

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA

RENAN SPOLIDORIO LIMA

O ENTRE-LUGAR NO ROMANCE MOÇAMBICANO

Uma leitura de *Mulheres de Cinzas*, de Mia Couto

SÃO PAULO

2020

RENAN SPOLIDORIO LIMA

O ENTRE-LUGAR NO ROMANCE MOÇAMBICANO

Uma leitura de *Mulheres de Cinzas*, de Mia Couto

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Prof^a Dr^a Diana Navas.

SÃO PAULO

2020

Banca Examinadora

*A todos aqueles que, por quaisquer
razões, tiveram suas vozes silenciadas, suas
histórias apagadas, suas identidades roubadas.
Há, ainda que às margens, um bom lugar para (re)começar.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento: 001 — Número do processo: 88887.176190/2018-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code: 001 — Process number: 88887.176190/2018-00.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, em suas infinitas manifestações culturais e religiosas. É Dele que vem a força capaz de nos levantar e de nos deitar, dia após dia, do princípio ao fim.

À Isabel, minha mãe, que sempre me fez acreditar ser possível conquistar tudo o que eu almejasse. Perto dela, desistir não é uma opção.

Ao Rodolfo, meu pai, que mesmo tendo perguntado semanalmente “O que é que você está estudando lá em São Paulo mesmo?”, me deu forças para seguir e concluir este projeto.

Ao Lucas, meu companheiro, que topou embarcar comigo na “jornada do Mestrado”, tendo me acompanhado nas primeiras viagens a São Paulo e, depois, com muita paciência, tendo me dado forças para vencer uma rotina por vezes exaustiva. Um “obrigado” cheio de muito amor.

Ao Chico e ao Zeca, por esquentarem meus pés enquanto escrevia madrugada adentro e por serem companhias atentas enquanto eu preparava o café que me manteria acordado.

À Diana Navas, que, mais que orientadora, transformou-se no exemplo de pessoa e profissional que levarei por toda a minha vida. Sua generosidade, para mim, é o exemplo máximo do que é ser professor.

Ao Alexandre Bragion e à Annita Costa Malufe, professores que contribuíram de forma excepcional para o crescimento desta pesquisa e para o meu desenvolvimento enquanto pesquisador.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, por ser a generosidade em forma de pessoa e por ter me ajudado tanto em tantas coisas.

Finalmente, à CAPES, pela bolsa que possibilitou o desenvolvimento deste projeto, sem a qual, provavelmente, estes agradecimentos sequer poderiam ser redigidos.

*Ninguém é uma pessoa
se não for toda a humanidade.*

Dito de Nkokolani, Moçambique.

LIMA, Renan Spolidorio. O entre-lugar no romance moçambicano: uma leitura de *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 83p.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar de que forma a escrita de Mia Couto, materializada no romance *Mulheres de cinzas*, busca ocupar seu lugar e representar os discursos atuais da literatura moçambicana considerada pós-colonial. Tal romance foi escolhido para compor o corpus desta pesquisa, pois, por ser fruto de um trabalho de imersão na História de Moçambique, bem como de um processo criativo que busca lugares fronteiriços para compor sua trama – os quais privilegiam a construção de suas personagens e até a escritura de seu discurso como um todo –, a obra é um bom exemplo de como o conceito de entre-lugar, ou seja, de um lugar que busca o novo, pode ser observado na literatura moçambicana. O conceito de entre-lugar adotado nesta pesquisa, desenvolvido por Homi K. Bhabha, serve como uma bússola para nortear nosso olhar para o romance e nos ajudar a esclarecer pontos que geram estranhamento, como, por exemplo, a relação entre as figuras de colonizador e colonizado, os deslocamentos e a busca por novas identidades e a escritura de um romance moçambicano em língua portuguesa. Partindo do conceito de entre-lugar, nosso repertório teórico é ampliado para Stuart Hall, que nos ajuda a entender como se constroem as identidades na pós-modernidade; para Antonio Candido, Beth Brait e Fernando Segolin, centrais nas discussões que envolvem as personagens; e para Francisco Noa, essencial no norteamo de nosso olhar por sobre a literatura produzida em Moçambique. A partir da análise da obra escolhida, o presente trabalho objetiva demonstrar como o romance de Mia Couto constrói um espaço marcado pela fronteira, pela diferença, pela alteridade. Um lugar, na verdade, ainda em construção e que exige um olhar apurado e atento para o próprio universo linguístico, social e histórico em que está inserido.

Palavras-chave: Romance moçambicano pós-colonial; Mia Couto; Personagem; Identidade; Fronteira; Entre-lugar.

ABSTRACT

This present paper aims to investigate how Mia Couto's writing, accomplished in the novel *Mulheres de cinzas*, pursues to occupy its place and represents the current discussions about Mozambican literature, which is considered post-colonial. Such novel was chosen to compose the corpus of this research because, as a result of immersion work in History of Mozambique, as well as of a creative process that searches for border places to weave its plot – which benefit the construction of its characters and the writing of his speech as a whole – , the book is a good example of how the concept of in-between that is a place that seeks the new can be observed in Mozambican literature. The concept of in-between adopted in this research, developed by Homi K. Bhabha, serves as a guide to our look at the novel and helps us clarify points that generate strangeness, for instance, the relationship between the colonizer figures and the colonized, the displacements and the search for new identities and the writing of a Mozambican novel in Portuguese. Starting from the theory of in-between, our theoretical repertoire is extended to Stuart Hall, which helps us to understand how identities are built in post-modernity; to Antonio Candido, Beth Brait and Fernando Segolin fundamental to the discussions about the characters; and to Francisco Noa, essential for guiding our view of literature produced in Mozambique. Based on the analysis of the chosen book, this paper aims to demonstrate how Mia Couto's novel builds a space marked by the border, by the difference, by the otherness. In fact, a place that is still under construction and requires a careful and attentive look at the linguistic, social, and historical universe in which it is inserted.

