando a chamar-me a atenção. Pega na gaiola e lança-a no ar. **A gaiola se desfigura, ante o meu espanto, e se vai convertendo em pássaro. Já toda ave, ela reganha os céus e se extingue.** Não mais me dói ver o quanto aquilo se parece com esse pesadelo em que a casa levanta voo e se esbate, nuvem entre nuvens (COUTO, 2003, p. 246, negritos nossos).

A gaiola simboliza o silenciamento da cultura dos africanos perpetrado pelo colonizador e, posteriormente, acentuado pelos “novos donos do poder”, em Moçambique. Quando a gaiola, porém, se transforma em pássaro, é criada a sugestão da liberdade. Assim, a dissolução do pássaro no céu confirma a descolonização cultural europeia e o retorno parcial dos povos africanos às suas práticas sociorreligiosas.

A seguir, temos a confirmação de que Marianinho, realmente, internalizou a responsabilidade de zelar e preservar as tradições familiares e as de Luar-do-Chão.

As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo a minha humana condição. Os manuscritos de Mariano cumpriam o meu mais intenso sonho. Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. Eu me tinha convertido num viajante entre esses mundos, escapando-me por estradas ocultas e misteriosas neblinas (COUTO, 2003, p. 258).

E é na condição de representante da burguesia moçambicana e de filho de Luar-do-Chão, que Últmio tenta justificar a venda da Nyumba-Kaya e da ilha aos investidores estrangeiros. Era ele que conhecia o caminho do progresso, tinha influências no alto escalão do poder. Últmio assume, portanto, a postura do colonizador quando saqueia as riquezas da ilha, mas também quando reproduz práticas de dominação e de abusos de poder, descritas pelo olhar irônico do seu sobrinho Marianinho. “Meu Tio Últmio, todos sabem, é gente grande na capital, despende negócios e vai politicando consoante as conveniências. (...) Últmio sempre espalhou enganos e parece ter lucrado, acumulado alianças e influências” (COUTO, 2003, p. 28). Por meio dessa personagem, podemos visualizar Moçambique como uma nação fragmentada pela violência, pela corrupção, traída e abandonada por alguns de seus filhos durante as lutas pela independência. Mas também que sonhos, vidas, destinos humanos continuam sendo decepidos em tempos de liberdade pós-colonial. Assim, “a literatura é o espaço da superação do contraditório e do lógico, afinal, os mundos ficcionais da literatura não são homogêneos” (DOLEZEL, 1988, p. 69-94).

No final do romance, a assunção da cultura de origem pelo narrador-personagem Marianinho acaba por impedir a venda da ilha e da propriedade familiar. Como podemos notar nas seguintes palavras dirigidas a Últmio:

— *O Tio não entendeu que não pode comprar a casa velha?*  
 — *Essa casa nunca será sua, tio Últmio.*  
 — *Ai não?! E porquê, posso saber?*  
 — *Por que essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar a posse da casa. E para isso, Tio Últmio, para isso nenhum dinheiro é bastante. (...)*  
 — *Você pensa que somos a geração da traição. Pois você verá a geração seguinte. Eu sei o que estou a falar...*  
 — *Isso que chama de geração, eu também sou dessa geração*  
 (COUTO, 2003, p. 249).

Nesse momento, o narrador autóctone, ainda que educado na cultura do colonizador, reconhece o valor da tradição do seu grupo familiar, quando afirma “*essa casa sou eu mesmo*”, opondo-se àqueles que desejam espoliar o pouco que restou dessa cultura milenar, confirmando nossa hipótese inicial de que as personagens coutianas são construídas como vozes dos antigos povos que habitaram a região que atualmente se constitui no país de Moçambique, vozes que

emergem na sociedade pós-colonial moçambicana e, em geral, na África. O gesto do narrador-personagem Marianinho, nesse contexto, parece confluir para a ideia de Edward Said sobre o processo de descolonização do continente africano, que diz:

Assim como uma cultura pode predispor e preparar ativamente uma sociedade para a dominação ultramarina de outra sociedade, ela também pode preparar essa primeira sociedade para renunciar ou modificar a ideia de dominação no ultramar (SAID, 1995, p. 255).

Novamente aparece a imagem do pássaro-martelo trazendo sinal de bom augúrio, e sua dissolução no céu da Ilha confirma que um “novo mundo” foi criado e que o narrador Marianinho é o novo chefe político da Ilha de Luar-do-Chão, no século XXI.

Chego ao cemitério. Um arbusto se agita, ruidoso. Salto, assustado. Um pássaro-martelo levanta voo. Passa por mim rondando, curioso. Espreito-lhe o bico a certificar se vai carregado. A lenda diz que o pássaro retira ossos das sepulturas, que voa carregado de panos, unhas e dentes. E até uma tibia lhe serve de traveseiro. Mas esta ave vai limpa e se afasta cantando. **Até que o céu dissolve o bicho voador** (COUTO, 2003, p. 251, negritos nossos).

A terceira personagem a confirmar que Marianinho é, de fato, o novo guardião da cultura africana é Miserinha. Antes de ir embora da ilha, ele faz uma visita à velha senhora e tem uma surpresa: ele revê o lenço que ela jogara no rio e que confirma a premonição de sua tia de que o seu sobrinho, quando chegou à ilha, necessitava da proteção dos espíritos do rio Madzimi.

— *Você está com o passo mais leve — comenta. — Isso é um caminhar de anjo.*

E se inclina para retirar algo por baixo do assento. É o lenço colorido que ela trazia quando a encontrei na viagem de barco para Luar-do-Chão.

— *Esse lenço tinha caído no rio. Como é que está aqui, Miserinha?*

— *Tudo o que tomba no rio é arrastado até mim.*

— *Não diga que quem arrasta é o crocodilo?*

— *Qual crocodilo? — pergunta Miserinha soltando uma gargalhada. E acrescenta, sem interrupção: — Você já está a acreditar demais nessas histórias da Ilha... (COUTO, 2003, p. 244).*

Apesar de Miserinha ter quase perdido a visão no confronto com Dito Mariano, ela continuou viva à espera do sobrinho, para ajudá-lo a se reencontrar consigo mesmo e com a tradição familiar, que permeia a vida dos Malilanes e da ilha de Luar-do-Chão. Isso confirma a observação de Levi-Strauss de que “a importância do tio materno se encontra tanto em regime matrilinear quanto patrilinear” (1977, p. 56). A fala do narrador reforça esta ideia:

– *Miserinha?*

– *Sou quase eu, Miserinha Botão.*

(...) Está centrada em medir-me a voz. Por fim, exclama:

– *Você, meu sobrinho?*

Então ela se lança, sem direção, para um abraço.

Em mim os seus braços se demoram enquanto sussurra em meu ouvido: éramos família, ela o soubera desde que me vira no barco. Recordo-me dela, no convés do barco que me trouxe a Luar-do-Chão. Parecia predestinado que voltaria a encontrar a gorda Miserinha. O lenço que ela lançara às águas do rio parecia ainda flutuar no meu olhar. Para minha proteção, ela dissera (COUTO, 2003, p. 135-6).

A condição de patriarca de Marianinho é, finalmente, confirmada por Dito Mariano em sua última carta escrita para seu neto/filho:

Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida (COUTO, 2003, p. 258).

Nos fragmentos transcritos abaixo, podemos observar a essência da cultura tradicional africana presente na comunidade de Luar-do-Chão, que está centralizada no conhecimento da natureza e, principalmente, no saber dos mais velhos, o qual é transmitido de geração em geração.

Os livros são um estrangeiro, para mim. Porque eu estudo na chuva. Ela é minha ensinadora. (...).

A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu esses manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio. O quanto lembrei veio antes de ter nascido. (...).

Falaremos aqui, onde ganho dimensão, corpo nascendo em outro corpo. (...)

Esta árvore, tal qual como eu, não tem cultura ensinada. Aprendeu apenas na embrutecida seiva. O que ela sabe vem do rio Madzimi. Longe do rio, a maçanqueira morre. É por isso que sempre rezei sob essa sombra. Para aprender de sua eternidade, ganhar um coração de longo alcance. E me

aprontar a nascer de novo, em semente e chuva (COUTO, 2003, p. 149, 238, 258 e 259).

As práticas sociorreligiosas dos povos africanos, desde o século XV, sempre foram vítimas do preconceito dos colonizadores europeus, todavia, elas ressurgem na ficção coutiana reconstruídas, após quase 500 anos de silenciamento, ou seja, híbridas, porém sem ter perdido sua essência africana. A maneira como Mia Couto ficcionaliza esses elementos da tradição iorubana e banta, em sua obra, flui para a ideia da antropóloga Maria Heloísa Salum, sobre a importância da harmonia entre Homem e Natureza no continente africano.

Na África tradicional a concepção de mundo é uma concepção de relação de forças naturais, sobrenaturais, humanas e cósmicas. Tudo que está presente para o Homem tem uma força relativa à força humana, que é o princípio da "força vital", ou do axé - expressão ioruba usada no Brasil. As árvores, as pedras, as montanhas, os astros e planetas, exercem influência sobre a Terra e a vida dos humanos, e vice-versa. Enquanto os europeus queriam dominar as coisas indiscriminadamente, os africanos davam importância a elas, pois tinham consciência de que elas faziam parte de um ecossistema necessário à sua própria sobrevivência. As preces e orações feitas a uma árvore, antes de ela ser derrubada, era uma atitude simbólica de respeito à existência daquela árvore, e não a manifestação de uma crença de que ela tinha um espírito como dos humanos. Ainda que se diga de um "espírito da árvore", trata-se de uma força da Natureza, própria dos vegetais, e mais especificamente das árvores. Assim, os humanos e os animais, os vegetais e os minerais enquadravam-se dentro de uma hierarquia de forças, necessária à Vida, passíveis de serem manipuladas apenas pelo Homem. Isso, aliás, contrasta com a ideia de que os povos africanos mantinham-se sujeitos às forças naturais, e, portanto, sem cultura. Os povos da África tradicional admitem a existência de forças desconhecidas, que os europeus chamaram de mágicas, num sentido pejorativo. Mas a "mágica", entre os africanos, era, na verdade, uma forma inteligente - de conhecimento - de se lidar com as forças da Natureza e do Cosmo, integrando parte de suas ciências e, sobretudo sua Medicina (SALUM, 1999, p. 2).

Depreende-se da leitura do fragmento acima, que a relação de respeito às forças da natureza, com os deuses e com os antepassados é que regula a existência do homem africano. Assim, Mia Couto, ao recriar os mitos da tradição iorubana e banta, identificados por nós, no mito-narrativa *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, reconstrói culturas tradicionais de povos do território moçambicano, ou seja: "a identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano", por cinco séculos de colonização europeia.



No contexto das literaturas africanas escritas em língua portuguesa, a obra de Mia Couto tem chamado a atenção pela busca de identidade e de construção da futura nação moçambicana, pelo retorno do povo às suas origens através dos narradores autóctones, neologismos e expressividade da linguagem, pela forma como critica o vazio cultural, a violência, a degradação da condição humana que ressoam na obra do autor.

### 3.3 MITOS E RITUAIS NA FICÇÃO COUTIANA

A pesquisadora brasileira Maria Auxiliadora Baseio, ao rastrear a dialética entre o sagrado e o profano, e tendo como foco as obras *Poeminhas pescados numa fala de João*, de Manoel de Barros (2001), e *O gato e o escuro*, de Mia Couto (2008b), conclui que:

Sagrado e profano jamais se excluem. Isso quer dizer que uma pedra sagrada não deixa de ser pedra, pois nenhuma hierofania pode abolir o mundo profano, porque é exatamente a manifestação do sagrado que institui o mundo, transforma o caos em cosmos. Ao se manifestar a realidade última do mundo profano, ela toma a forma deste mundo e se relativiza, historiciza-se. Essas duas realidades contrárias passaram a estabelecer uma relação dialética, da qual se manifesta uma verdadeira coincidência dos opostos, ou seja, os opostos se reconciliam (BASEIO, 2007, p. 54).

As deusas da mitologia iorubana *Iemanjá*, *Obá*, *Oiá*, *Oxum* estão ligadas aos rios africanos. Então, Miserinha como guardiã das tradições africanas arcaicas tem como missão agradar a estas divindades femininas que habitam o rio Madzimi. Então para agradá-las, joga seu lenço multicolorido com a intenção de que “as águas recordassem e fluíssem divinas graças” (COUTO, 2003, p. 21).

Os cultos aos orixás femininos não se completa sem *Iemanjá*, a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura. (...) É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo (PRANDI, 2001, p. 22).

Uma imagem emblemática presente na narrativa é: “O rio está sujo, peneirado pelos sedimentos. É o tempo das chuvas, das águas vermelhas. Como sangue, um

ciclo menstrual vai manchando o estuário” (COUTO, 2003, p. 19). Aqui, a imagem sugere um ato de purificação realizado pela chuva, no leito do rio. Todavia, quando o narrador-personagem Marianinho foi espancado pela polícia e sangrou, ele foi alertado por seu pai, Fulano Malta. “— *Não se lave no rio. Não deixe o sangue tombar no rio. Com as mãos faz uma concha e lava-me a conveniente distância da margem*” (COUTO, 2003, p. 205, itálico do autor).

No contexto da religiosidade da cultura de matriz iorubá, o sangue representa a vida, a religiosidade, o amor, mas também o sangue menstrual é um interdito, pois, se a mulher estiver menstruada, não pode tomar parte nos rituais. Tanto é verdade que há uma lenda corrente entre os afro-brasileiros que se uma mulher menstruada passar por cima de um homem, ele se tornará uma pessoa mansa. Se for por cima de uma cobra, esse animal peçonheto morrerá quase que instantaneamente. Há outra interdição relacionada à abstinência sexual quando morre um dos membros da família. “Seria fatal se, neste tempo de luto, houvesse namoros na casa. Durante as cerimônias se requer a total abstinência. Caso contrário, o lugar ficaria para sempre poluído” (COUTO, 2003, p. 55). Entretanto, essa interdição de não fazer amor em tempo de luto, é quebrada, em dois momentos distintos na narrativa coutiana, pelo narrador-personagem Marianinho e Nyembeti. Assim descreve o narrador o seu primeiro encontro com uma mulher desconhecida, que, no decorrer da história vamos descobrir que se trata de Nyembeti:

O intruso em meu corpo se estreita, ventre a ventre, e sinto, pela primeira vez, que se trata de uma mulher (...) As mãos da mulher são certas rondando nos meus botões e me deixando mais e mais despido. De início, resisto. Estou amarrado à interdição de não fazer amor em tempo de luto. E ainda sussurro:

— *Não podemos, há o morto...*

— *Que morto? Alguém morreu?* (COUTO, 2003, p. 112).

Em um segundo momento, Marianinho descobre a identidade da mulher misteriosa, em Nyembeti, porque esta exala os mesmos odores da amante intrusa do sótão, pois:

aquele cheiro da gruta era o mesmo do quarto de arrumos. E o gosto daquela mulher, a voz, o perfume, tudo era o mesmo. Podia Nyembeti ter estado naquele dia em Nyumba-Kaya? Podia ser ela a incógnita amante que antes me assaltara? (COUTO, 2003, p. 188-189).

O fato de Dito Mariano estar na periferia da vida, ou seja, na fronteira entre os mundos e a fala da amante intrusa que atacou Marianinho, no sôtão da Nyumba-Kaya – confirmada por: “- *Que morto? Alguém morreu?*” - sugere que não há um defunto, existe apenas um homem em estado de catalepsia. Curiosamente, a terra, que se negava a receber o corpo de Dito Mariano, abriu-se quando Marianinho e Nyembeti fazem amor numa gruta de terra escura, na floresta. Após o ato o sexual, ela o convida para lhe mostrar que aquela terra já podia ser escavada.

- *Como é que você encontrou este lugar?*

(...) Apontou para nós dois e embrulhou as mãos para, em seguida, as levar ao coração. Ela queria dizer que a terra ficou assim porque nela nos amáramos? Seria o amor que repara a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada? (COUTO, 2003, p. 189).

A quebra da interdição sexual em tempo de luto, na narrativa, tem resultado inverso porque a abertura da terra se realiza, após Marianinho ter amado Nyembeti. A cena de amor na gruta, no meio da floresta, é restauradora. Sendo o amor “a mãe de toda coisa viva”, na terra, Marianinho possui a mulher; nela possui a terra: o chão purificado finalmente se abre para que Dito Mariano seja enterrado. Assim, confirma-se uma das mais importantes premissas da simbologia das sociedades iorubanas e bantas: a mulher e a terra são os símbolos de origem do homem, ambas produzem vida, por essa razão, a terra como a nossa protomãe deve ser amada e respeitada, pois:

Esta terra começou a morrer no momento em que começámos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende (COUTO, 2003, p. 195).

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, dentre os mitos criados pelos povos de língua iorubá e banta e, recriados por Mia Couto, têm como protagonistas não só os homens, mas também plantas e animais. Assim, identificamos um dos rituais que faz referência ao fogo, com o qual, na cultura de matriz iorubana, somente o homem tinha o poder de lidar:

Apenas um homem podia iniciar o fogo. As mulheres tinham a tarefa da água. E se refazia o eterno: na cozinha se afeiçoavam, sob gesto de mulher, o fogo e a água. Como nos céus, os deuses moldavam a chuva e o relâmpago (COUTO, 2003, p. 145).

O mito da criação do fogo atribui a Xangô (deus iorubano) um papel civilizatório equivalente ao do deus Hefesto<sup>41</sup>, da mitologia grega.

Em épocas remotas, (...) Os deuses que governavam o mundo, Obatalá, Xangô e Ifá, determinaram que, por ter se tornado feiticeiro tão poderoso, o homem deveria oferecer uma grande festa para os deuses, mas eles estavam fartos de comer comida crua e fria. Queriam coisa diferente: comida quente, comida cozida. Mas naquele tempo nenhum homem sabia fazer fogo e muito menos cozinhar. Reconhecendo a própria incapacidade de satisfazer os deuses, o homem (...) invocou Xangô, que o ajudou lançando uma chuva de raios sobre as árvores. Alguns galhos incendiados foram decepados (...) e lançados no chão, onde queimaram até restarem só as brasas. O homem apanhou algumas brasas e as cobriu com gravetos e abafou tudo colocando terra por cima. Algum tempo depois, ao descobrir o montinho, o homem viu pequenas lascas pretas. Era o carvão. O homem dispôs os pedaços de carvão entre as pedras e os acendeu com a brasa que restara. Depois soprou até ver flamejar o fogo e no fogo cozinhou os alimentos. Assim, inspirado e protegido por Xangô, o homem inventou o fogão e pôde satisfazer as ordens dos três grandes orixás. Os orixás comeram comidas cozidas e gostaram muito. E permitiram ao homem comer delas também (PRANDI, 2001, p. 257 e 258).

O fogo comparece em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* relacionado à sexualidade, ao nascimento, à morte e à purificação do homem africano. O desejo sexual do narrador-personagem por sua tia/mãe Admirança aparece aqui e acolá, ao longo da narrativa.

*Não sabe? Aqui há desses relâmpagos<sup>42</sup> que não fazem luz. Esses é que matam muito.*

<sup>41</sup> Deus ferreiro, do fogo e dos artifices. Filho de Zeus e Hera foi lançado do Olimpo por sua mãe, desgostosa por ter um filho coxo. Refugiou-se nas profundezas da terra, aprendendo com perfeição o ofício de ferreiro. De suas forjas saíram muitas maravilhas, inclusive a primeira mulher mortal, Pandora, que recebeu vida dos deuses. Construiu no Olimpo um magnífico palácio de bronze para si próprio, e era estimado em Atenas. Para compensá-lo de sua feiura, seu pai deu-lhe por esposa Afrodite, a deusa da beleza. Era artesão dos raios de Zeus. **Hefaiostos** para os gregos e **Vulcano** para os romanos. DUARTE, Carlos. *Deuses gregos e romanos*. Disponível em: <http://www.mundodosfilosofos.com.br/deuses.htm>. Acesso em 12 mai. 2012.

<sup>42</sup> Segundo Henri Junod (1974, p. 264) “O relâmpago é chamado *lihati* e pretende-se que é causado por uma ave chamada *ndlati*. (...) Aquela ave chama-se, também, *nkuku wa tilo*, o galo do céu, entre os Rhongas, ou *psele dra tilo*, a galinha do céu, e os curandeiros sabem muito bem determinar-lhe o sexo, quando a ave cai. (...) Nos clãs do norte, os curandeiros que praticam as artes mágicas acrescentam numerosos pormenores, provavelmente recebidos dos seus colegas pedis, que parecem possuir uma explicação mais completa do fenómeno. Segundo eles, o *ndlati* (em pedi, *dali*)

A Tia caminha agora à frente. Aprecio o quão o seu corpo acedeu à redondura, mas se conserva firme. Acontecendo como o chão: por baixo, subjaz a ardente lava, fogo acendendo fogo (COUTO, 2003, p. 30).

O fogo é associado à libido quando Dulcineusa descreve e compara as mãos de Dito Mariano ao fogo, quando estas tocam o seu corpo.

Ela sentia o seu arrepio como se mudasse de estado, em vias de ser redesenhada. As mãos deles a derretiam, fogo liquescendo o ferro. Como se o coração fosse comido pela própria concavidade do peito, noite minguando a lua (COUTO, 2003, p. 127-9).

Em outro momento da narrativa, observamos, mais uma vez, o fogo associado à paixão avassaladora de Dito Mariano por sua cunhada, Admirança.

Nas noites sem luar, Admirança empurrava a embarcação até quase não ter pé. Depois saltava para dentro da canoa e, à medida que se afastava, ia despindo suas roupas. Uma por uma, as lançava na água e as vestes, empurradas pela corrente, vinham ter à margem. Desse modo, eu sabia quando ela estava inteiramente nua. Sucedia, porém, quando eu deixava de vislumbrar a canoa, perdida que estava na distância. Não vendo, eu adivinhava a sua nudez e prometia que, um dia, aquela mulher me pertenceria. **E era como se, naquele instante, uma luz abrisse o ventre da escuridão. Eu era acendedor das noites** (COUTO, 2003, p. 234, negritos nossos).

A significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: [sic] por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 442). Quando nasce uma criança na sociedade de cultura banta, a mãe faz o ritual do fogo

---

é uma ave de quatro cores – verde, encarnado, preto e branco – que vive nas montanhas, preferindo a confluência de rios. (...) quando a tempestade estala, a ave voa em direção ao céu. (...) Precipita-se no solo, choca com uma árvore, rasga-lhe a casca e o cerne, ou quebra-a. Outras vezes, cai sobre uma palhota e incendeia-a. Outras, ainda, arrojam-se sobre um homem e mata-o. Quando atinge o solo, é possível apoderarmo-nos dela. (...) Mas a ave pode, também, penetrar na terra, até uma profundidade de dois ou três pés – e, então, de duas uma: permanece lá, conservando a sua forma, ou deposita a sua urina (*mirhundru*), que causará o relâmpago, e levanta voo de regresso às montanhas (...). O curandeiro que sabe como «tratar o céu» cava no ponto em que a ave penetrou e acha uma substância gelatinosa que em breve solidifica. (...) Assemelha-se a um pedaço de greda e é tida como de grande valor, pela sua raridade e por ser indispensável para fabricar a maravilhosa medicina do Céu. Se uma aldeia for ferida pelo raio, o curandeiro do Céu virá, apressadamente, cavar no ponto dado até exumar o corpo estranho. Se o encontra, o tabu está levantado. Se não, os habitantes devem abandonar a aldeia” (JUNOD, 1974, p. 264).

para trazer sorte para o recém-nascido. Este ritual foi realizado por Mariavilhosa quando o seu último filho nasceu morto.

Ainda a vimos erguer o corpo do bebé para o apresentar à lua nova. Como se faz com os meninos recém-nascidos. Meu pai lhe entregou um pedaço de lenha ardente. E ela atirou o tição para a lua enquanto gritava: — *Leva-o, lua, leva o teu marido!* (COUTO, 2003, p. 191).

No poema “Quenguelequêze!”<sup>43</sup>, de Rui Noronha, vemos também uma jovem mãe apresentando uma criança à lua, em meios aos festejos da comunidade, com o objetivo de protegê-la do mal e para que ela cresça com saúde. Nas sociedades africanas tradicionais, em particular na sociedade banta, a criança está ligada ao sagrado, assim ela é a expressão da vontade de dar continuidade à vida por parte dos “antepassados”. Desse modo, a criança estabelece a ligação entre os vivos e os mortos. Há um sentimento de dor e desespero no gesto da personagem Mariavilhosa, ao apresentar à lua, durante a festa da independência de Moçambique, uma criança morta; o ritual, assim desconstruído, sugere, também, a morte da utopia revolucionária, que nascia no dia 25 de junho de 1975.

No final da narrativa, o ritual do fogo está vinculado à ideia de purificação. O incêndio no barco de passageiros foi visto por alguns como castigo dos deuses em represália a Últmio, por ter se afastado das tradições familiares. Todavia, ficamos sabendo que este incêndio fora causado por Abstinêncio na tentativa frustrada de purificar a ilha de suas mazelas. “Fui eu que lancei fogo no barco de Últmio” (COUTO, 2003, p. 248). Desfaz-se, assim, a ideia de que o incêndio fora castigo divino.

Quanto ao alcance do ritual do fogo em várias culturas, Chevalier & Gheerbrant nos dizem que

o símbolo do fogo purificador e regenerador desenvolve-se desde o Ocidente ao Japão. (...) Os inumeráveis ritos de purificação pelo fogo, geralmente ritos de passagem, são característicos de culturas agrárias. Simbolizam, de fato, os incêndios dos campos que se adornam, depois, com um manto verde de natureza viva. (...). Por isso, a purificação pelo fogo é complementar da purificação pela água, no plano microcósmino (ritos iniciáticos) e no plano macrocósmino (mitos alternados de Dilúvios e de Grandes Secas ou Incêndios) (2005, p. 332).

---

<sup>43</sup> O poema completo está transcrito na p. 39, do Capítulo I.

O mesmo ritual do fogo com ideia de purificação é realizado, na cultura de matriz iorubá, quando uma pessoa vai ser enterrada. Observamos isso no enterro de Dito Mariano às margens do rio Madzimi: “Curozero [o coveiro] segura um pedaço de capim a arder e o agita apontando os quatro pontos cardeais. — *Seu avô está abrindo os ventos. A chuva está solta, a terra vai conceber*” (COUTO, 2003, p. 240). Nesse sentido, confirma-se a crença dos africanos de que a morte é um renascimento, pois a terra, ao receber de volta a lama que lhe fora tirada pelos deuses para moldar o homem, está apta a propiciar um novo nascimento. Assim, a água e o fogo, os dois elementos simbólicos da criação e da destruição, inscrevem na narrativa de Mia Couto a antítese da vida e morte, da morte e ressurreição. A chuva, símbolo das influências celestes recebidas pela terra, não é encarada como um fenômeno climático, mas como uma mensagem espiritual dos antepassados que recompensam os homens com a fertilidade e produtividade dos campos agrícolas.

As funções dos membros da família atribuídas no ritual do fogo estão relacionadas aos utensílios com os quais cada membro deve executar sua tarefa. Na mitologia africana, “*Oxaguiã*, por ter criado o pilão é considerado o criador da cultura material, tendo assim completado a criação de *Oxalufã-Obatalá*” (PRANDI, 2001, p. 558). A partir da criação desse utensílio e da convivência entre deuses e humanos, “cópias esmaecidas dos orixás”, o trabalho foi dividido pelo sexo: fazer a comida, pilar, carregar água, por exemplo, eram atividades femininas. “Já lhe ofereci ajuda, mas ela sorriu: pilar não é função de macho. Bastava que eu ficasse ali, olhando, que já ajudava o suficiente” (COUTO, 2003, p. 146). Para os homens sobraram as obrigações de matar os animais, de acender e manter o fogo aceso. Todavia, observamos ao longo da narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que essas personagens femininas são transgressoras, pois, quando “quebram” algumas dessas tradições, estão sempre acompanhadas por um homem. “Não diga nada ao Avô! Não diga que fui eu que matei a galinha! O Avô era o munumuzana, o mais-velho da família. Competia-lhe por tradição a tarefa de matar os animais. Estamos transgredindo os mandos, eu e minha querida tia” (COUTO, 2003, p. 58).

Em outro momento da narrativa coutiana, observamos a importância do baobá/embondeiro<sup>44</sup> (árvore-símbolo da vida) para o homem africano. Na recriação

---

<sup>44</sup> No Brasil, o baobá/embondeiro é cultuado como símbolo dos movimentos de resistência negra. (LUCENA, 2009). Segundo Samira Vainsencher (2009), pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, o embondeiro, também conhecido como baobá, pode guardar dentro de si até 120 mil litros

coutiana, Juca Sabão conta para Marianinho e este, por sua vez, transmite-o para nós, leitores.

Nas noites escuras, as grandes árvores das margens [os baobás] se desenraizam e caminham sobre as águas. Elas se banham como se fossem bichos de guelra. Regressam de madrugada e se reinstalam no devido chão. Juca jurava que era verdade (COUTO, 2003, p. 61).

O desenraizamento, o caminhar sobre as águas e o banho noturno dessas árvores nos remete a outro ritual praticado pela família dos Malilanes, o de regar a casa diariamente com água.

— *Já alguém deitou água à casa?*

Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo deve ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado.

— *Tenho que ser eu a lembrar-me de tudo. Estou tão sozinha. Apenas tenho este miúdo! (...)*

Dulcineusa sente que estou de partida e me ordena: - Não esqueça de regar a casa quando sair. A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas (COUTO, 2003, p. 31 e 247).