Keywords: Mozambican post-colonial romance; Mia Couto; Character; Identity; Border; In-between.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 — De cinzas e linguagem: as personagens de Mia Couto e seu (entre) lugar	16
1.1 Mia, Imani, Germano: quem são, de onde vêm?	16
1.2 Olhar(es) sobre Moçambique(s)	18
1.3 A personagem	21
1.4 A personagem e suas possibilidades interpretativas	22
1.4.1 Antonio Candido: a “personagem-social”	23
1.4.1.2 Ngungunyane: a transposição do “real”	24
1.4.3 Beth Brait: as personagens e as pessoas	27
1.4.3.1 Germano de Melo: representação ou invenção?	29
1.4.4 Fernando Segolin: a personagem, o texto e o “fazer” literatura — uma trajetória evolutiva	37
1.4.4.1 A personagem e seu processo evolutivo: da <i>função</i> ao <i>estado</i>	39
1.4.4.2 A personagem e seu processo evolutivo: o texto	41
1.4.4.3 Imani: uma mulher de cinzas e palavras	43
Capítulo 2 — O <i>lugar</i> de Mulheres de cinzas: entre fronteiras literárias, linguísticas e sociais	50
2.1. Entre lugares e olhares: do sociológico ao literário	50
2.2. O entre-lugar <i>de</i> e <i>em</i> Mulheres de cinzas: personagem, estrutura, língua .	55
2.2.1. O entre-lugar e a personagem	55
2.2.1.1. O gênero epistolar: entre a tradição e a modernidade	57
2.2.1.2. Germano e Imani: distanciamentos, aproximações	59

2.2.2. O entre-lugar e o romance	60
2.2.3. O entre-lugar e a língua	62
Capítulo 3 — Do tradicional ao (pós) moderno: o projeto coutiano	67
3.1. Um <i>projeto</i> literário	67
3.2. Uma escrita do “ <i>pós</i> ” inscrita no tempo	71
Considerações finais	77
Referências	79

INTRODUÇÃO

As temáticas presentes na literatura africana de língua portuguesa são plurais e abarcam questões que vão desde representações do sagrado a questões puramente da linguagem e de suas formas representativas. Na presente pesquisa, escolhemos nos debruçar sobre aquela que acreditamos ser fundamental para a compreensão e concepção dessa literatura: o lugar que ela ocupa nos estudos literários pós-coloniais. Para isso, a obra *Mulheres de cinzas*, do moçambicano Mia Couto, foi eleita para analisarmos, a partir da construção do discurso das personagens, como as identidades no romance são construídas e que efeitos elas geram na obra.

Escolhemos Mia Couto por acreditarmos que, hoje, ele é um dos maiores nomes no cenário literário de África, mais especificamente em Moçambique, localizada no sudeste do continente africano. Julgamos importante fazer esse recorte, pois acreditamos que os escritores de cada parte desse continente têm suas particularidades e traduzem questões específicas de seu país, ainda muito plurais. Couto é formado em biologia e atua em empresa que promove estudos de impacto ambiental em Moçambique. Como escritor, em 26 anos de carreira, já publicou 17 romances e 6 coletâneas de contos, tendo sido contemplado com os prêmios Nacional de Ficção (1995), Vergílio Ferreira (1999), Mário António (2001), União Latina de Literaturas Românicas (2007), Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura (2007), Eduardo Lourenço (2012), Camões (2013) e Neustadt International Prize (2014). Couto é o único escritor africano membro da Academia Brasileira de Letras, tendo sido eleito em 1998.

Dentre a vasta produção do autor, o corpus da nossa pesquisa é *Mulheres de cinzas*, de 2015, a qual encabeça *As Areias do Imperador*, trilogia que tem como pano de fundo a guerra que assolou o sul de Moçambique no final do século XIX, quando Ngungunyane, o último dos líderes do Estado de Gaza, esteve em combate com a coroa portuguesa e com a parcela da população moçambicana que se voltou contra ele, que reivindicava a liderança do país.

O romance é narrado em primeira pessoa pelas narradoras-personagens Germano de Melo, um soldado português que, tendo se voltado contra a coroa portuguesa, é enviado a Moçambique como castigo por sua desobediência; e Imani Nsambe, uma moçambicana de quinze anos que, tendo sido catequizada em português, conhece a língua e, portanto, é

designada como intérprete de Germano. A relação de ambos vai perdendo o caráter meramente formal quando se dão conta de um sentimento que está nascendo entre eles. Germano, então, vai se mostrando passivo em relação à Imani que, apesar de inicialmente recusar a ideia de estar apaixonada pelo português, aos poucos aceita seus sentimentos.

Foi essa subversão na tradicional relação de opressão entre as personagens colonizadora (Germano, o português) e colonizada (Imani, a moçambicana) que despertou nossa atenção para questionamentos sobre a construção das identidades no romance. De acordo com Fonseca e Cury (2008), Mia Couto é um ser de fronteira enquanto escritor que assume uma fala a partir da margem. Tendo em vista essa condição, o autor passa a não apenas enunciar “da margem”, mas a criar personagens também de fronteira, as quais, rompendo com o pensamento central — e por “centro” nos referimos às questões que privilegiam os grupos opressores em detrimento dos oprimidos —, propõem outras lógicas. Seus textos dão voz, por exemplo, às mulheres, feiticeiras e loucas, e também aos vencidos, estrangeiros e marginalizados.

Beth Brait, em *A personagem*, afirma que a personagem em primeira pessoa conduz a narrativa com a condição de estar envolvida com os “acontecimentos” narrados. De acordo com ela, se encararmos a forma de caracterização e criação da personagem do ponto de vista da dificuldade que um ser humano tem em conhecer-se e exprimir esse conhecimento a seus pares, podemos entender essas personagens como criaturas “densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano” (BRAIT, 2004, p. 61).

Ambas as personagens principais de *MDC*¹, Germano e Imani, são as narradoras do romance. Portanto, temos contato com os acontecimentos narrados a partir de sua ótica. Germano, mesmo sendo o português colonizador, é uma personagem híbrida, em trânsito. Seu discurso encontra lugar junto aos moçambicanos — aos “de margem” —, uma vez que, por ter se revoltado contra Portugal e sido enviado a Moçambique, começa a enxergar a colônia portuguesa e a própria metrópole de outra forma. Imani, a moçambicana, figura do colonizado, já é de margem por condição. O lugar de sua fala não é o centro, pois vê e narra os acontecimentos a partir de uma ótica naturalmente marginalizada: feminina, em uma época em que as mulheres deveriam ser como cinzas,

¹ O romance *Mulheres de cinzas* será, a partir daqui, referido como *MDC*.

passando despercebidas, como o próprio título sugere; e colonizada, em um movimento que a força a negar sua identidade, esquecer sua história e falar outra língua.