O banho noturno dos baobás/embondeiros tem como finalidade manter as folhas limpas, já que as mesmas são usadas para curar doenças. Já o ato de regar a casa sugere que ela também faz parte do ciclo vital do homem africano. Por outro lado, o destelhamento da casa para velar o defunto purifica e elimina a energia negativa trazida pela morte. Enfim, esses rituais têm, como finalidade última, curar, proteger, purificar e ajudar o homem africano que nasce, cresce e morre imerso na cultura tradicional africana.

A relação entre o baobá/embondeiro e a água pode ser explicada como se *Iemanjá*, *Iansã*, *Obá* e *Oxum* aqui, no plano da ficção, representassem as deusas do rio Madzimi e tivessem um pacto com o embondeiro, pois, “a água fala a linguagem das origens, ainda a água é a grande comunicadora mágica do homem no Cosmo”

---

de água; vive até seis mil anos; com suas fibras fabricam cordas e tecidos; tanto a fruta, chamada “pão de macaco”, como as sementes podem ser comidas – essas podem ser armazenadas; as folhas e raízes são utilizadas para a cura de diversas doenças; seu tronco, ainda pode ser escavado para formar casas. O pesquisador francês Michel Adanson (apud VAINSENER, 2009) afirmava já em 1749, que o baobá era a árvore mais útil em toda a África. Por esse conjunto de características, é a árvore símbolo da vida.



(MORIN, 1988, p. 119). A água é o princípio da vida e as folhas e frutos do embondeiro são elementos primordiais para a sobrevivência e a cura para o homem africano.

Em outro mito tradicional recontado por outro escritor, também moçambicano, Mário Lemos, o avô explica à neta por que o baobá/embondeiro é sagrado.

— Sabes, no tempo da guerra, há já alguns anos, quando tu ainda eras bebê, **os chefes da aldeia e toda a população vinham fazer rezas e trazer oferendas ao embondeiro.** É através de suas raízes profundas que ele leva as mensagens para os nossos antepassados. Pedíamos proteção. Em situação de perigo, quando chegava a noite, **o embondeiro crescia e engolia toda a nossa aldeia.** Se os bandidos chegassem para atacar, não encontravam nenhuma palhota.

E cabiam todas as palhotas de toda gente dentro dela?

— Cabiam, sim. Esse gigante protegia não apenas as pessoas, mas também os animais. Só depois que os bandidos deixavam a nossa terra, o embondeiro devolvia a aldeia, sã e salva. Essa árvore é muito importante para todos nós, por isso, vivemos perto e cuidamos dela. Quando se construiu a grande estrada, que, pelo plano dos construtores, iria passar bem por aqui, não deixamos que cortassem o embondeiro, pois ele é sagrado para nós.

— Sagrado por quê? — perguntou Nyelete.

— **Durante uma grande seca, os homens e animais morriam de sede. Toda a plantação secava e não havia alimento por toda a região. Essa árvore era a única que oferecia a água armazenada dentro de si. Ninguém passava fome, tendo seus frutos e folhas como alimento. Desse modo, todos sobreviveram.** Por isso, a partir desse tempo, essa árvore tornou-se sagrada para nós. Respeitamos um embondeiro tal qual respeitamos as pessoas. Cuidamos dela porque ela cuida de nós (LEMONS, 2005, p. 32 e 33, negritos nossos).

Com essa atitude humana salvava essa comunidade ameaçada, possivelmente, pelos soldados da guerra colonial e pelos guerrilheiros da guerra civil que, durante 26 anos, assolaram Moçambique. Além de protetor, o baobá/embondeiro assume, também, a função de mensageiro entre os vivos e os mortos, como se pode inferir pelo pedido de proteção aos antepassados no excerto acima transcrito.

Por isso, Gaston Bachelard afirma que “a imagem da raiz anima-se de uma maneira paradoxal em duas direções, conforme sonhemos com uma raiz que leva ao céu os sucos da terra ou sonhemos com uma raiz que vai trabalhar entre os mortos para os mortos” (1990, p. 224). O embondeiro é, nas palavras desse filósofo, uma “árvore cosmológica”.

O baobá/embondeiro trabalha entre os vivos para os vivos, quando “engole a aldeia”, mas também, trabalha entre os mortos para que os vivos possam ser salvos. Assim, o baobá/embondeiro-orixá, quando cresce para os céus, revela a sua face divina. Mas também, quando toma o seu banho noturno, no rio Madzimi, como se quisesse se purificar, apresenta uma relação de cumplicidade com as deusas dos rios africanos. Ao descer até as profundezas da terra em busca de ajuda para o homem africano, quando este é ameaçado pelo inimigo, evidencia a sua face maternal em cuidar da vida humana que habita ao seu redor.

A árvore *Iroco*, sagrada para os africanos, foi um dos únicos elementos da cultura africana que não vieram na bagagem do negro escravizado. Por sua vez, Teresinha Bernardo afirma que “No Brasil foi substituída pela gameleira branca. (...) A árvore *Iroco* é um orixá. (...) a grande gameleira branca é *Iroco* – o orixá. Ele está na gameleira e ele é a gameleira” (BERNARDO, 2003, p. 76). Ainda segundo essa autora, a presença de *Iroco* é marcante em alguns terreiros de Candomblé do Brasil: “No momento do transe, *Iroco* troca com seus filhos sua natureza divina enquanto seus filhos *Ihe* transmitem sua natureza humana” (BERNARDO, 2003, p. 75). Todavia, para que isso seja possível, “os filhos humanos” devem rezar e *Ihe* trazer oferendas, tal qual foi relatado no mito. Nesse sentido, na narrativa coutiana, o baobá/embondeiro assume a postura de uma árvore-orixá protetora.

Outra referência ao poder do baobá/embondeiro de cuidar dos vivos e dos mortos surge no diálogo entre Fulano Malta e o Padre Nunes.

Sentados, os dois contemplavam o rio como se escutassem coisas só deles. Até que, por fim, meu pai decidiu falar:

– *Quem tinha razão era Mariavilhosa.*

– *Razão de quê?*

– *Precisamos plantar um embondeiro.*

– *Um embondeiro onde?*

– *No rio, Padre. No fundo do rio. Se quisermos recuperar os naufragos temos que estancar a corrente. (...)*

Para encontrar seu original formato seria preciso estancar as águas, plantando embondeiros no leito fundo. E para esse serviço só com a ajuda das mãos dos deuses. Assim se dizia em Luar-do-Chão (COUTO, 2003, p. 102 e 106).

O baobá/embondeiro, no ato de mergulhar no interior da terra e, ao mesmo tempo em que cresce em direção aos céus, sugere ser um símbolo de resistência das culturas africanas, cujos elementos se movimentam “na subterraneidade das

comunidades afetivas, nas redes informais, para não morrer, para permanecer viva” (BERNARDO, 2003, p. 78). Essa ideia é reiterada pela seguinte observação de Bachelard: “no mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida. A raiz é um eixo de profundidade. Ela nos remete ao passado longínquo, ao passado de nossa raça” (BACHELARD, 1990, p. 20). Vale lembrar que a resistência dos povos de Moçambique à presença do colonizador europeu fez com que os portugueses ficassem restritos às vilas e feitorias litorâneas. Com isso, a colonização portuguesa, de um modo geral, nunca conseguiu apagar no homem moçambicano o profundo sentimento de pertença ao legado banto.

O fato de Dito Mariano ter sido assimilado pela colonização portuguesa fez com que ele abandonasse parcialmente as tradições africanas, por exemplo, a proibição de carregar outro homem nas costas, mesmo que ele seja da sua família. Para Noa, “os assimilados são o retrato de algumas das situações mais sofridas e mais humilhantes da sociedade colonial. Seres culturalmente híbridos são os que acabam por estar no centro do descontentamento e por fazer implodir uma verdadeira e aguda crise de identidade individual e colectiva” (NOA, 2002, p. 309). Por sua vez, Mendonça escreve que ser assimilado implica abdicar de um universo cultural de que se é herdeiro em benefício de um outro, imposto como alternativa para o prestígio e ascensão sociais. “Esta opção produzirá conflito não resolvido. O assimilado já não é africano e nunca será europeu. A sua função na sociedade colonial é definida pelos limites a que o poder o circunscreve” (1988, p. 34).

Reitera-se o que disse o narrador-personagem Marianinho: “Desde que eu nascera o meu Avô Mariano me havia escolhido para sua preferência. Herdara seu nome. E ele, vaidoso, até me trazia às costas, que é coisa interdita para um homem” (COUTO, 2003, p. 45). Dito Mariano, ao quebrar a interdição, repete o gesto de *Xangô* (deus da Justiça na mitologia africana), que carregou em suas costas o seu velho amigo *Oxalá*, para se redimir da injustiça feita contra ele pelos seus súditos. “*Xangô* também se vestiu de branco e nas suas costas carregou o velho rei. E o levou para as festas em sua homenagem” (PRANDI, 2001, p. 521).

A respeito da reinvenção dos mitos na obra coutiana, Luiz Roberto Conegundes Salvador constata que:

A resistência através do cultivo da memória tem se revelado eficiente, porque é baseada em valores e mitos que os homens de determinadas sociedades têm em comum e que jamais alguém poderia lhes furtar. Assim, pela luta constante que Mia Couto fez por meio de sua escrita, ora poetizando, ora denunciando a realidade de seu país, sua ficção procura preservar as raízes e as tradições moçambicanas (SALVADOR, 2002, p. 78).

Sabemos que uma das funções da literatura é recriar o já criado, é revigorar o eternamente vivo, num diálogo entre o feito e o fazer, o passado e o presente, possibilitando a elaboração de uma nova obra literária. Vale lembrar que o escritor é um criador de fantasias, em se tratando de Mia Couto, não é a de simplesmente resgatar as tradições africanas ancestrais, transmitidas pelos narradores autóctones, mas de reconstruí-las.

Os mitos, nas tradições africanas, são, segundo Reginaldo Prandi, “os poemas oraculares: ele tanto recupera o passado, como interpreta o presente e prediz o futuro, nesta e na outra vida” (PRANDI, 2001, p. 24). Partindo de ideia semelhante, Mia Couto traz para o espaço de sua narrativa os mitos silenciados da cultura de matriz iorubana e banta, com o intuito de reelaborar, repensar e reescrever o passado, o presente e o futuro de Moçambique, a partir da realidade contemporânea, ainda que marcada pela violência do colonialismo e das duas guerras que o país enfrentou ao longo de 28 anos. Assim, na visão do autor, uma das funções da literatura é a ficcionalização das vozes e dos mitos emergentes, ainda que a obra seja escrita em língua portuguesa. Do ponto de vista religioso, o mito constitui, segundo Mircea Eliade:

Uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. (...), o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais (1998, p. 11).

Nesse sentido, Mia Couto insere em sua narrativa elementos míticos da tradição africana iorubá e banta para evidenciar a relação harmoniosa entre o Homem e a Natureza. O autor entende que o mito reintroduzido na literatura ou, no

caso, reescrito, reelaborado por meio da escrita, ora poetizando, ora denunciando a realidade moçambicana, abre caminho para que eles sejam devolvidos para o campo da literatura africana contemporânea escrita em língua portuguesa.

Marcos Frederico Krüger Aleixo lembra que o mito, como produto de determinada estrutura social, tem diferentes funções dentre as quais a mais explícita é a etiológica. A que melhor fundamenta, porém, é a ideológica, entendendo-se como tal a proposta de coesão da comunidade que o gerou, fenômeno observável na quase totalidade das narrativas (KRÜGER, 2011, p. 35).

Os mitos da tradição africana iorubana e banta reescritos, reelaborados por Mia Couto, portanto, em sua obra ficcional, não ficam restritos à mera descrição. O autor denuncia o silenciamento linguístico, cultural, social e político imposto aos povos do território moçambicano pelos colonizadores portugueses.

Concordamos com o sociólogo Reginaldo Prandi, quando afirma que os poemas oraculares ou os mitos africanos

falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubas, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida (PRANDI, 2001, p. 24).

O retorno do “mito, em si mesmo, não é uma garantia de ‘bondade’ nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao mundo e à existência. Daí seu imenso papel na constituição do homem” (ELIADE, 1998, p. 128).

O crítico Frank Kermode diz que o mito pressupõe explicações completas e adequadas sobre o mundo como ele é. “Os mitos são agentes da estabilidade, já os elementos do mundo ficcional são agentes de mudanças. Os mitos invocam o absoluto, já o ficcional, condições consentidas” (1990, p. 159). Vimos que Mia Couto a partir da recriação dos mitos fundacionais da tradição iorubana e banta elabora uma narrativa em que as personagens reproduzem a trajetória dos heróis míticos dos povos de língua iorubá e banta. Esses novos mitos engendrados pelo poder da arte criam a possibilidade da construção do que podemos chamar de identidade plural moçambicana. Assim, o mito enquanto estabilidade, no dizer de Frank

Kermode, traz uma nova proposta para os povos africanos, considerando-se o poder da literatura de Mia Couto.

A presença dos elementos da cultura de matriz iorubana e banta, na obra ficcional de Mia Couto, endossa o que vínhamos percebendo no decorrer da nossa análise sobre os mitos africanos recriados, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Ou seja, quão variados são os mitos dessas tradições culturais, sua complexidade e as suas “qualidades” projetadas pelas personagens coutianas.

### 3.4 EU/OUTRO: OS DUPLOS NA NARRATIVA COUTIANA

“Veja a vida como é:/ eu tenho dois corações/ e só vivi a vida por metade./ Nasci no dia em que, no céu,/ dois sóis brilharam./ E no entanto, para mim,/ foi sempre noite” (Avô Mariano). Já na epígrafe que abre o décimo sexto capítulo, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a personagem Dito Mariano faz alusão à sua dupla natureza mítica. A partir das expressões “tenho dois corações” e “dois sóis brilharam”, podemos associar Dito Mariano ao mito de Oxalá porque, no plano ficcional, ele aparece como *Munumuzana*, ou o homem mais-velho da família. Segundo Reginaldo Prandi, Oxalá tem as seguintes características:

Encabeça o panteão da criação, formado de orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. (...), é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, (...). É o orixá mais velho e muito respeitado tanto pelos devotos humanos como pelos demais orixás (PRANDI, 2001, p. 23)

E é ainda considerado como o deus-sol, que possui outras duas faces: a do sol nascente (*Oxaguiã*), que protege as pessoas impetuosas, dinâmicas e independentes, e a do sol poente (*Oxalufã*), responsável por indivíduos equilibrados e sábios. Essa condição de respeitabilidade é também auferida por Dito Mariano entre seus familiares e a comunidade de Luar-do-Chão. Quanto à natureza mítica do narrador-personagem Marianinho, foi dito que ele já assumiu até aqui, as “qualidades” de *Exu*, de *Oxaguiã* e de *Orungã*, porém, até a conclusão dessa análise, ele assumirá mais algumas “qualidades” míticas.

De acordo com a tradição mítico-iorubana o mundo começou com *Onilé/Aiê* (Terra). Ela casou-se com Oxalá, que é o criador da vida e, desta união, nasceu *Iemanjá*, a senhora das águas, e um irmão, *Aganju*, o senhor da terra – o deserto. Do incesto entre os dois irmãos, surgiu *Orungã*, o horizonte. Este, quando adulto apaixonou-se pela mãe e tenta violentá-la. *Iemanjá* desesperada foge do filho, o qual acaba alcançando-a e possuindo-a. Dessa união incestuosa nascem todos os orixás e, dos seios túmidos da envergonhada mãe, nascem as águas do mundo.

Benedito Nunes (2007, p. 209) lembra que o mito seria um conto ao qual não se pode atribuir um autor determinado ou que teria inúmeros autores sem identidade pessoal; mesmo quando registrado num determinado momento, ele vem de muito longe, não procede de alguém e parece provir, conforme já se admitiu, de um difuso colegiado ou própria coletividade.

A história de Mariavilhosa relatada pela personagem coutiana Amílcar Cabral apresenta aspectos semelhantes aos da deusa africana, mas com final completamente diferente. Mariavilhosa morava em um lugar afastado, num recanto do rio Madzimi que poucos visitavam. Sua história é marcada pela violência sexual, Frederico Lopes, colono português e administrador da ilha – estupra-a e a engravida. Mariavilhosa, em segredo, aborta aquele que seria seu primeiro filho.

Para o narrador, “a história teria aqui um fim [se] não fossem as marcas que ficaram em Mariavilhosa. O ventre dessa mulher adoecera para sempre. (...) Das costuras e cicatrizes escorreria sangue sempre que nascesse uma criança” (COUTO, 2003, p. 104). Depois da falsa gravidez (nascimento de Marianinho), Mariavilhosa voltou a engravidar, porém esse último filho nasce morto. Ela “passara a ser uma mulher condenada, portadora de má sorte e vigiada pelos outros para não espalhar sua sina pela vila” (COUTO, 2003, p. 231). Assim, Mariavilhosa transita entre a vergonha de ter sido violentada, a impossibilidade de gerar filhos e a resistência de seu marido, Fulano Malta, em virar a página das tradições familiares. Isso faz com que ela entre num processo gradativo de loucura.

No dia da Independência, Mariavilhosa deu à luz um natimorto, metáfora para a História de Moçambique, o último filho de Mariavilhosa também é um morto antes de nascer. Enquanto o povo celebrava o futuro, Mariavilhosa “morria de um passado: o corpo frio daquele que seria o seu último filho” (COUTO, 2003, p. 191). Nesse sentido, a profecia do narrador se concretiza, porém, o sangramento previsto por ele pode ser associado, com três eventos: a morte do bebê, dos ideais da nação recém-

independente e no “afogamento” de Mariavilhosa no rio. Reitera-se o que afirma o narrador Marianinho: “Minha mãe acabara sucumbindo como velho navio de carga. Transportava demasiada tristeza para se manter flutuando” (COUTO, 2003, p. 231).

*- É verdade que minha mãe morreu afogada?*

Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A Avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio também.

O que ela fez, uma certa tarde, foi desatar e entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrerá? Duvidava-se. Talvez se tivesse transformado nesses espíritos da água que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os vivos.

Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água.

**Água** é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas (COUTO, 2003, p. 105. *Itálico do autor e negrito nosso*).

Se a humanidade, segundo a mitologia iorubana, surgiu da água de que fala o mito nascimento-renascimento, pode, portanto, ser pensado que a mulher africana, no caso, Mariavilhosa, ao morrer voltou a sua origem. O próprio Dito Mariano acredita que sua nora tenha se tornado um deus-antepassado, porque propõe ao narrador: “Você deve visitar a campa dela. Tirava umas mãos-cheias dessa terra que a cobre e espalhava por aí pelos campos a ver se purificava esses paradeiros” (COUTO, 2003, p. 196).

Segundo Michel Vovelle (1993, p. 146), o animismo recusa a cesura entre o mundo dos vivos e o dos mortos:

Na África tradicional, tudo o que existe é vivo ou, pelo menos, vivo à sua maneira, porque há gradações dentro das formas de vida. Esta crença caminha junto com a ideia de uma natureza onde circula um jogo de forças, ou de um mundo construído à imagem do homem, ou mesmo onde o homem (ou, sobretudo, seu sexo, lugar de poder e fecundidade) seria o centro. Para nos atermos aos homens, eles não vivem no sentido de uma ação circunscrita na duração, mas são vivos, no sentido de um estado fora da temporalidade. E eles são mais vivos ou menos vivos. Há os vivos daqui e os de lá, os mortos-vivos; os vivos-de-sobre-a-terra e os vivos-de-sob-a-terra. Os defuntos, em efeito, existem (no sentido forte do termo: *existe*), comem, bebem, amam, odeiam, respondem a questões que se lhes coloca, fecundam as mulheres, fertilizam os campos e os rebanhos (VOVELLE, 1993, p. 146).

Para Mircea Eliade, alguns mitos explicam a origem da morte por um acidente ou por uma inadvertência do mensageiro. “É uma maneira pitoresca de exprimir o absurdo da morte” (1998, p. 86). Por sua vez, Reginaldo Prandi afirma que “essas



histórias primordiais relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres. Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes” (PRANDI, 2001, p. 18). Assim, a violência sexual cometida contra *lemanjá* pelo seu próprio filho gerou a humanidade mítica africana, enquanto aquela praticada contra Mariavilhosa pelo colonizador gerou infertilidade e morte.

Na água tudo é solvido, toda a forma é demolida, tudo o que aconteceu deixa de existir, nada do que era antes perdura depois da imersão na água, nem um contorno, nem um sinal, nem um evento. A imersão é o equivalente, no nível humano, da morte; no nível cósmico, do cataclismo, o dilúvio que, periodicamente, dissolve o mundo no oceano. Quebrando todas as formas, destruindo o passado, a água possui esse poder de purificação, de regeneração, de dar novo nascimento. A água purifica e regenera porque anula o passado e restaura – mesmo que por um momento – a integridade da Aurora das coisas (ELIADE, 1998, p. 158-9).

Nas sociedades africanas tradicionais, a criança está ligada ao sagrado, assim ela é a expressão da vontade de dar continuidade à vida por parte dos “antepassados”. Desse modo, a criança estabelece a ligação entre os vivos e os mortos. Pelo fato de Mariavilhosa ter provocado o aborto de seu primeiro filho e de o último ter nascido morto, Marianinho simboliza todos os filhos que Mariavilhosa queria ter, mas também ele representa todas as crianças nascidas dos Malilanes. Por esse motivo, o narrador terá como responsabilidade: casar e ter filhos para dar continuidade ao patriarcado dos Malilanes.

A terra em suspensão, ao mesmo tempo em que se nega a receber o corpo de Dito Mariano, sugere a forma de vingança de *lemanjá* pela morte, no plano da ficção, de uma das suas “filhas humanas”, Mariavilhosa. Assim como no relato mítico a beleza do filho de *lemanjá* causava inveja aos homens e seduzia todas as mulheres do seu reino, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, a beleza de Mariavilhosa também despertou a cobiça do colonizador em possuí-la. Como ela recusou a sedução, foi violentada. A descrição da beleza dessa personagem coutiana é feita por Dona Conceição Lopes:

Dona Conceição me passou o braço enquanto apontava o retrato:

– *Era linda, não era?*

O seu marido Frederico acabara de entrar no aposento e interrompeu a conversa. A voz lhe estremecia quando falou:

– *Era linda mas não é aqui o lugar onde essa foto deve estar...*

– *Você sabe muito bem, Frederico, o motivo desta fotografia estar aqui. Ou não sabe?* (COUTO, 2003, p. 75. *Itálico do autor*)

Outras qualidades de Mariavilhosa são enumeradas pelo seu sogro, Dito Mariano. “Sua mãe, Dona Maravilhosa, era uma mulher de valor e grandeza. Morreu no rio que é um modo de não morrer” (COUTO, 2003, p. 196).

No decorrer da narrativa, temos outra personagem coutiana que sugere ter incorporado, por alguns momentos, as “qualidades” de *lemanjá*: Dona Conceição Lopes, na forma como ela se vinga do seu marido. Outro dado que nos leva a considerar que o fechamento da terra seja uma vingança de *lemanjá* é o fato de que Dona Conceição Lopes, mesmo sabendo da violência cometida por seu marido, batizou o filho de Mariavilhosa como seu afilhado, o acolheu em sua casa quando ele foi estudar na cidade. Reitera-se o que disse Marianinho: “A portuguesa sabia do que acontecera entre o marido e Mariavilhosa. E castigava Frederico Lopes com a imposição da presença, mesmo junto ao leito conjugal, do rosto de minha mãe” (COUTO, 2003, p. 106). Dona Conceição Lopes teve um caso amoroso com um nativo [Abstinêncio, cunhado de Mariavilhosa]. Assim, a maneira como Dona Conceição Lopes se vinga do seu marido assemelha-se ao mito de que *lemanjá* afoga seus amantes no mar. No plano da ficção, o “afogamento do marido traidor” é realizado pelo sentimento de culpa de Lopes, quando vê a fotografia da sua vítima.

Num passado mítico, *lemanjá*, para se vingar dos assassinos que tramaram a morte do seu filho, fez com que as águas salgadas do mar invadissem a terra. Se aceitarmos o fato de a terra se fechar como sendo uma vingança da deusa africana, então, no plano da ficção, a Ilha de Luar-do-Chão será destruída pela seca e pelo fogo. Assim, Mia Couto ao optar pela reinvenção do mito de *lemanjá*, tem por objetivo não só denunciar as atrocidades cometidas pelo colonizador português contra o povo moçambicano, mas também, evidenciar a prática do estupro contra as mulheres, como uma das formas de silenciar e/ou abafar qualquer ato de resistência do colonizado.

Há outro evento na narrativa que amplia a dimensão mítica da quase cega Miserinha, analisada, até aqui, como a guardiã da tradição iorubana. O embate ocorrido entre ela e Dito Mariano, no passado, torna Miserinha a representação mítica das *Iá Mi Oxorongá*. O mito *Iá Mi* reconhece o poder dos homens sobre o feminino, conforme a narrativa abaixo:

Odu, que era mulher e esposa de Orunmilá.  
 Olodumare lhe conferiu o poder de dar a vida na Terra, de ser a mãe de todos.  
 Olodumare lhe deu o poder do pássaro e a cabaça para guardá-lo. Ele a ensinou como usar seu poder, mas pediu-lhe moderação quando estivesse na Terra. (...)  
 Olodumare confirmou o poder de Odu sobre os homens.  
 Eles lhe seriam submissos.  
 Odu era a mãe de todos.  
 Odu é a nossa mãe ancestral, lá Mi Oxorongá.  
 O homem dependeria da mulher, sempre, para fazer o que quer que fosse.  
 Mas Olodumaré advertiu Odu  
 que o poder que ele lhe dera não poderia ser usado com violência. (...)  
 Odu, contudo, (...) profanava as florestas de Egum, o antepassado do homem, e as florestas de Orô, o orixá caçador.  
 Ela entrava m seus locais de culto. Ela se recusava a fazer oferenda. Ela se apropriava dos panos que cobriam Egungum.  
 (...) Então, Obatalá consultou Orunmilá [e este] enviou a resposta para Obatalá. Que tivesse paciência, pois a terra seria dele e Odu lhe seria submissa (VERGER, 1980, p. 75 a 77).

Na mitologia iorubana, as *lá Mi* com seus pássaros são consideradas como as forças da destruição enquanto os orixás são tidos como símbolo do poder de construção e manutenção do mundo. A personagem Miserinha, como representação das *lá Mi*, é sugerida por Dito Mariano em uma das cartas a Marianinho, onde ele afirma:

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

O comportamento ciumento e vingativo de Miserinha remete ao mito das *lá Mi*, as “mães primordiais”, as “nossas mães feiticeiras”, que, no início da povoação da terra, detinham o poder de vida e morte sobre os humanos. As “qualidades” da *lá Mi Odu* apresentadas por Miserinha, dizem mais: de um lado, ela herdou de sua “mãe mítica” o dom para a feitiçaria; por outro, ela, no apogeu de sua juventude, talvez, não tivesse o equilíbrio para controlar esses poderes e, por essa razão, tentou

eliminar Admiração. Assim como tudo que *Iá Mi Odu* sabia era por intermédio do seu pássaro, Miserinha tem seu jacaré que lhe devolve tudo que tomba no rio Madzimi. Assim, este jacaré simboliza o poder dela própria, principalmente quando ela o guia na escuridão do rio Madzimi. Devemos, ainda, levar em conta que Miserinha é a guardiã da cultura tradicional da Ilha de Luar-do-Chão, portanto, ela é detentora de poderes sobrenaturais. Assim como *Iá Mi Odu*, Miserinha tentou usar os seus poderes de forma violenta contra alguém e foi impedida. Já no relato mítico, *Odu* foi derrotada pela astúcia de Obatalá, seu marido, que

cobriu-se com as vestes [de *Egum*] e tomou o chicote na mão. Então ele falou com a voz grave de *Egum* e arrastou o chicote no solo. (...) e *Odu* ficou muito assustada com aquilo. (...) E *Odu* viu que seu pano de *Egum* era conveniente a *Obatalá*, pois todas as pessoas acreditaram que era *Egum* quem lhe falara. *Odu* deu então seu pano de *Egum* para *Obarixá*, pois concluiu que vestir-se com os panos de *Egum* era mais apropriado aos homens que às mulheres. *Odu* dali em diante apenas dançaria na frente de *Obatalá* vestido com o pano de *Egum*. Esse seria o papel da mulher, pois a mulher tinha poder demais na Terra. É pela mulher que todos vêm ao mundo. Mas *Odu* reconheceu que o homem, com astúcia e inteligência, tomou da mulher o seu poder (VERGER, 1980, p. 75 a 77).

O mito da *Iá Mi Odu* faz referência à passagem do matriarcado para o patriarcado, na sociedade africana. À semelhança dos deuses iorubanos, observamos o conflito entre as personagens Miserinha, Admiração e Dito Mariano, e percebemos como resultado final que Miserinha ficou quase cega e perdera, parcialmente, o poder de conduzir seu crocodilo nas águas do rio Madzimi e, ainda, perdeu o amante para sua rival. Na guerra do amor, Miserinha perdeu tudo. Isso nos faz retomar as palavras de Prandi:

Os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (2001, p. 24).

Após o embate com Dito Mariano, Miserinha age de forma semelhante à *Iá Mi Odu*, reconhece o poder do homem, o amor, sobre o poder feminino, o feitiço. E, por essa razão, ela não se vinga do seu ex-amante. “No dia seguinte, ela se despediu

de nossa casa. Puxou-me para um canto e me perguntou: — *Está com medo da minha vingança?* — *Sei que a senhora tem poderes.* — *Não receie, Mariano. Um homem que ama assim só pode inspirar respeito nas outras mulheres!*” (COUTO, 2003, p. 234).