Assim, nossa pesquisa começa a tomar forma quando, tendo como pano de fundo os conhecimentos sobre África e — num recorte — Moçambique e suas identidades traduzidas nos espaços ficcionais de Mia Couto, cruzamos a análise das personagens-narradoras de *MDC* com as teorias que nos ajudam a compreender e refletir sobre as noções do entre-lugar e identidade na cultura e na literatura pós-colonial.

Por meio da construção dos discursos das personagens-narradoras Germano de Melo, o português, e Imani, a moçambicana, do romance *MDC*, de Mia Couto, como podemos entender a relação entre essas personagens que representam colonizador e colonizado, respectivamente, na Moçambique de 1895? A relação estabelecida entre elas é tradicional ou há uma subversão? A partir dessa constatação, quais os efeitos de sentido construídos?

Para entendermos a relevância desta pesquisa, precisamos pensar na história recente de Moçambique. A literatura produzida pelo moçambicano Mia Couto se encarrega de traduzir diversas questões desse país que não é mais colônia de Portugal desde 1974, portanto, há apenas 44 anos. Se pensarmos em um projeto literário enquanto expressão de identidade e nacionalidade, a literatura moçambicana tem uma identidade literária recente e, por isso, ainda em formação.

Portanto, ao estudarmos os fenômenos dessa literatura, e especialmente nos debruçarmos sobre a construção da identidade no romance moçambicano, estaremos contribuindo para reconhecer e perpetuar essa arte em um país que, além de ter como língua oficial o português — como o Brasil —, conta com características extremamente locais e únicas, mas também muito plurais. Além disso, quanto mais olharmos para as literaturas de Língua Portuguesa de forma integrada, mais poderemos contribuir para uma consolidação de estudos integralizados de literatura em Língua Portuguesa. Assim, conhecer a obra de Mia Couto nos permitirá, mesmo que inicialmente, expandir nosso olhar.

A partir das personagens-narradoras Germano e Imani, entendemos que *MDC* é um romance que narra seus acontecimentos sob a perspectiva de entre-lugar — presente nos discursos pós-coloniais —, ou seja, de um lugar de fronteira, de trânsito, onde culturas e identidades não são mais construídas nas singularidades, mas nas fronteiras das diferentes

realidades. Há, além disso, uma forte presença da ideia de entre-lugar na própria estrutura do romance, o qual, ao se constituir de não apenas um, mas dois discursos, passa a incorporar outros gêneros.

Germano, a partir do recurso epistolar, é apresentado como uma personagem que questiona e busca sua identidade. Imani, que usa o artifício do diário íntimo, além de compartilhar dos questionamentos de Germano, narra os fatos a partir de uma visão marginalizada: feminina e colonizada. Assim, o entre-lugar do romance se observa por meio das identidades em trânsito de seus personagens e da própria estrutura do romance, que passa a se tornar um espaço textual em que outros gêneros vão convergir.

De natureza qualitativa, exploratória e descritiva, esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, apresentamos o enredo de *MDC* e um breve percurso histórico de Mia Couto, o autor. Em seguida, por meio de percurso teórico que passa por Beth Brait, Antonio Candido e Fernando Segolin, são levantadas e discutidas questões sobre a personagem da narrativa.

No segundo capítulo, o conceito de entre-lugar é abordado para que possamos entender de que lugar estamos falando quando discutimos *MDC*. Além disso, são levantadas teorias que nos ajudam a entender como se estruturam as identidades no pós-colonialismo, essencialmente presentes e determinantes no romance objeto desta pesquisa. Para isso, nos apoiamos nos escritos de Homi K. Bhabha, Stuart Hall e Gayatri Spivak.

No terceiro capítulo de nossa pesquisa, o qual prepara nossas reflexões para as discussões finais, debatemos o lugar ocupado pela prosa de Mia Couto e suas relações com a tradição e a modernidade. Discutimos como ele, enquanto escritor, se mostra pertencente a um entre-lugar: um autor pós-colonial que se volta à História, à tradição, para reinscrevê-la; como as questões pós-coloniais, tão urgentes, são levadas ao texto não como representação, mas como uma ferramenta que modifica seu fazer literário.

Capítulo 1

De cinzas e linguagem: as personagens de Mia Couto e seu (entre) lugar

1.1 Mia, Imani, Germano: quem são, de onde vêm?

O nome António Emilio Leite Couto pode até ser desconhecido do grande público. No entanto, o pseudônimo com o qual o autor de Moçambique ficou mundialmente conhecido por histórias que, por meio de uma prosa que constantemente flerta com a poesia, brincam com a tradição sob um ponto de vista contemporâneo, urgente e único é característico e marcante: Mia Couto. O autor moçambicano, que nasceu em 1955, é natural da Beira, Moçambique. Em 1971, com então 16 anos, Couto deixa sua cidade natal e parte para a capital Lourenço Marques, levando na mala o desejo de estudar Medicina, curso que logo abandonou. Antes de começar a publicar seus livros, experimentou se dedicar ao jornalismo por quase uma década, de 1974 a 1981, na revista semanal “Tempo”.

Quando a carreira literária parecia começar a tomar forma, em 1983, com a publicação de seu primeiro livro de poesias, *Raízes de orvalho*, o escritor ainda tinha outros objetivos. Em 1985, Couto abandona de vez a carreira de jornalista para cursar Biologia, com especialização em Ecologia, na Universidade Eduardo Mondlane.

Foi só em 1992 que Mia Couto viu seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, ser de fato publicado. O livro foi considerado pelo júri da Feira do livro de Zimbabwe como um dos 12 melhores livros africanos no século XX. A partir de então, o moçambicano não parou mais de publicar e se firmou como um dos principais nomes da chamada literatura pós-colonial.

Dentre a vasta produção do autor, escolhemos como corpus deste trabalho *MDC*, de 2015, o qual encabeça a trilogia *As Areias do Imperador. Sombras da água*, lançado em 2016, é o segundo romance da trilogia, e *O bebedor de horizontes*, de 2018, fecha a incursão histórica de Mia Couto. Toda a trilogia, e especialmente *MDC*, foi amplamente divulgada como uma obra histórica. Em entrevista durante o lançamento, o próprio autor assumiu que finalizar a história iniciada em 2015 foi o maior desafio de sua carreira literária. Assim, nos parece interessante e necessário refletir sobre o período da História de Moçambique que o autor escolheu retratar.