A posição de Dulcineusa como a matriarca do clã dos Malilanes permite-nos associá-la à deusa africana *Obá*. Esta deusa “dirige a correnteza dos rios e a vida doméstica das mulheres, no contínuo fluxo do cotidiano” (PRANDI, 2001, p. 22). A maneira como Dulcineusa é descrita pelo narrador e a forma como ela impõe a sua autoridade recém-adquirida, ao empossar simbolicamente o seu neto como o novo patriarca da família, não deixa dúvidas de que ela herdou as “qualidades” desse orixá feminino.

A Avó está sentada no cadeirão alto, parece *estatuada em deusa*. Ninguém é tão vasto, negra em fundo preto. O luto duplica sua escuridão e lhe acrescenta volumes. Em redor, como se fora um presépio, estão os filhos: meu pai, Abstinêncio e Último, que acaba de entrar (...). Tia Admirança faz menção de sair. Deixava a Avó na companhia estreita de seus directos filhos.

— *Você fica, Mana Admirança!* — ordena Dulcineusa (...). Abstinêncio tosse, em delicada intromissão.

— *É que eles lá na cidade, mamã...*

— *Ninguém lhe pediu falas, Abstinêncio (...).*

— Seu Avô queria que você [Marianinho] comandasse as cerimónias (...). Faço menção de me desviar do encargo. Como posso aceitar honras que competiam a outros? Mas Dulcineusa não cede e nem concede (COUTO, 2003, p. 31 a 33).

Outra personagem que revela o seu lado autoritário é Miserinha/lansã. Audaciosa, tem um romance com Dito Mariano, marido de sua cunhada. Enciumada tenta eliminar a sua rival Admirança. No plano mítico, *lansã* era casada com *Ogum*, mas foge com outro homem e, quando é questionada, tenta matar seu esposo. Assim, Miserinha com sua atitude vingativa incorpora as “qualidades” de *Oiá-lansã*.

O arquétipo de *Oiá-lansã* é o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias. Mulheres que podem ser fiéis e de lealdade absoluta em certas circunstâncias, mas que, em outros momentos, quando contrariadas em seus projetos e empreendimentos, deixam-se levar a manifestações a mais extrema cólera [sic]. Mulheres, enfim, cujo temperamento sensual e voluptuoso pode levá-las a aventuras amorosas extraconjugais múltiplas e frequentes, sem reserva nem decência, o que não as impede de continuarem muito ciumentas dos seus maridos, por elas mesmas enganados (VERGER, 1980, p. 66).

Na mitologia africana do povo de língua iorubá, Oxum e Iansã são irmãs, porém vivem brigando entre si. Essa rivalidade entre as duas deusas fica mais evidente nos mitos, quando uma consegue roubar o namorado da outra. *Oxum* preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces. No plano da ficção, Admirança é meio-irmã de Dulcineusa, mulher de Dito Mariano, mas esse parentesco não impede a primeira de ter um caso com o próprio cunhado. Admirança que, no plano ficcional, herdou as “qualidades” de *Oxum*, apresenta-se ao mundo como uma mulher discreta e reservada, ao mesmo tempo, esconde ser uma especialista na arte da dissimulação.

Minha tia é mulher de mistério, com mal-contadas passagens no viver. Ela estivera fora, antes do meu nascimento. Não fora muita a distância, mas era o além-margem, o outro lado do rio. E isso bastava para que não soubéssemos dela. Que país é este que a pessoa se retira um meio-passo e já está no outro lado do mundo? Admirança só regressou anos mais tarde, quando eu ganhava olho de lambuzar a vida (COUTO, 2003, p. 146).

A discrição de Admirança está relacionada ao fato de ela ter engravidado e parido um filho de Dito Mariano, e esse segredo era do conhecimento de Mariavilhosa.

Admirança, Dulcineusa e Miserinha estão ligadas entre si porque fazem parte da mesma família: os Malilanes, mas também porque são apaixonadas por Dito Mariano/*Xangô*. Ao apropriar-se das qualidades das três deusas africanas, para caracterizar suas personagens femininas, o narrador atualiza a rivalidade entre elas, a qual aparece em dezenas de mitos em que essas deusas e *Xangô* são protagonistas, pois esse orixá masculino citado é sempre alvo da disputa dessas mulheres. O mito que será transcrito a seguir relata o casamento das três deusas com *Xangô*.

*Xangô* era conquistador de terras e mulheres. Vivia sempre de um lugar para outro. (...) Casou-se com Obá. (...) era a sua primeira e mais importante esposa. (...) passava o dia cuidando da casa (...) *Xangô* era um conquistador de terras e de mulheres. Uma vez *Xangô* viu Oiá lavando roupa na beira do rio e dela se enamorou perdidamente. Com Oiá se casou. Mas *Xangô* era um conquistador de terras e de mulheres e logo se casou de novo. Oxum foi a terceira mulher. As três viviam às turras pelo amor do rei (PRANDI, 2001, p. 316).

Curiosamente, o narrador coutiano repete a mesma estrutura do mito africano recriado. Assim, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, Dulcineusa/Obá, a primeira esposa, enciumada expulsa Miserinha/lansã de sua casa e, depois encomenda a morte da cunhada. O conflito entre Miserinha/Oiá e Admiração/Oxum tem o mesmo motivo: a luta para ser a predileta de Dito Mariano. Miserinha/lansã, por ser vingativa, tenta eliminar a sua rival, nas águas do rio Madzimi. Além disso, o casamento de *Xangô* com as três irmãs que simbolizam os três rios africanos, *Níger*, *Oxum* e *Obá*, também representa a virilidade devastadora desse orixá e, em particular, da personagem Dito Mariano.

O filho mais velho dos Malilanes, Abstinêncio, como construção ficcional, pode ser comparado com o baobá/embondeiro que, à noite, caminha até o rio Madzimi para tomar o seu banho. Abstinêncio é o único membro masculino da família Malilanes que nunca saiu em definitivo de Luar-do-Chão. A única vez que ele se ausentou da ilha foi para ir até a cidade com a missão de avisar ao jovem Marianinho que o seu avô tinha falecido. Abstinêncio é, assim, no plano da narrativa, uma personagem que está fixada à terra, assim como o baobá/embondeiro. Entretanto, essa personagem revela duas facetas: de um lado, é um homem solitário que se abstém do convívio do seu semelhante; por outro, apresenta-se como amante ousado da mulher de Frederico Lopes.

Abstinêncio é apaixonado por Dona Conceição Lopes, paixão mais que proibida. Mulher branca, esposa do administrador da Ilha de Luar-do-Chão. Todavia, Abstinêncio é correspondido, pois: “Então, às vezes sem conta que ela [Conceição Lopes] se meteu no barco e regressou a Luar-do-Chão foi para visitar meu solitário tio!” (COUTO, 2003, p. 122). Não sabemos se ela o amava, ou se esse amor proibido foi o modo que ela encontrou para se vingar do seu marido por traí-la com uma nativa. No entanto, Conceição Lopes e o seu marido Frederico Lopes se tornam padrinhos do filho de Mariavilhosa. Depois, quando o rapaz é mandado para estudar na cidade, eles o acolhem em sua casa, e, por último, Dona Conceição Lopes mantém a foto de Mariavilhosa na cabeceira da sua cama.

Anos depois, o casal Lopes retorna a Portugal, porém, Dona Conceição Lopes deixa um presente para o seu amado Abstinêncio: um vestido branco. É Nyembeti, que, após o encontro amoroso no sótão da Nyumba-Kaya, dá a Marianinho a caixa contendo o vestido de D. Conceição. “No final, ainda arfando no escuro, a mulher me passa uma caixa para as mãos. – *Entregue isto a Abstinêncio*” (COUTO, 2003,

p. 112). Entretanto, ao longo da narrativa, nenhum dos narradores esclarece como Nyembeti teria se apossado nem do vestido, nem do segredo dos amantes.

Marianinho e o médico Amílcar Mascarenha vão à casa de Abstinêncio entregar a misteriosa caixa.

Chegamos a casa de Abstinêncio, já vai luscofusco. Me espantam as luzes e os ruídos de festa que exalam da casa. A porta está aberta, a sala em flagrante desordem e, pelos cantos, se estendem moças quase despidas. Meu tio mais velho nos recebe, no corredor, tão alterado que quase não reconheço (COUTO, 2003, p. 119).

No final da narrativa, Marianinho tem outra surpresa em relação ao comportamento de Abstinêncio. Quando vai se despedir de seu tio, assiste a uma cena inusitada.

Pela janela vislumbro o que parece ser uma festa. Escuta-se música. Não há senão um par rodopiando na sala. Abstinêncio está dançando, afivelado a parceira num abraço firme (...) Abstinêncio dança com um vestido. Esse mesmo: o velho vestido de Dona Conceição Lopes (...)  
 – *Meu sobrinho, estou feliz. É que Dona Conceição está aqui comigo, mudou-se para Luar-do-Chão.*  
 – *Já vi, já vi!*  
 – *Conceição está tão orgulhosa de mim!*  
 – *Ai sim, Tio?*  
 – *É que eu não aguentei, contei-lhe tudo.*  
 – *Contou o quê?*  
 – *Que fui eu que lancei fogo no barco de Último. Fui eu* (COUTO, 2003, p. 248).

Abstinêncio é mais um Mariano marcado, em seu nome, com o signo da privação, ainda que, desta vez, voluntária. O baobá/embondeiro para se purificar e se manter vivo necessita da água do rio Madzimi. Já Abstinêncio, para viver, precisa do amor de Dona Conceição Lopes. Na ausência dela, resta-lhe apenas o vestido da amada. Lembremos o valor da roupa nas culturas de matriz banta: “Toda roupa recebe a alma de quem veste” (COUTO, 2003, p. 163).

A personagem Fulano Malta herdou algumas das “qualidades” de Xangô e Ogum. Como esses dois deuses africanos, ele tem senso de justiça, mas ao mesmo tempo é senhor da guerra.



Meu pai (...) já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial. (p. 16).

Mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas. (p. 59).

Estranhamente, meu pai acomodou-se numa casa fora do muti<sup>45</sup> familiar. Nem casa será: uma modesta cabana, oculta entre as acácias (COUTO, 2003, p. 16, 59 e 72, respectivamente).

Fulano Malta, durante a guerra da independência, lutou para libertar seu país do jugo colonial. Ao retornar da guerra, porém observa que parte da população de Luar-do-Chão sofre os efeitos da violência e da miséria. Percebe também o oportunismo político, pois no dia da independência do país “aqueles, que naquela tarde, desfilavam bem na frente, esses nunca se tinham sacrificado na luta” (COUTO, 2003, p. 73). Nesse sentido, a fala de Fulano Malta contém uma dolorosa crítica à decadência do país, corroído pela ambição desmedida de riqueza. Olhando para trás como quem se despede de um tempo, faz uma crítica não só contra a aquela parcela corroída pela ganância e individualismo, mas também a toda nação que está entregue ao autoritarismo político, à corrupção, à decadência econômica, à violência e ao medo. Ele, como um dos heróis da independência de Moçambique, é submetido a toda sorte de privações. Fulano percebe, agora, que o objetivo de sua luta não fora atingido, pois o abuso perpetrado pelo colonialismo no país se mantém, agora, sob a égide da nova administração. As críticas dirigidas contra a morte da utopia revolucionária, feitas por Fulano Malta, confirmam a determinação política do regime socialista, que se apossou do poder para expurgar tudo e todos que lembrassem o passado de Moçambique.

Durante o velório de Dito Mariano, Fulano Malta resolve ir morar numa cabana,<sup>46</sup> o que representa o desejo de solidão. Na cabana, ele passa a viver “no pátio das suas saudades”. As razões para esse afastamento podem estar relacionadas às desilusões com a morte dos ideais revolucionários, a ausência do

<sup>45</sup> Muti: tradicional aglomerado de casas de um mesmo grupo familiar, nas zonas rurais de Moçambique (COUTO, 2003, p. 262).

<sup>46</sup> Segundo Gaston Bachelard “(...) na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca. (...) na maior parte de nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações cidadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio. (...) a cabana é a solidão centralizada. Na terra das lendas, não há cabana média. O geógrafo pode bem trazer-nos, de suas longínquas viagens, fotografias de aldeias de cabanas. Nosso passado de lendas transcende tudo o que foi visto, tudo o que vivemos pessoalmente. A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema” (BACHELARD, 2008, p. 47-49).

filho, a morte de seu segundo filho na mesma noite dos festejos da independência, o afogamento de sua mulher, Mariavilhosa e, agora, a morte de seu pai. Nesse sentido, Fulano Malta, talvez, seja a personagem que mais tenha sofrido o processo de assimilação imposto pelo regime colonial, pois ele se apresenta como um ser ambíguo: de um lado, o homem que arrisca a vida em nome da liberdade; de outro, o solitário que prefere viver longe dos amigos e familiares.

Seu próprio nome o indica: “Fulano” é palavra que designa qualquer pessoa, indistintamente — não é uma identidade. Malta, por sua vez, significa multidão: aquele homem era mais um na multidão, sem rosto próprio. Sua mulher inventara para si outra identidade, forjara uma gravidez, dera a ele um filho que não era seu (...). O suposto filho partira para a cidade; a mulher se suicidara (SILVA, 2010, p. 238).

Em 2000, Reginaldo Prandi publicou *Mitologia dos orixás*, onde apresenta trinta mitos em que Exu é protagonista: ganhando o poder sobre as encruzilhadas; respeitando o tabu e sendo feito decano dos orixás; ajudando Olofin na criação do mundo; comendo tudo e ganhando o privilégio de comer primeiro; ganhando o portão de Aganju; pondo fogo na casa e virando rei; levando dois amigos a uma luta de morte; carregando uma panela que se transforma em sua cabeça; ajudando um homem a trapacear; promovendo uma guerra em família; ganhando a primazia nas oferendas; aprendendo a trabalhar com Ogum; vingando-se por causa de um ebó feito com displicência; espantando a clientela das adivinhas; recebendo ebó e salvando um homem doente; provocando a ruína da vendedora do mercado; comendo antes do demais na festa de Iemanjá; ajudando Orunmilá a ganhar o cargo de adivinho; tentando trocar a morada dos deuses; cortando o nariz do artesão que não fez o ebó prometido; não conseguindo vencer a morte; atrapalhando-se com as palavras; pondo Orunmilá em perigo e depois o salvando; instaurando o conflito entre Iemanjá, Oiá e Oxum; devorando a própria mãe; provocando a rivalidade entre duas esposas; tornando-se o amigo predileto de Orunmilá; levando aos homens o oráculo de Ifá; ajudando um mendigo a enriquecer; vingando-se e exigindo o privilégio das primeiras homenagens (PRANDI, 2001, p. 38-82).

Apesar da ambiguidade apresentada por Exu ora generoso, ora maldoso “sem ele orixás e humanos não podem se comunicar (...) sem sua participação não há movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação

biológica” (PRANDI, 2001, p. 20). Dessa perspectiva, o comportamento e a ambição exagerada da personagem Últímio nos permitem associá-lo a Exu. Assim como Exu, de acordo com o relato mítico queria trocar a morada dos deuses, a personagem Últímio tem ideia semelhante, quando propõe que a casa da família seja vendida, gerando, assim, a discórdia entre ele e seu sobrinho/irmão Marianinho, futuro patriarca do clã dos Malilanes.

[Últímio] confessa, então, o fio de sua ambição. Ele quer desfazer-se da casa da família. E vender a Nyumba-Kaya a investidores estrangeiros. Ali se faria um hotel.

— Mas esta casa tio...

— Aqui só mora o passado. Morrendo o Avô para que interessa manter esta porcaria? Além disso, a Ilha vai ficar cheia de futuro. Você não sabe mas tudo isso vai levar uma grande volta... (COUTO, 2003, p. 151).

Conforme Reginaldo Prandi (2001, p. 54-55), os africanos não conheciam a figura do Diabo, e não separavam o bem do mal em campos opostos e irreconciliáveis como na tradição judaico-cristã. O bem e o mal andam juntos em cada coisa, em cada pessoa. Nessa cultura, Exu era tão somente o mensageiro dos orixás. Contudo, seu caráter de herói divino trapalhão [sic], que a antropologia chama de *trikster*, que gosta de brincar e confundir, que adora comer e beber sem limite, que cobra pelos seus favores, que exhibe a própria sexualidade e induz à quebra das regras e à ruptura dos costumes, tudo isso fez de Exu, aos olhos dos primeiros cristãos que conheceram a religião dos orixás, ainda na África, um candidato natural ao posto de demônio. (...) O orixá da transgressão, do movimento e da mudança foi posto injustamente no lugar do Diabo. Mas é um diabo alegre, domesticado, com o qual se pode negociar e conviver (PRANDI, 1999, p. 54-55).

Ao longo da narrativa, podemos observar Últímio/Exu em atividades diversas: tenta cooptar Marianinho para gerenciar seus negócios escusos; promove a desunião entre seus irmãos; por conta das atividades ilícitas e do seu provável envolvimento na morte de Juca Sabão, tenta comprar o silêncio de Nyembeti, pois ela é única testemunha deste assassinato ocorrido na ilha de Luar-do-Chão. À medida que Marianinho investiga as causas da morte de Juca Sabão e os segredos que envolvem a quase morte de seu avô, ele é preso e espancado pelos asseclas de Últímio. Finalmente, este consegue cooptar o coveiro Curozero para comandar as suas trapaças na ilha.

Os maiores privatizam o pedaço menor. Uns são comidos pela pobreza, outros são engolidos pela riqueza (...)  
 Ele deveria comandar o abate das árvores, em troca receberia boas vantagens (...) este Curozero Muando que parecia ser tão digno, com a memória triste do assassinato de seu pai, aceitava agora ser mandado por Últímio (COUTO, 2003, p. 250).

Nyembeti pelo fato de ter seduzido Marianinho, durante o velório de Dito Mariano, depois na floresta e, por último, dentro na cova escavada por ela, e também por desafiar Últímio ao recusar o dinheiro dele, sugere ser herdeira do arquétipo de *Oiá-lansã*: o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias, que desafiam o poder masculino, quebram as regras ditadas pelo grupo social ao qual pertencem, enfim, são autônomas. Segundo Reginaldo Prandi, “*Oiá-lansã* dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina” (2001, p. 22).

Na ficção de Mia Couto, os protagonistas são todos aqueles que, marginalizados, esquecidos e emudecidos por cinco séculos de opressão, vivem “na outra margem do mundo”. Entretanto e ao mesmo tempo, Mia Couto retira-os dessa margem silenciada para o qual foram relegados, traduz suas vozes ancestrais, seus mitos dando-lhes autonomia discursiva. As manifestações do duplo assumem, assim, uma dimensão simultaneamente literal, uma vez que elas ocorrem, de fato, condicionando a ação a uma dimensão alegórica, constituindo-se uma estratégia literária, simbólica e transcendente, para o devir histórico da construção da identidade e da nação moçambicana.

A ilha é, assim, um mundo em pequeno formato, uma imagem do cosmos, completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e da agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição, e a sua cor fundamental é o branco (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 501).

No plano mitológico, a criação dos rios-orixás pelos deuses africanos sempre garantiu o isolamento da terra e a proteção do seu povo. Todavia, no plano da ficção, o rio/orixá Madzimi não pôde evitar a invasão do colonizador, no presente, nem pôde impedir os malefícios trazidos pela modernidade. Quanto a esse fenômeno, Francisco Noa assim discorre:

A cultura, no sentido lato, é um agregado de formas de existência, comportamentos, costumes, ideias, bens e de todas as realizações que, transmitidas de geração para geração, ajudam a identificar e a perpetuar uma determinada sociedade, podemos daí deduzir que, se certos aspectos tendem a dissolver-se com o tempo, outros mais enraizados irão permanecer, desafiando o progresso e o desenvolvimento da humanidade. Além do mais, irão determinar a idiossincracia, mesmo que perversa, de toda a sociedade (2002, p. 402-3).

Para Luana Costa (2008, p. 132-133), Couto desenvolve uma visão de mundo plural, nem encerrada na margem moçambicana nem na europeia, mas no limite dessas e de outras margens culturais. Por isso, seu gesto literário só poderia acontecer no apagamento das fronteiras culturais e estético-discursivas. Desse modo, podemos perceber as releituras da estética romanesca e da ciência historiográfica elaboradas, pelo produtor em sua obra, bem como a produção de suplementos buscados na matriz oral de seu local de pertença, daí a força da presença das formas tradicionais da contação de histórias, do teatro, do enigma (COSTA, 2008, p. 132-133).

O que confirma a nossa análise sobre a multiplicidade e a origem mítica de cada personagem de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* está de acordo com a cultura iorubá, conforme declara Reginaldo Prandi:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos (2001, p. 24).

Por outro lado, o antropólogo Henry Junod, ao estudar a cultura dos Tsongas (povo banto), ressalta que, em algumas etnias bantas, existe a crença de que homens e mulheres têm os seus duplos: “A alma é, a uma vez, o sopro, isto é, qualquer coisa tem a mesma natureza do vento e a sombra ou consideram o ser humano como duplo e capaz de, em certas ocasiões, se desdobrar” (1974, p. 325).

As ações que comprovam ser Marianinho o duplo do seu avô, Dito Mariano, estão disseminadas ao longo da narrativa. Vejamos os fragmentos abaixo:

Antes de entramos na embarcação Abstinência me faz parar, mão posta sobre o meu peito:  
— *Agora que estamos a chegar, você promete ter cuidado.*

— *Cuidado? Porquê, Tio?*

— *Não esqueça: você recebeu o nome do velho Mariano. Não esqueça.*

Uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele. (...)

Quando você nasceu eu lhe chamei de “água”. Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que lhe deitei: Madzi. E agora lhe chamo outra vez de “água”. Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver. (...)

Você é meu filho. Meu maior filho, pois nasceu de um amor sem medida. Por isso, não o escolhi para cerimoniar a minha passagem para a outra margem. Você se escolheu no seu nome o meu próprio nome (COUTO, 2003, p. 22, 238 e 260).

Essa duplicidade de Marianinho está associada ao fato de ele ter sido gerado nas águas do rio Madzimi. Após o seu nascimento, Admirança, sua mãe biológica, foi trazida para a Nyumba-Kaya, onde ela, Mariavilhosa e Dito Mariano fingiram a realização de um parto. Anos depois, o menino foi enviado à cidade para ser educado na cultura europeia. Nesse contexto, Marianinho é um ser híbrido que transita entre duas margens, duas culturas, duas línguas, duas religiões, duas pátrias.

Presenciamos no final do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a reduplicação das personagens coutianas Marianinho/Dito Mariano/Oxalá, Nyembeti/Miserinha/lansã e Marianinho/Miserinha/Oxumarê. O primeiro, porque, assumiu o lugar de homem mais-velho da família, melhor dizendo: “o mais novo foi feito mais velho”. Depois, porque, no final da narrativa, ficamos sabendo que Nyembeti/lansã assumiu o cargo de coveira de Luar-do-Chão. “Era ela quem o iria substituir [Curozero] no cemitério. A irmã, durante anos, aprendera os segredos da profissão. Tinha sido preparada, no corpo e na alma” (COUTO, 2003, p. 250). Aqui, a personagem reduplica as “qualidades” de *lansã*, porque ao assumir a função de coveira de Luar-do-Chão, Nyembeti penetra em um espaço que antes era restrito aos homens e, como a deusa africana, ela fará a passagem dos mortos para o outro lado do mundo. Faz parte da natureza de Nyembeti/Oiá/lansã recusar “(...) ficar fora dos enclaves do culto e da cultura ocupados predominantemente pela autoridade masculina” (GLEASON, 1993, p. 78). De outro lado, Nyembeti, por seduzir Marianinho, realiza, no presente, o que Miserinha não conseguiu concretizar na sua juventude: ser amada por um dos Marianos. Essas personagens têm muitos caracteres em comum: “Chegavam relatos de assustar sobre os desvarios de Miserinha. Dizia, por exemplo, que ela comia extractos de vidro. Acreditava que,

ingerindo aqueles estilhaços, ficaria transparente” (COUTO, 2003, p. 147). Já sobre Nyembeti, “Dizia-se, à boca curta, que ela tomava venenos. Não passava dia sem trazer uma dose” (COUTO, 2003, p. 205). Provavelmente uma espécie de antídoto contra a cultura do colonizador.

No início da narrativa, somos informados pelo narrador de que a velha Miserinha “aprendera a cirandar entre a cidade e a Ilha. Se apoiava no ajuntamento dos viajantes, fosse a multidão um corpo único que lhe desse a mão e direção. O barco a fazia ficar mais jovem, dizia”. (COUTO, 2003, p. 136). Nesse sentido, o novo patriarca dos Malilanes fará esse movimento de ida e volta entre a ilha e a cidade para visitar e orientar a vida de seus familiares. Além disso, o fato de Miserinha e, agora, Marianinho se deslocarem entre a cidade e a ilha está relacionada à outra característica de *Oxumarê*: a mobilidade e a atividade. “Uma das obrigações [de Oxumarê] é a de dirigir as forças que produzem o movimento (...). Ele é o símbolo da continuidade e da permanência” (VERGER, 1980, p. 78). Desse modo, a cultura da comunidade de Luar-do-Chão vai aos poucos se transformando sem perder o significado e importância. Assim:

Marianinho (...) registra um entrecruzar de culturas e temporalidades capaz de desestabilizá-lo, mas também capaz de transformá-lo em agente de mudança e de tomada de consciência coletiva. A instabilidade somada ao não-pertencimento falam das lacunas identitárias presentes no nosso mundo globalizado. A heterogeneidade cultural, resultante dos mais diversos sistemas culturais, explicita a fugacidade e transitoriedade do que possa chamar-se identidade. Ainda que identidades mais sedimentadas tragam intrinsecamente várias temporalidades, transformações e negociações, a análise aqui proposta mostrou que identidades são, na verdade, identificações em curso, em trânsito. Ao longo do romance, é clara a ideia de identificações, de um processo que se dá parcialmente, sem chegar a um resultado final (DINIZ, 2008, p. 117).

A metáfora da transformação ou a metamorfose dos seres fazem parte das narrativas míticas. No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, percebemos que a invisibilidade própria do duplo parece encontrar guarida na Nyumba-Kaya, casa dos Malilanes que abriga os vivos e os mortos, mas também o telhado, o qual, após, Dito Mariano ter confessado suas transgressões para seu neto/filho Marianinho, misteriosamente, se refaz sozinho.

Abstinência assumia o nome de todos aqueles que faleciam na ilha para afastar a tragédia da morte. “Morria José e ele se nomeava José. Falecia Raimundo

e ele passava a ser Raimundo. Quando o médico questionou sobre o porquê daquele saltitar de nome, ele respondeu: — É que, assim, acredito que nunca morreu ninguém”. (COUTO, 2003, p. 119). Abstinência, ao demonstrar grande afeição pela vida e pelos seres humanos, almeja a eternidade auferida pelos deuses ao baobá/embondeiro.

No início da narrativa, Miserinha jogara o seu lenço multicolorido no rio Madzimi, “para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças” (COUTO, 2003, p. 21), para agradar aos espíritos que ali moram, porém, quando vai se despedir da velha senhora, Marianinho depara-se com esse lenço na casa dela. Por último, há a metamorfose da folha da maçanqueira em papel, ou seja, em carta, para que Marianinho possa ler a última mensagem de seu avô.

Deitado sob a maçanqueira, a brisa se faz audível nos ramos que me dão sombra. Cai uma larga folha sobre o meu peito. Toco-a como se acariciasse as mãos do Avô. Aos poucos, o verde se entonetece e a folha empalidece, tombando num desmaio. Apanho-a do chão. Já não é folha mas papel. E as nervuras são as linhas e letras. Nos meus dedos estremece a última carta de Dito Mariano (COUTO, 2003, p. 258).

As metamorfoses das personagens, animais, plantas e objetos no espaço ficcional de Luar-do-Chão assemelham-se ao mito de *lansã*. Há um mito da tradição iorubá cuja narrativa ilustra essas metamorfoses. “Oiá transforma-se num búfalo, num antílope, no vento, no rio Níger, num elefante, em uma cobra coral, em uma novilha para descobrir entre os súditos do reino de Alaketu quais seriam os desordeiros. Mais *Oiá* transforma-se, seguidamente em pedra, madeira, cacho de dendê e elefante branco, para escapar do assédio de seu próprio pai” (PRANDI, 2001, p. 292-310).

Entendemos como transformações, na narrativa coutiana em estudo, a resistência de Nyumba-Kaya à passagem do tempo; o baobá/embondeiro em sua longevidade; o rio Madzimi como berço de vida e morte; a personagem Miserinha com seu lenço “com as colorações todas do mundo” e o seu jacaré que vive no rio Madzimi; e Nyembeti “cujo corpo é lugar do mito”, revelando a tradição cultural africana que sobrevive à cultura imposta pelo colonialismo europeu e que emergem para o leitor como a essência do imaginário africano em constante movimento.



Ana Cláudia da Silva, ao analisar a relação entre personagens e objetos (tecidos) no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e no conto *Nas águas do tempo* (1996), conclui que:

Nas duas narrativas os tecidos (o pano do avô, no conto; o lenço de Miserinha, no romance) se agitam no ar, saudando os espíritos dos antepassados e pedindo a eles proteção. As duas viagens iniciáticas têm nos panos lançados no ar e à água importantes veículos de comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. (...) Os tecidos, sobre os rios, sobre o tempo, adentram o interior da casa, da terra – seja aquela dos vivos, seja aquela do além-túmulo. E o fazem conduzidos pelas mãos das personagens que gozam de maior liberdade nas narrativas – o avô, no conto; e Miserinha, no romance. O avô acena com o lenço aos espíritos, no lago; Miserinha lança o lenço ao rio como oferenda também aos espíritos; ambos, juntamente com os panos, transitam entre a casa e o rio, a terra e o tempo. Por isso é que são livres (SILVA, 2010, p. 261).