A narrativa se desenvolve no final do século 19, em 1855, quando a região sul de Moçambique se encontrava em uma guerra de fato muito sangrenta e que levou consigo muitas vidas. O embate acontecia entre Portugal, que à época era o colonizador de Moçambique, e Ngungunyane (ou Gungunhana, para os portugueses), aquele que foi conhecido como o último dos líderes do Estado de Gaza, o segundo maior império no continente comandado por um africano.

No meio desse “embate” viveram muitas figuras que, de um lado ou de outro, saíram perdendo, tamanha a truculência que tanto a coroa portuguesa quanto o líder africano escolheram como forma de liderar e governar os seus. A narrativa de *MDC* é justamente contada pela perspectiva de duas dessas figuras que poderiam ter vivenciado tal embate. E a escolha de Couto por dar voz a personagens tanto de Portugal quanto de Moçambique nos parece fazer todo o sentido em relação ao projeto de texto proposto e defendido por ele, o qual discutiremos adiante.

As vozes de *MDC* ecoam da garganta imaginária de Imani Nsambe, a jovem moçambicana, e Germano de Melo, o também jovem soldado português. Apesar de habitarem o mesmo espaço durante o desenrolar da história, as motivações de ambas as personagens de estarem ali são diferentes. Imani está ali por condição, por viver naquela terra com a família, por pertencer àquele lugar. A garota vive com sua mãe, Chikazi Makwakwa, seu pai, Katini Nsambe, e seus irmãos, Dubula e Mwanatu. Germano de Melo, por outro lado, está em Moçambique como punição por ter participado de uma revolta contra a coroa portuguesa que não teve êxito. Assim, foi enviado à Moçambique para ser os olhos e os ouvidos de Portugal na região.

Além de terem motivações diferentes, ambas as personagens narram usando artifícios distintos também. A voz de Imani vai tomando forma por meio de relatos que nos narram os acontecimentos assim que eles se sucedem. Germano de Melo, como condição de alguém que está distante de sua terra, escreve cartas para o conselheiro José d’Almeida, que está em Portugal, e é por meio delas que vamos tendo contato com a narrativa do soldado português.

Como tradição em seus romances, Mia Couto escolheu compor *MDC* com capítulos alternados — 29 no total —, em que se revezam os relatos de Imani e as cartas de Germano. Também como um costume de seus romances, o uso das epígrafes é constante.

Cada capítulo narrado por Imani é aberto por uma epígrafe, ora com pensamentos e crendices sobre a vida, ora com frases das próprias personagens do romance.

1.2 Olhar(es) sobre Moçambique(s)

Mia Couto mostra-se como um grande contador de histórias não somente por colocar em seus textos personagens tão bem construídas ou enredos que, mesmo se desvalendo da linearidade, continuam a prender a atenção do leitor. Mais que isso, o autor é um grande curioso sobre a História do país — herança talvez de seu trabalho como jornalista. Couto flerta com a História quando afirma que do processo de criação de seus enredos fez parte muita pesquisa histórica, bem como quando, ao recheá-los com personagens ricamente construídas, escolhe figuras que muito bem poderiam ter participado de eventos ocorridos além de suas páginas ficcionais. Para Rejane Vecchia da Rocha e Silva, Couto é o tipo de autor que,

em sua produção, apresenta um rico material para refletirmos acerca da aproximação entre literatura e história. Em primeiro lugar, propõe a leitura do texto ficcional como um contexto que preserva sua indiscutível autonomia e mantém, concernentes à produção artística, os traços de uma representação simbólica, por meio das situações criadas e vividas pelos personagens que habitam vivamente cada página. (SILVA, 2013, p. 157)

Para a autora, os romances do moçambicano se dispõem a dialogar, contestar e até defrontar-se com uma realidade que está além da ficção e que ganha campo em uma dimensão histórica. Entendemos, além disso que, ao escolher escrever suas histórias com um Português que não está propriamente de acordo com as mais tradicionais regras normativas, Couto faz o que ele chama de “brincriações”. Nesse processo, o autor escreve em um Português atravessado por expressões das muitas outras línguas faladas em Moçambique, por marcas de oralidade. É, mais uma vez, uma realidade exterior ao texto trazida à estrutura literária para inventá-la e reinventá-la.

Por esses motivos, entendemos que há uma necessidade de olhar com mais atenção para o contexto histórico de onde parte a narrativa de Mia Couto, visto que os espaços onde suas histórias se passam e a língua “brincriada” que usa para dizê-los são frutos desse lugar. Tal atitude, porém, é importante ressaltar, não servirá tão somente para justificar os eventos do texto de *MDC*, mas para conhecer a realidade com a qual ele estabelece diálogos.

Recorremos, portanto, em um primeiro momento, ao extenso estudo *África na sala de aula: visita à história contemporânea*, de Leila Leite Hernandez. A professora Hernandez empreende um trabalho que, vencidas mais de 600 páginas, dá ao professor, público-alvo de sua pesquisa, uma importante dimensão de qual África trabalhar em sala de aula. Em um capítulo em que trata especialmente do império português e da questão colonial em África, Hernandez nos fornece subsídios para entender o que ocorria na Moçambique terrestre quando os eventos da Moçambique ficcional se desdobram.

A história da relação entre Portugal e Moçambique começa entre os anos de 1497 e 1499, quando, durante sua primeira viagem à Índia, Vasco da Gama aportou em Moçambique. Como ainda havia muito a ser desbravado, e como Portugal tinha bastante interesse nisso, somente depois de um “processo de roedura da costa oriental do continente africano” (HERNANDZ, 2008, p. 102), em 1507, uma fortaleza foi criada em Moçambique, território considerado estratégico à época por estar em um ponto de escala em relação à rota da Índia, e por constituir um ponto de passagem de diversas rotas comerciais do interior do continente.

Ao longo dos séculos, o território moçambicano foi se tornando mais e mais importante, primeiro por sua localização e depois pelo comércio de escravos que ali crescia, o que o tornava alvo da cobiça de diferentes povos. A dominação soberana de Portugal não ocorreu logo de início, tendo o interesse crescido conforme ficava mais evidente a importância do lugar. A região sempre foi bastante plural também nesse sentido. Já à época era possível ver um recorte da sangrenta guerra civil que anos depois marcou o território, uma vez que os vários povos ali presentes se digladiavam em busca de poder.