Para Mircea Eliade, a sobrevivência dos mitos e dos comportamentos religiosos arcaicos, “embora constituindo um fenômeno espiritual importante, não tiveram, no plano cultural, senão consequências modestas. A revolução efetuada pela escrita foi irreversível” (1998, p. 140). Assim, para que a herança oral do imaginário africano possa interessar ao homem moderno, é necessário que a mesma seja apresentada sob forma de livro. Essa tarefa é cumprida por Mia Couto, quando marca em definitivo o lugar dos mitos criados pelo povo de língua iorubá nas literaturas africanas escritas em língua portuguesa.

Desse modo, segundo Mia Couto “o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura” (apud FONSECA, 2008, p. 126). No universo moçambicano, como afirma Couto “não é ficção aceitar-se que um homem se converta em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário local” (apud TEDESCO, 2008, p. 170). Dessa perspectiva, as personagens coutianas foram analisadas como sendo a representação de um ou mais orixás com suas qualidades, assim como são relatadas nos mitos. “Ora, como se sabe, o processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge (aliás, como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente” LEITE, 1998, p. 47). Portanto, as personagens coutianas assumem, ao longo da narrativa, algumas dessas “identidades míticas”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso objetivo, nesta dissertação de mestrado, foi analisar a recriação de alguns mitos africanos na obra ficcional de Mia Couto, nomeadamente as estabelecidas entre o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e os mitos criados pelos povos de língua iorubá e banta. Elegemos como fio condutor da nossa pesquisa a análise comparativa entre os mitos identificados no romance e aqueles que foram analisados pelos estudiosos da mitologia iorubana e banta. Seguindo as pistas fornecidas pelo título do romance, pelas epígrafes que antecedem a abertura e as duas que estão apostas no primeiro e décimo sexto capítulos da obra analisada, abordamos especificamente, no texto que constitui o nosso corpus de análise, a recriação de alguns desses mitos e rituais.

Na realidade, as grandes personagens dessa narrativa mítica são o rio e a Nyumba-Kaya. O rio porque em seu gênero, masculino, e em seu conteúdo, água, representa a linguagem do nascimento e renascimento de que falam os mitos. Enquanto a Nyumba-Kaya em seu gênero, feminino, e em seu conteúdo, humano, dá abrigo, proteção a esse homem que, para sobreviver no mundo, depende desses dois elementos para enformar seu nascimento, crescimento e morte. Assim, as personagens são apenas coadjuvantes para que seja evidenciada a pequenez do homem africano diante da força inexorável do tempo.

É no rio Madzimi que ocorre a maioria dos eventos que constitui o fio narrativo do romance ora analisado. Senão, vejamos: primeiro, o rio surge como cenário dos amores de Dito Mariano com Admirança, onde é gerado o nosso herói Marianinho. Foi em suas águas que Fulano Malta detectou, para além do disfarce masculino, Mariavilhosa, a mulher da sua vida. Mas também foi sobre essas águas que ocorreu a luta entre Dito Mariano e Miserinha, em que ela ficou quase cega. Depois, o rio se transforma em cenário de morte, quando, “Mariavilhosa se dissolve em água” e o barco Vasco da Gama naufraga matando centenas de pessoas. Em outro momento da narrativa, somos informados que um segundo barco fora incendiado. Nas águas do mesmo rio, foi realizado o ritual para a abertura da terra, por um dos feiticeiros da ilha, em companhia de várias mulheres e de Marianinho. E, por fim, temos o último grande evento, ocorrido nas margens do rio-orixá, o sepultamento do velho patriarca de Luar-do-Chão, durante a madrugada, realizado por Marianinho e o coveiro Curozero.

Não era apenas a casa que nos distinguia em Luar-do-Chão. A nossa cozinha nos diferenciava dos outros. Em toda a Ilha, as cozinhas ficam de fora, no meio do quintal, separadas da restante da casa. Nós vivíamos ao modo europeu, cozinhando dentro, comendo fechados (COUTO, 2003, p. 145).

A casa dos Malilanes – a Nyumba-Kaya - evidencia o hibridismo da arquitetura africana e europeia, mas também apresenta a mulher moçambicana fazendo uso do pilão, para amassar os grãos alimentícios. Dessa perspectiva, a obra ficcional de Mia Couto aponta para a diversidade sociocultural presente em Moçambique.

A Ilha de Luar-do-Chão, apesar de ser descrita por um dos narradores como sendo um lugar arrumado na periferia do mundo, assemelha-se a qualquer região pobre e violenta do planeta, separada da cidade pelo rio Madzimi que é atravessado, diariamente, pelos moradores e, ao mesmo tempo em que serve de escoadouro das riquezas saqueadas da ilha, sob o comando de uma parcela da elite política moçambicana. Enquanto isso os ilhéus transformam-se em seres oprimidos, sem esperança, no entanto, são moçambicanos, aqueles que mais emblematicamente deveriam encarnar os ideais de liberdade e igualdade cantados pelos heróis da independência. Nesse espaço, “projetam-se as conturbadas relações com Moçambique, o país em composição, a nação em montagem, esse chão convulso onde, em movimento, se articulam desejos e tensões” (CHAVES, 2005, p. 215). A ilha de Luar-do-Chão, como representação da jovem nação moçambicana, portanto está inserida no mundo globalizado.

Mia Couto, utilizando-se de uma linguagem poética, evoca os deuses africanos, os rituais, mitos, paisagens, o rio Madzimi, a terra que se nega a receber os mortos, a lua que concede a chuva, enfim, o modo de viver, da África Tradicional. Resgata, assim, a tradição oral dos contadores de histórias, fazendo ressurgir a imagem dos griots<sup>47</sup> na figura das personagens do coveiro Curozero Muando, o doutor Mascarenha, o Padre Nunes e da quase cega Miserinha, entre outros contadores de histórias de uma ilha mítica chamada Luar-do-Chão. Esses contadores de histórias narram de dentro de uma sociedade fragmentada, o desenvolvimento da trama ambientada, na ilha de Luar-do-Chão, com espírito de revisão, reinterpretação e

---

<sup>47</sup> *Griot* e *Griota* constituem-se em contadores e contadoras de histórias que são fundamentais para a permanência da humanidade: são como um acervo vivo de um povo. Carregam nos seus corpos histórias, lendas, feitos, canções, lições de vida de toda uma população, envolvidos numa magia própria, específica dos que encantam com o corpo e com sua oralidade (BRANDÃO, 2006, p. 36).

reconstrução dos mitos iorubanos e bantos para a sobrevivência da tradição moçambicana. Esses narradores ora recontam a história de Moçambique colonial e pós-independência, ora questionam o afastamento do homem moçambicano da sua história, ora discutem as mazelas deixadas pela colonização europeia e aquelas trazidas pela globalização e suas consequências para a sociedade africana, em particular, para a moçambicana. De certa forma, o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), apresenta-se como uma reinterpretação do mito fundacional, em que o processo de formação do povo moçambicano é mostrado, como resultante das múltiplas trocas culturais, durante o longo processo de expansão dos povos iorubás e bantos, pelo continente africano.

O narrador-personagem Marianinho, ao longo da narrativa, assumiu as “qualidades” de vários orixás. Quando foi empossado, simbolicamente, no cargo de novo patriarca do clã dos Malilanes, ele incorporou as “qualidades” de *Exu* (Marianinho é o mensageiro entre Dito Mariano e os deuses africanos) e as de *Oxaguiã* (mediador dos conflitos entre os humanos). Mas também quando o narrador assedia sua tia/mãe Admirança, assume as “qualidades” de *Orungã*, filho de *Iemanjá*, que violentou a própria mãe. Esse ato de violência deu origem aos outros deuses africanos, assim como a transgressão de Dito Mariano e Admirança gerou o futuro patriarca, guardião da tradição e chefe político do espaço ficcional da Ilha de Luar-do-Chão. Dessa forma, Dito Mariano, Admirança e Marianinho estão apenas confirmando que o mito, estreitamente ligado à capacidade criativa do ser humano de conceber o mundo, a vida, o cosmos, está presente na história da África há mais de cinco mil anos, quando o homem africano descobriu que podia manipular as forças da Natureza.

Após o enterro de Dito Mariano, o narrador-personagem Marianinho, ao assumir de uma só vez o lugar de patriarca, de guardião e de chefe político da ilha de Luar-do-Chão, herda também as duas faces de Dito Mariano/*Oxalá* que, se veste de branco, símbolo da paz e da luta para manter o mundo dos deuses, e de *Oxumarê*, que dirige as forças que produzem o movimento. Eles são símbolos da continuidade e da permanência. Assim como esses dois orixás, em suas duplas identidades míticas e, por ter cumprido a tarefa que lhe foi determinada pelo avô, Marianinho será o responsável pela movimentação e a permanência do mundo dos deuses do imaginário africano.

A análise daquilo que constituiu nossa hipótese: se de fato havia a recriação dos mitos africanos na ficção coutiana. Essa recriação pode ser evidenciada nos vários mitos iorubanos e bantos, que compõem na obra, os quais foram abordados a partir das concepções dos teóricos selecionados para fundamentar nossa pesquisa. A análise desses mitos nos permite afirmar que essa recriação, se não esteve conscientemente presente no processo de elaboração do texto, pode ser apreendida durante a leitura do romance.

A narrativa com que trabalhamos aponta várias travessias. A primeira é a histórica travessia realizada pelo povo moçambicano entre a sua tradição e uma segunda margem opressora: a cultura do colonizador. Depois, a travessia ficcionalizada da iniciação do narrador-personagem Marianinho, que deve tornar-se o mediador entre a tradição de seu povo e a modernidade trazida pela colonização europeia. Por fim, a última das muitas travessias realizada pelos romancistas africanos que será a de escrever a história das vozes e dos mitos silenciados pelo colonialismo e trazê-los para o centro das literaturas africanas escritas em língua portuguesa.

Ressaltamos a função que Mia Couto assume como escritor, semelhante à do orixá mensageiro, do narrador-personagem Marianinho e a do Griot. Ficcionalmente, Mia Couto transforma-se em *Ojuobá* (os olhos de Xangô) quando sai pelas comunidades moçambicanas para ouvir do povo as histórias que falam dos dramas vividos por eles, da tradição que está prestes a desaparecer, histórias que falam do passado colonial, dos sofrimentos, das lutas vencidas e perdidas, das dificuldades enfrentadas no presente, na luta pela sobrevivência diária, do amor, da rivalidade e da morte. Assim, para Mia Couto, esse conjunto de histórias ouvidas dos autóctones possibilitou-lhe o conhecimento necessário para revelar os mistérios do imaginário africano que tratam da origem e do governo do mundo dos homens, da simbiose entre Homem e Natureza, dos gestos da mulher e do homem africanos, ao transitar entre o rio/orixá e a casa/tempo (*Iroco*), entre a terra (*Onilé/Aiê*), que repetem os gestos dos seus antepassados. Assim, como os povos iorubás e bantos empreenderam a Diáspora ao longo do continente africano, Mia Couto faz uma viagem de regresso às origens míticas desses povos e as recria em sua prosa ficcional.

Com o advento da modernidade, no continente africano, se Marianinho quiser zelar pelo que restou da cultura de seus antepassados, terá que registrar essa

cultura por escrito. Marianinho, em sua condição de herói cultural e de novo patriarca do clã familiar, precisa escrever a história de submissão e de libertação dos Malilanes. Para isso, necessita apropriar-se da cultura letrada. Entretanto, essa História deve ser registrada com o olhar do nativo, confrontando-a com aquela já há muito tempo escrita pelo colonizador europeu.

A literatura de Mia Couto consegue articular a história com os elementos da oralidade da tradição moçambicana. O retorno dos mitos torna-se, assim, o modo privilegiado, para que essas sociedades, caracterizadas como condenadas da terra encontrem, no âmago deste modo literário, um caminho ao pluralismo, à pluridiscursividade, a uma “literatura subversiva da imaginação”, para que essas vozes e esses mitos que foram condenados ao silêncio emergjam, falando de si mesmos, desconstruindo o discurso hegemônico de que, os silenciados, oprimidos e espoliados pela marcha da civilização europeia, no continente africano, não podem falar.

Da perspectiva da recriação dos mitos iorubanos e bantos e, da presença dos duplos “sempre dotados de mágicas qualidades ou de poderes extraordinários pela sua própria natureza geminada, como dissipar a neblina ou não morrer afogado” (NUNES, 2007, p. 216), na narrativa coutiana, assumem importante papel na recriação poética do imaginário africano, que, por sua vez, reflete a reestruturação da cultura africana, em especial a de matriz iorubá, com o propósito de sobreviver à cultura do colonizador, principalmente no século XXI, quando os povos da África buscam resgatar as suas histórias conscientes de que isso só acontecerá de modo multi e intercultural.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ALENCAR, José de. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1975.

ALEXANDRE, Valentim. *Portugal em África (1825-1974): uma perspectiva global*. In: *Penépole, (Fazer e desfazer a História)*, no. 11, p. 53-66. 1993.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asua. *Cultura Tradicional Banto*. 2ª ed. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

AMADO, Janaína; FIGUEREIDO, Luiz Carlos. *Colombo e América: quinhentos anos depois*. São Paulo: Atual, 1991.

AMZALAK, Joé Luiz Pereira & CHACON, Geraldo. *Literatura: Resumos e análises das obras UNICAMP 93*. Campinas, SP: Editora Burity, 1993.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Prefácio à edição portuguesa de Aimé Césaire*. Discurso sobre o colonialismo. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética III*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 1996.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 131.

BACELAR, José. *Da visibilidade do romance português de interesse universal*. Lisboa: Seara, 1939.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BHABHA, Homi. *Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-modernos e as provações da tradução cultural*. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. Humanitas.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5ª ed.- Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BARROS, M. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. 2007. 274 f. Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 28 de julho de 2011.

BAUDIN, R. P. Noël. *Fétichisme et féticheurs*. Lyon, Seminaire des Missions Africaines et Bureaux des Missions Catholiques, 1884.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15.

BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BIDINOTO, A. M. *História e mito em Cada homem é uma raça*, de Mia Couto. Santa Maria, 2004. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria (RS).

BIEDERMANN, H. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. 2. ed. - Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BOKAR, Tierno. “*Tradição Viva*” In: *História Geral da África*, I. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Tradução: Marcos Santarrita. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CABRAL, Amílcar. *A cultura nacional* (cap. 8) *A arma da teoria. Unidade e luta I*. Lisboa: Seara Nova, 1978.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CARAMELO, Agostinho. *Fogo*. Romance. Tempo primeiro: desespero. Lourenço Marques, 1961.

\_\_\_\_\_. *Fogo*. Romance. Tempo segundo: angústia. Lourenço Marques, 1962.



\_\_\_\_\_. *Fogo*. Romance. Tempo terceiro: incerteza. Lourenço Marques, 1964.

CARVALHO, Joaquim de Montezuma de. *Agostinho Caramelo e a nova concepção da novela*. Prólogo. In: *Fogo*, 2º vol. Lourenço Marques, 1962, p. 5-25.

CASTELO, Cláudia Orvalho. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Texto policopiado. Lisboa: Universidade Nova Lisboa, FCSH, 1996.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem, mito e religião*. Porto: Edições Rés Ltda, 1993.

CÉSAR, Amândio. *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão cultural, 1967.

\_\_\_\_\_. *Poetas e poesias de Moçambique*. In: \_\_\_\_\_, *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1967, p. 75.

CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005, p. 107.

CHIAVENATO, José Júlio. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.

CHIZIANE, Paulina. *O Sétimo Juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *Balada de Amor ao Vento*. Lisboa: Editorial Ndjira, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Editorial Ndjira, 2000.

COELHO, João Paulo Borges. *A investigação recente da luta armada de Libertação Nacional: contexto, práticas e perspectivas*. Arquivo. n. 17: p. 159-179, Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, Abril de 1995.

CRIPPA, Adolfo. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1995.

CRISTOVÃO, F. *Lusofonia*. In: CRISTOVÃO, F. et al. (Dir. e Coord.) *Dicionário temático da lusofonia*. Lisboa: Texto, 2005. Verbete, p. 652-6.

COLAÇO, João Carlos. *Trabalho como política em Moçambique do período colonial ao regime socialista*. In: FRY, Peter. (Org.) *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

COSTA, L. A. *Pelas águas mestiças da História: uma leitura de O outro pé da sereia*, de Mia Couto. Niterói, 2008. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa; Caminho, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cronicando*. 3.ed. Lisboa: Caminho, 1996.

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. 1ª ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. 2ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005b.

\_\_\_\_\_. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b.

\_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Moçambique: retratos de esperança*. In: ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra: estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal, 1998.

\_\_\_\_\_. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: CORDEIRO, Ana Dias. *“Mia Couto. Não quero estar amarrado àquilo que se espera de mim”*. “Mil Folhas”, *Público*. Mai/2006, p. 5.

\_\_\_\_\_. *Entrevista*. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/entrevista-Mia-Couto>. Acesso em: 28/01/2011.

\_\_\_\_\_. *Entrevista*. Disponível em: [http://flip2007.wordpress.com/2007/06/03/o\\_prazer\\_quase\\_sensual\\_de\\_contar\\_historiase...>](http://flip2007.wordpress.com/2007/06/03/o_prazer_quase_sensual_de_contar_historiase...). Acesso em: 10/04/2012.

\_\_\_\_\_. *Sou um poeta que conta estórias*. Entrevista. Disponível em: <http://www.circuloleitores.pt/clartigosfree.asp?coartigo=68379>. Acesso em: 28/05/2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *A literatura moçambicana está nascendo*. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4/3/1995.

CUEHELA, Ambrósio. *Autoridade Tradicional em Moçambique*. Ministério da Administração: Núcleo de Desenvolvimento Administrativo, Projeto 'Descentralização e Autoridade Tradicional'. Maputo, dezembro de 1996. Brochura nº 1.

DAMÁSIO, C. R. H. *Negritude*. Espaço Acadêmico, Maringá, n, 40, ago. 2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/040/40damasio.htm>. Acesso em: 06 set. 2011.

DINIZ, É. R. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto: identidades em trânsito*. Belo Horizonte, 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

DOLEZEL, Lubomir. *Mimesis y mundos posibles*. In: AAVV, *Teorias de la ficción literaria*. Madrid, 1988, p. 69-94.

DUARTE, Carlos. *Deuses gregos e romanos*. Disponível em: <http://www.mundo dosfilosofos.com.br/deuses.htm>. Acesso em 12 mai. 2012.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama S/A, 1973.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELLIS, A. E. *The Yoruba-Speaking People of the Slave Coast of Africa*. Londres, Chapman and Hall, 1894.

ELTIS, David. TOPOI, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006, pp. 271-299. *A Diáspora dos falantes do iorubá, 1650-1865: Dimensões e implicações*. Disponível em: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi13/Topoi%2013\\_artigo%201.pd](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi13/Topoi%2013_artigo%201.pd).

FELICIANO, José Fialho. *Antropologia econômica dos Tsongas do sul de Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.

FERREIRA, Eduardo de Souza. *O fim de uma era: o colonialismo português em África*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

FERRONHA, António. *Da África Colonial à África Contemporânea: momentos e figuras do continente*. RDP- África, em 8/11/1999.

FRY, Peter. Apresentação. In: FRY, Peter. (org.) *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

GLEASON, Judith. *Oyá, um louvor à deusa africana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GONÇALVES, Adelto. *Uma “redescoberta” da literatura africana no Brasil*. 2010. Disponível em: <http://www.macua.blogs.com/moçambique> para todos. Acesso em: 28/01/2011.

GONÇALVES, P. (Dados para a) *História da língua portuguesa em Moçambique*. Maputo, jan. 2000. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/hlp/geografia/portuguesmocambique.pdf>. Acesso em: 28/01/2011.

HOBBSAWN, E.; RANGER, T. (Orgs.). *A invenção das tradições*. 2.ed. – Tradução de Celina C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinoso!* Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$nos-matamos-o-cao-tinoso](http://www.infopedia.pt/$nos-matamos-o-cao-tinoso). Acesso em: 04/03/2012.

JÚNIOR, Manuel Rodrigues. *Sehura*. Romance moçambicano. Lisboa, 1944.

\_\_\_\_\_ . *O branco da motase*. Romance colonial. Lisboa, 1952.

\_\_\_\_\_ . *Calanga*. Romance. Lourenço Marques, 1955.

\_\_\_\_\_ . *Muende*. Romance. Lourenço Marques: África Editora, 1960.

\_\_\_\_\_ . *Omar Ali*. Lourenço Marques, 1975.

HAMILTON, Russel G. *Literatura africana. Literatura necessária*. Vol. II. Lisboa: Ed. 70, 1984.

JUNOD, H. *Usos e costumes dos bantos: a vida numa tribo do sul da África*. 2.ed. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974.

KERMODE, Frank. *The sense of an Ending: Studies in the theory of fiction*. Oxford: University Press, 1990.

KI-ZERBO, Joseph. “*Metodologia e pré-história da África*” In: *História Geral da África*, I. Brasília: UNESCO, 2010, p. 52.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LAFORTE, Ana Maria. *Gênero e poder, entre os Tsongas de Moçambique*. Maputo: Promédia, 2000.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 82.

LARANJEIRA, Pires. *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa*. *Revista de Filologia Românica*. Anejos 2001, p. 185-205.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: sonhador de verdades, inventor de lembranças*. In: *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995b.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. *Babilônios somos: a modo de apresentação*. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.) *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. “*Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas*”. In: *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.17.

LEMOS, Mário. *Nyelete e o embondeiro*. In: LIMA, H.P. *A semente que veio da África*. São Paulo: Salamandra, 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Como eles morrem*. In: LUCCIONI, G. et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 91-103.

LIMA, Luiz Costa. *Prefácio*. In: MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*, de Mia Couto. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

LOURO, A. T. *Banto/a, bantos/as vs. “bantu” (invariável)*. In: COSTA, J. M. (Coord). *Ciberdúvidas da língua portuguesa*. Lisboa, 2006. Disponível em: <http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=18269>. Acesso em 28 mai. 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *Situação africana e consciência nacional*. Amadora: Publicações Gênese, 1976.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1998.

LUCENA, F. C. de. *Uma etnografia dos significados da Louvação ao Baobá: sentidos na África e no Brasil: estudos comparados*. África e Africanidades, n. 5, mai. 2009. Disponível em [http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Uma\\_etnografia\\_dos\\_significados\\_das\\_louvacao\\_a\\_Baoba.pdf](http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Uma_etnografia_dos_significados_das_louvacao_a_Baoba.pdf). Acesso em: 10 abr. 2012.

MAALOUF, Amin. *As identidades assassinas*. Lisboa: Difel, 1999.

MACANGO, Lorenzo. *O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: Antonio Enes e a "Geração de 95"*. In: FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001, p. 61-90.

MACEDO, Tania. *Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de Língua Oficial Portuguesa*. In: Revista Mulemba, n. 2. UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

MAGALHÃES, Fernando. *3x9=21. Crônica*. Coimbra: Atlântida, 1959.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Maputo: Editora Nzila, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Cadernos do Povo, 1992, p. 93. In: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

\_\_\_\_\_. Entrevista in: Revista Crioula – nº 5 – maio de 2009. <http://pt.scribd.com/doc/133135502/Entrevista-Inocencia-Mata>.

\_\_\_\_\_. MATA, Inocência. *Polifonias insulares: cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Editora Caminho, 2010, p. 10.

MATUSSE, G. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungalani Ba Ka Khosa*. Lisboa, 1993. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa.

\_\_\_\_\_. *Polifonias insulares: cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri, 2010.

MATTIUZZI, Alexandre A. *A mitologia ao alcance de todos*. São Paulo: Editora Novalexandria, 2000.

McCLINTOCK, Anne. *Imperial leader, race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1995.

MELO, Guilherme. *Raízes do Ódio*. 2.ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1990.

MENDES, Orlando. *Portagem*. Beira, Moçambique, 1966.

MENDONÇA, Fátima. *Para uma periodização da literatura moçambicana*. In: \_\_\_\_\_. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988. p. 33-45.

MOELLWALD, Branca Cabeda Egger. *A poiesis de nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar*. Florianópolis, 2008. 240f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

MORAES, A. M. R. *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula*, de Mia Couto. São Paulo: Annblume; Fapesp, 2009.

MORIN, Edgard. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Portugal: Publicações Europa-América, 1988, p. 119.

\_\_\_\_\_. *O homem e a morte*. Portugal: Publicações Europa-América, 1970. (Biblioteca Universitária).

MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.131.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. 2. Ed.- São Paulo: Ática, 1988, p. 43-4.

NASCIMENTO, E. *A poética do espaço-nação moçambicano em O último voo do flamingo*. Rio de Janeiro, 2005. 215p. Tese (Doutorado em Semiologia) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NEGRÃO, José. *Cem anos de Economia da Família Rural Camponesa*. Maputo: Promédia, 2001.

NEWITT, Melyn. *História de Moçambique*. Mem Martins, Publicações Europa-América Lda. 1995.

NOA, Francisco. *Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dez anos, dez autores, dez obras: tendências temáticas e estéticas da literatura moçambicana*. In: MARGATO, Isabel & GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Literatura, Política, Cultura (1994 – 2004)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 155-6.

NORONHA, Rui. *Os meus versos*. Maputo: Texto Editores, 2006.

NUNES, Benedito. *Volta ao mito na ficção brasileira*. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org). *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* – Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007.

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

ORNELAS, José N. *Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique*. In: Luso-Brazilian Review, University of Wisconsin Press, Madison, vol, 33, n. 2, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

OTINTA, J. do N. N. *Mia Couto: memórias e identidades em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo, 2008. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. – 2ª ed. – Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. *A semântica da diferença*. In: \_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. Coleção Memória das Letras, 10.

PAIXÃO, Eduardo. *Cacimbo*. Romance. 2.ed.. Lourenço Marques, 1974.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.17.

PINTO, Alberto Oliveira. *O colonialismo e a “coisificação” da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa*. In: MATA, Inocência.; SECCO. Carmen Lucia. “*Mãos femininas e gestos de poesia*”. Lisboa: Editora Colibri, 2007, p. 48.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da escrita*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1995.



RODRIGUES, J. C. *Imagens do tempo*. Alceu, Rio de Janeiro, n.2, p. 15-35, jan./jun. 2002. Disponível em [http://publicacoes.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n4\\_Rodrigues.pdf](http://publicacoes.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Rodrigues.pdf). Acesso em 14/04/2012.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSAS, Fernando. *Mitos e realidades na história portuguesa do século XX*. In: Portugal na transição do milénio. Lisboa, 1998, p. 69-79.

ROSÁRIO, Lourenço. *O regresso aos mitos*. O sétimo juramento. Revista Proler, Maputo: Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, julho/agosto, 2001, p. 24-26.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALUM, Maria Heloísa Leuba. *África: culturas e sociedades – guia temático para professores*. 1999. Disponível em <http://www.casadasafricanas.org.br>. Acesso em: 10 ago. 2011.

SALVADOR, Luiz Roberto Conegundes. *O lúdico em Mia Couto: poeticidade da linguagem e consciência da história em Vinte e zinco e O último voo do flamingo*. Rio de Janeiro, 2002. 158 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. p. 78.

SALVA-REY, João. *Ku-Femba*. 2.ed.. Lisboa: Vento Sul, 1986.

SANTOS, Boaventura de Souza. *O pós-colonial e o pós-moderno e para além de um e de outro*. Disponível em: [http://www.ces.pt/misc/Do\\_pos-colonial\\_ao\\_pos-moderno.pdf](http://www.ces.pt/misc/Do_pos-colonial_ao_pos-moderno.pdf). Acesso em: 08/08/2012.

\_\_\_\_\_. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau*. UFRJ, 1999, volume III, p. 10.

SERRANO, C. & WALDMAN, M. *A África tradicional*. In: *Memória d'África: a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007, p. 126-180.

SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SILVA, Manoel de Souza e. *Apropriação/Expropriação*. In: *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 13-15.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno Falar?* - Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, José Pereira Feitosa – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999.

TEDESCO, M. do C. F. Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional. Brasília, 2008. 227f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

TEIXEIRA, E. de A. *A reabilitação do sagrado nas histórias de João Guimarães Rosa e Mia Couto*. São Paulo, 2006. 342f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

TORRALVO, Izeti Fragata. *Sonetos de Camões: sonetos, redondilhas e /gêneros maiores: seleção apresentação e notas Izeti Fragata Torralvo e Carlos Gomes Minchillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VAINSENER, S. A. *Baobá*. Disponível em: <http://www.fundj.gov.br>. Acesso em 28 jan. 2011.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 50.

VENTURA, S. R. *Três romances em diálogo: um estudo comparado entre Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago, Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado e Terra sonâmbula, de Mia Couto*. São Paulo, 2006. 330f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

VERGER, Pierre. *Dieux d'Afrique*. Paris, Paul Hartmann Éditeur. 1954.

\_\_\_\_\_. *Orixás*. São Paulo: Ed. Corrupio, 1980.

VIEIRA, Antonio. *Sermões. Sermão de ação de graças pelo nascimento do príncipe D. João*. Vol. XI. Erechim: EDELBRA, 1998, p. 10.

VOVELLE, M. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*. Paris: Gallimard, 1993.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. *Entre Narros & Mulungos*. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.