As constantes disputas foram importantes para fortalecer o mercado de escravos ao longo do tempo. Com tantos povos lutando por dominação, os homens que eram capturados alimentavam o tráfico negreiro, que viu sua ascensão no final do século XVIII. De disputas de chefaturas locais e uma grave seca na primeira metade do século XIX, epidemias e muitos mortos, Moçambique foi vendo os anos passarem de forma conturbada. Ainda na primeira metade século XIX, especificamente na década de 1820, o império de Gaza, do qual Ngungunyane, persona histórica e personagem de *MDC*, constituiu o último líder, foi se expandindo.

O deslocamento do eixo econômico do norte para o sul de Moçambique em fins do século XIX e a Conferência de Berlim e seus desdobramentos — os quais contavam com novas marcações de linhas fronteiriças territoriais, o que colocou Portugal e Inglaterra em choque — acabaram impondo a Portugal a conquista militar e a ocupação efetiva de Moçambique. Esse longo e difícil processo, que só teve fim em 1920, teve um de seus pontos altos em 1885, com a prisão de Ngungunyane e sua deportação para os Açores.

Entendemos, então, que Moçambique sempre foi marcado pela pluralidade. Em síntese,

é possível considerar que Moçambique condensava a heterogeneidade própria das Áfricas, no geral. Apresentava povos falando línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedade distintas, valores diversos e vários modelos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, resultando em organizações políticas várias, que ora se uniam, ora entravam em disputa, definindo o ascenso ou o declínio de grandes “impérios” (como o do Monomotapa e do Matave, no atual Maláui), de “reinos” (como o de Gaza) e de “Estados” (como o do Zimbábue no século XIX). (HERNANDEZ, 2008, p. 590)

Esse lugar, marcado pela chegada de tantos outros povos – como bantus, árabes, portugueses, indianos, chineses e demais europeus – não poderia “fixar-se” senão como um território de diferenças e de intercâmbios raciais, culturais, religiosos, linguísticos, étnicos. E é todo esse processo que se materializa no texto de Mia Couto.

Para nos ajudar a entender ainda mais a realidade com a qual *MDC* estabelece diálogos, recorreremos ao professor e pesquisador moçambicano Francisco Noa. Em seu conjunto de ensaios *Uns e outros na literatura moçambicana*, Noa diz que do final do século XIX ao século XX começou a surgir uma literatura em Moçambique que celebrava o movimento colonizador português. No entanto, em paralelo, um novo universo literário também começava a tomar força, o qual ia na contramão daquele primeiro movimento. Mais que negá-lo, Noa afirma que o que marcava essa segunda produção literária era “a ansiedade pela afirmação estética de um território cultural que se contrapunha ao que era representado pelo imaginário colonial” (NOA, 2017, p. 75). Entendemos que a produção literária de Mia Couto está, até hoje, na esteira desse movimento. Como afirmamos, há “brincadeiras” no processo de escrita do autor, as quais podem, mais que entreter, denunciar realidades que só a gente de Moçambique poderia dizer.

Assim, Noa usa *Terra sonâmbula*, o celebrado e premiado primeiro romance de Mia Couto, para mostrar como a estrutura da narrativa é capaz de escancarar e fazer

denúncias à realidade. Ao usar a guerra como pano de fundo — o que também vemos em *MDC* — e ao dar voz a duas personagens distintas — o que, mais uma vez, também acontece no romance que constitui o corpus deste trabalho —, o pesquisador afirma que Couto, além de dar dinamismo e oferecer a possibilidade de visões aprofundadas, toca em temas caros à literatura moçambicana: a guerra e a violência. Dessa forma, mais uma vez, a condição de que Moçambique é um lugar marcado pela multiplicidade de olhares, mesmo dentro de temáticas tão importantes, fica evidente.

Entendemos, então, que *MDC* é um trabalho em que Couto, a partir de um desejo de *dizer* Moçambique, escolhe *dizê-lo* usando temáticas essenciais ao país, e dando voz a personagens capazes de mostrar mais de uma perspectiva da história. Isso, além de ser um interessante recurso da narrativa, mostra que, de fato, há um interesse do autor em abordar a multiplicidade em Moçambique. Aqui, o trabalho parece ter sido empreendido de maneira ainda mais especial: veremos a força de África por meio dos olhos da moçambicana Imani, mas também seremos testemunhas da transformação do português Germano.

1.3 A personagem

Das variadas instâncias narrativas, talvez aquela que soe como mais intrigante — e logo mais veremos o porquê — é aquela que irresistivelmente vemos, e, por vezes, *escolhemos ver*, como um espelho de nós mesmos: a personagem. Assim, poderíamos adentrar a análise de *MDC* de diversas formas, passeando pelas instâncias que o texto de Mia Couto nos oferece. No entanto, soa-nos coerente e lógico mergulharmos logo naquilo que, segundo Antônio Cândido (2014), demonstra ter mais vida no romance.

Essa escolha parece fazer ainda mais sentido quando acessamos a fortuna crítica da obra de Couto e nos deparamos com estudos minuciosos que indicam que a escrita *coutiana* privilegia a construção das personagens e, mais que isso, utiliza essa instância como *peça-chave* na composição da narrativa.

Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, em *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008), dedicam capítulos para analisar como Couto constrói os seres que habitam suas histórias. Em “Fronteiras: seres e enunciações”, capítulo pertencente à publicação citada, as autoras traçam um estudo que se inicia com a afirmação de que

Couto, por meio de suas personagens, não mergulha apenas na cultura de seu país — que, a princípio, já se mostra efetivamente diversa —, mas também à fatia europeia ali presente.

Adiante, as autoras apresentam uma forma de ler a literatura de Mia Couto. De acordo com elas, é necessário assumir uma posição de distanciamento — e, portanto, de deslocamento de olhar — para conseguir ouvir outras vozes enunciativas e possibilidades de construção de linguagens, o que vai acabar privilegiando outros sujeitos. Essas outras vozes, esses outros sujeitos, seriam vozes de personagens de entre-lugar, ou seja, as vozes nativas, vencidas, recalçadas e até a voz do estrangeiro deslocado de sua terra natal.

Entendemos que a costura textual com que Mia Couto vai compor *MDC* se vale de personagens que não poderiam ser “encaixotadas” sob uma mesma teoria. Fernando Segolin, em *Personagem e anti-personagem*, afirma que, por mais que haja um traço comum entre as personagens da prosa moderna, é de fato impossível assumir que todas elas possam ser encaradas a partir do mesmo lugar teórico. Assim, como percebemos que *MDC* pretende traçar um caminho que, ao mesclar personagens de diversas ordens, intenta provocar no leitor uma falsa sensação de representatividade para, no fim, mostrar que a obra toda — e suas personagens também — apontam para um minucioso trabalho que privilegia a linguagem, decidimos traçar neste capítulo um percurso metodológico que, ao final, além de se justificar, vai nos ajudar a demonstrar que, com *MDC*, Mia Couto mostra ser um grande escritor de nosso tempo, capaz de levar à estrutura do texto literário temas e discussões que nasceram fora dele.

1.4 A personagem e suas possibilidades interpretativas

Dentre a quantidade representativa de estudos que poderíamos selecionar para nortear nosso olhar sobre todas as questões que envolvem a personagem, o percurso teórico que escolhemos percorrer passa por Antonio Cândido, com *A personagem do romance*; Beth Brait, com *A personagem*; e Fernando Segolin, com *Personagem e anti-personagem*.

1.4.1 Antonio Candido: a “personagem-social”

Com *A personagem do romance*, Antonio Candido produziu um estudo fundamental para pensarmos esse ser que, de acordo com o próprio autor, pode se confundir entre dois mundos — o real e o ficcional. Para o autor, uma obra literária, sobretudo um romance, só vai se realizar de forma plena quando comunicar aos leitores “a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2014, p. 55). E onde essa comunicação poderia encontrar terreno para se efetivar? Justamente na instância que estamos analisando: a personagem. Para Candido, o romance baseia-se, inicialmente, em uma relação entre o ser vivo e o ser fictício — e se manifesta por meio da personagem. Esta seria, então, a concretização de tal manifestação.

Essa é a tese central apresentada logo nas primeiras páginas, e que o autor defenderá ao longo de todo o texto. É importante, porém, evidenciarmos que, apesar de “traçar” esse paralelo com os “seres reais”, Antonio Candido também deixa claro que, mesmo que baseada na vida real, a vida da personagem dependerá da *economia* do livro. Com esse termo, as reflexões apresentadas por ele apontam para a direção de que, como necessidade urgente, a “vida” da personagem dependerá de sua relação com os demais elementos que constituem o romance: as ideias, o espaço, a duração temporal e até as demais personagens.

Estabelecidas essas relações, Candido discute de onde parte a invenção de uma personagem. Para ele, já que é considerada um *ser* fictício, não há, portanto, como a personagem ser *igual* a um ser vivo. Isso seria a negação do romance.

A criação de personagens, então, é um processo que oscila entre dois polos ideais: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. São estes os dois limites da criação novelística, e a sua combinação variável é que define cada romancista, assim como, na obra de cada romancista, cada uma das personagens.” (CANDIDO, 2014, p.70).

Candido esquematiza o mecanismo de criação de personagens, apresentando 7 formas para criar esses seres ficcionais, sempre relacionando-as com criações já realizadas por outros romancistas. São elas: (1) criar personagens que sejam transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta; (2) que sejam transpostas de modelos anteriores e reconstituídas indiretamente; (3) que sejam construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor; (4) que sejam criadas a

partir de um modelo conhecido, mas que sirva de estimulante para o trabalho de caracterização; (5) que sejam construídas em torno de um modelo real dominante; (6) que sejam elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância de uns sobre os outros; (7) e que obedeam a uma certa concepção de homem, por não terem uma raiz conhecida ou qualquer modelo seguido de forma consciente.

Ao olharmos para as personagens do corpus de nossa pesquisa, conseguimos identificar algumas que podem ser analisadas à luz dessa teoria apresentada pelo autor. Como já mencionamos, *MDC* é um romance histórico. Partindo dessa informação, entendemos que Mia Couto revisitou momentos da História de Moçambique, espaço em que a narrativa se desenvolve, para construir a sua própria história. Por esse motivo, parece-nos inevitável a presença de personagens que representem alguém que reside fora do romance, alguém que de fato existiu — e que servirá para analisarmos como se deu a criação desse ser no plano ficcional.

1.4.1.2 Ngungunyane: a transposição do “real”

MDC é generoso nesse aspecto. No romance, a figura central temida por praticamente todas as personagens — mesmo que de lados opostos: Portugal e Moçambique — é Ngungunyane, o último dos líderes do Estado de Gaza. Gungunhana, como é conhecido pelos portugueses, é uma figura ainda presente e bastante viva na História de Moçambique. Resta-nos buscar entender de que artifícios Mia Couto lança mão para construir essa persona emblemática e que divide opiniões.

Raízes africanas, projeto da Deutsche Welle, empresa pública de radiodifusão, financiado pela Fundação Gerda Henkel, possibilita-nos compreender a construção da figura emblemática do último imperador africano. A partir da leitura de *Ngungunhane, o rei moçambicano que lutou contra a ocupação portuguesa* (2018), de Glória Sousa, podemos entender que a figura do imperador ainda é controversa.

O imperador tornou-se símbolo da resistência moçambicana. Quando, em 1985, o então presidente de uma Moçambique independente de Portugal há apenas 10 anos, Samora Machel, pede que os restos mortais (dada a impossibilidade de encontrar tais restos, um punhado de terra foi usado como símbolo da morte) de Ngungunyane fossem levados de volta à sua pátria, o último líder do Estado de Gaza é recebido como um herói

pela nação. Nesse aspecto, o moçambicano é encarado como um símbolo da luta anti-colonial.

De acordo com Souza (2018), para a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) — movimento que lutou pela independência do país e que permanece no poder desde a independência, em 1975 —, a figura de Ngungunyane segue como uma inspiração da guerra de libertação até os dias atuais.

Camila Lobato Rajão (2018), no estudo *A história é uma ficção controlada — a FRELIMO e a literatura moçambicana*, analisa o contexto da cerimônia comemorativa do retorno dos restos mortais do imperador de Gaza à Moçambique por meio de um número da Revista Tempo, importante publicação moçambicana desde 1970. Para a pesquisadora, apesar de Ngungunyane não ter sido elevado ao patamar de herói histórico pela Frente, foi por meio de seus esforços, a partir da década de 1980, que ele passa a ser reconhecido como parte da população de Moçambique. Para Rajão, o episódio da chegada dos restos mortais do líder, realizado sob o comando da FRELIMO, foi fundamental para isso.

Em relação ao efeito controverso gerado pela figura do imperador, Souza recorre ao próprio Mia Couto para justificar tal movimento. Para o romancista, de acordo com a pesquisadora, a figura de Ngungunyane serviu justamente para promover uma unidade nacionalista entre as novas gerações. Como exemplos de situações em que a criação dessa “imagem nacional” atribuída ao imperador não teve o resultado esperado, cita um caso ocorrido em 1995 quando, para comemorar os 100 anos de resistência do Império de Gaza, o então presidente, Joaquim Chissano, inaugurou um busto de Ngungunyane em Mandlakazi, na província de Gaza, o qual, não bem aceito pelos moradores, foi vítima de vandalismo logo no dia seguinte à inauguração.

Parece-nos, portanto, essencial dedicar tempo para analisar essa figura que, apesar de efetivamente não aparecer em *MDC*, movimenta toda a história de Moçambique, espaço em que a história se desenvolve, dentro e fora das páginas. Conforme já citamos, para Candido, a criação de uma personagem é uma atividade que reside entre dois polos — a transposição fiel e a invenção imaginária — e que sua combinação é o que vai definir o estilo de cada romancista. Em *MDC*, Couto, especialmente com Ngungunyane, cria uma combinação que está presente justamente no limiar dessas duas extremidades.

A emblemática personagem que assombra portugueses e africanos não aparece durante toda a narrativa. Não efetivamente, pelo menos enquanto personagem que enuncia. Nosso contato com ela ocorre por meio da narrativa das outras personagens, tanto em relação ao que está acontecendo no momento quanto ao que já aconteceu no passado. Ngungunyane é constantemente citado pelas personagens-narradoras Germano e Imani; logo, sua onipresença é essencial para a construção da narrativa.

Assim que chega ao sul de Moçambique, Germano escreve para o Conselheiro José d'Almeida, com quem vai se corresponder durante todo romance: “Não existe, entre os nossos oficiais, nenhuma crença de que sejamos capazes de derrotar Gungunhana e o seu Estado de Gaza” (COUTO, 2015, p.34). Assim, o poder exercido pelo líder na região é tamanho que os próprios soldados portugueses desacreditam em uma vitória.

Essa não é a primeira menção a Ngungunyane, mas é a primeira vez que Germano, a personagem portuguesa que representa Portugal, a potência colonizadora, a ameaça máxima ao líder de Gaza, cita o imperador africano. Nesse momento, a narrativa de Mia Couto já apresenta uma das perspectivas trabalhadas em relação a essa personagem durante o romance: a de vilão, daquele que é temido. É importante entendermos, porém, que a exploração de sua imagem não se encerrará por aí.

Sobre os modelos de criação de personagens apresentados por Candido e já citados anteriormente, entendemos que Ngungunyane pode ser olhado a partir de dois deles. Em relação ao segundo modelo, em que o teórico trabalha com a ideia de que a personagem é criada a partir de um processo de reconstrução de modelos anteriores, por documentação ou testemunho, o vilão da narrativa surge como a remontagem de uma figura emblemática de Moçambique. No entanto, o trabalho engendrado por Couto não se faz por um simples “copiar e colar”. Apesar de, nas próprias palavras do autor, *MDC* ser fruto de um extenso trabalho de pesquisa, Ngungunyane é fruto, também, de um extenso projeto de criação.

E é por isso que o segundo modelo de Candido não é suficiente para dar conta da análise da criação de Ngungunyane. No outro modelo sugerido, as personagens são construídas a partir de um modelo real dominante, mas não somente esse. Junto a ele, vêm juntar-se outros modelos secundários — que, nesse caso, podemos entender como o

discurso dos vencidos carregado por ele². Como se o fazer literário, nesse caso, fosse uma grande peça que está sendo bordada a partir de diferentes retalhos. A linha que costurará e fechará esse bordado é guiada pela imaginação, pois é ela que será responsável por reconstruir e refazer tudo o que for necessário.

Assim, para Mia Couto, não parece ser suficiente buscar na História oficial de Moçambique o que ela quer perpetuar e seguir nessa direção. Não é suficiente, portanto, representar um Ngungunyane adorado por todos e encarado como o herói e símbolo do anticolonialismo. O fazer literário do autor moçambicano é mais urgente e ele usa seu trabalho com a linguagem para criar uma personagem que não é maniqueísta: herói ou vilão.

Se a História oficial de Moçambique, impulsionada pela FRELIMO, partido que atualmente está no poder, quer que Ngungunyane seja visto sob uma ótica essencialmente positiva — encarado, inclusive, como herói — Mia Couto escreve na contramão dessa situação e nos apresenta uma personagem que transita entre dois polos: não é a figura que representa toda a maldade humana, mas também não faz parte do panteão de heróis inquestionáveis. Está no entre-lugar dessa proposta. As fazer isso, Couto humaniza a figura desse ditador e nos apresenta uma personagem que não terá sua identidade presa a apenas um polo.

1.4.3 Beth Brait: as personagens e as pessoas

O estudo proposto por Beth Brait em *A personagem* (2006) dá um “salto” em relação ao que fez Antonio Candido em *A personagem de ficção*. Não em qualidade, é necessário destacar, mas em relação aos níveis de análise propostos. Se, para Candido, a criação da personagem se basearia em uma relação entre ser vivo e ser fictício, Brait assegura que há certa confusão na relação pessoa *versus* personagem.

Partindo da definição, datada de 1975, do dicionário Aurélio para esclarecer o verbete “personagem”, Brait apresenta-nos que a palavra “pessoa” foi usada três vezes na publicação, enquanto a expressão “ser humano” aparece apenas uma vez. Não sendo esse um dicionário “apropriado” para definições muito especializadas, mas sim um dicionário

² Na história oficial, Ngungunyane é capturado pelos portugueses e exilado até a morte, em Angra do Heroísmo, 11 anos após ser capturado. É, portanto, *vencido*. *O bebedor de horizontes*, romance que fecha a trilogia iniciada por *Mulheres de cinzas*, apresenta esse desfecho.

geral da língua, a autora recorre ao Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem, o qual, por sua vez, assume que o problema da personagem deve ser, antes de tudo, linguístico e que, apesar de ser um “ser de papel”, seria improvável negar a representação que as personagens fazem das pessoas.

Desses questionamentos — que, vale salientar, são introdutórios no estudo que desenvolve na publicação — Beth Brait afirma que a personagem precisa ser encarada a partir da construção do texto. No entanto, vencida essa etapa, é possível, sim, revirar a existência desse ser ficcional e estabelecer relações com uma realidade exterior ao texto.

Adiante, duas perguntas propostas por Brait, que, apesar de discutidas por ela durante o texto, soam bastante retóricas, causaram em nós reflexões que valem a pena ser levantadas:

De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor?

Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? (BRAIT, 2006, p.12)

Brait já nos fornece a pista ao afirmar que essas questões nos levam necessariamente ao universo da linguagem. E Mia Couto é, antes de tudo, um exímio conhecedor da linguagem que representa o lugar de onde escreve. Para Inocência Mata, pesquisadora e professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o trabalho escritural proposto pelo moçambicano vai além. Para ela, a escrita de Couto recria os conflitos entre a língua portuguesa, o idioma hegemônico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país (MATA, 1998, p. 264).

Assim, vamos percebendo que os pressupostos de criação literária levantados por Brait — especialmente quando usa exemplos da fotografia e da pintura para demonstrar que o que poderíamos chamar de *registro do real*, em um sentido de mera representação da vida exterior ao texto, é, na verdade, a criação de uma *ilusão* do real — podem ser encontrados no trabalho proposto por Couto em determinadas personagens de *MDC*.

Brait recorre a Aristóteles para uma discussão que parece essencial ao estudo da personagem, já que estamos falando sobre a relação entre criação e imitação: a verossimilhança. O filósofo e teórico grego foi o primeiro a discutir a personagem. Suas

contribuições, de acordo com Brait, marcam o conceito de personagem ainda hoje. O teórico aponta para dois aspectos essenciais dessa instância narrativa: (1) a personagem enquanto reflexo da pessoa humana; e (2) a personagem como uma construção que obedece a leis específicas que regem o texto.

Para a autora, há um mal-entendido — originado de uma leitura equivocada do que afirmou Aristóteles — que marcou uma longa tradição crítica e que ainda hoje está no percalço dos estudos literários: a personagem como imitação do real. “A leitura desse conceito precisa considerar, portanto, a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis da natureza. Essa leitura inevitavelmente aponta para o conceito de *verossimilhança interna*” (BRAIT, 2006, p.29).

Dessa forma, somos levados a entender que o que deve prevalecer sempre é essa verossimilhança presente na obra. Brait apresenta Steven Spielberg e sua criação, o herói Indiana Jones, — para citar apenas um — a fim de ilustrar como o conceito de que um elemento inserido na obra deve se valer da verossimilhança interna. Antonio Candido, é necessário ressaltar, já havia levantado questões de mesma ordem ao falar de que há uma *economia do texto* e que os elementos da narrativa precisam manter relação constante com tal economia.

Um texto, portanto, que apresenta verossimilhança é aquele em que, apesar de absurdos, os elementos e acontecimentos desenvolvidos pela narrativa — como as bem lembradas épicas lutas travadas pelo herói do *western* americano — fazem sentido dentro daquela realidade, ora porque estão inseridos dentro de uma tradição que aceita tudo aquilo como normal, ora porque os elementos que compõem a história apontam para uma mesma direção.

1.4.3.1 Germano de Melo: representação ou invenção?

A produção literária de Mia Couto é um exemplo particularmente especial da construção de narrativas que apresentam elementos que, tidos de antemão como *estranhos*, inserem-se em uma ordem interna que culmina em perfeita verossimilhança.

Sendo grande conhecedor e constante pesquisador da história de Moçambique e do continente africano — como o próprio autor já afirmou em diversas oportunidades —

Couto resgata mitos e histórias de África e os usa em seus livros. É necessário ter cuidado, no entanto, para a forma como esses elementos são observados. Apesar de flertarem com conceitos da literatura fantástica, a crítica especializada na obra coutiana — e, também, o próprio escritor — não admite que tal classificação seja feita.

De forma mais direta, não é possível usar as teorias do realismo mágico ou do real maravilhoso, por exemplo, como forma ou *armadura* para significar os textos escritos pelo moçambicano, de forma “que esgote as possibilidades múltiplas de significações ao espaço nos romances e nem de dizer que esses conceitos podem ser ingenuamente aplicados ou retomados tal qual foram pensados na sua origem hispano-americana” (FONSECA e CURY, 2008, p. 121), mas como uma maneira de compreender um espaço textual a serviço de representar espaços de margem, como os africanos.

Assim, a leitura mais aceita, nesses casos, é a de que tais elementos “sobrenaturais”, que flertam com a literatura fantástica, são evocados, na verdade, para propor uma reconstrução da realidade e (re)significar questões de África muito particulares e específicas ao continente. De acordo com o próprio Mia Couto, “o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da cultura” (COUTO apud FONSECA e CURY, 2008, p. 126). Há, aqui, uma produção que se vale de outros elementos textuais (é necessário ressaltar que a oralidade, a forma como os mitos, as lendas e as histórias populares são repassadas de pessoa a pessoa, geração após geração, também é uma maneira de produzir textos) para buscar a verossimilhança mencionada por Brait.

Ana Maria Ferreira (2007), na tese “Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto”, afirma que o moçambicano revisita as crenças primitivas, os mitos arcaicos africanos, para expressar o invisível que se oculta sob um mundo sensível. Segundo a pesquisadora, ao recuperar o imaginário da tradição africana, o autor reconfigura uma forma particular de olhar o mundo, que concede ao homem um lugar em um universo em que há interferência de forças invisíveis que condicionam a realidade. Há, com isso, um convívio natural das personagens com o sobrenatural, que, aceito como normal, é integrado à realidade — e, portanto, verossímil.

Para Inocencia Mata (2003), o insólito surge como, muito provavelmente, a única forma possível de representar uma realidade que, de tão absurda, não é explicável por meio da lógica do que entendemos como real. Assim, por meio, por exemplo, de

construções simbólicas, alegorias e conteúdo insólito, há uma tentativa de recuperar o sentido de realidade.

Germano de Melo é a personagem que parece se encontrar no ponto de tensão que nos ajudará a entender como o processo de criação de *MDC* é capaz de fazer com que elementos tidos como absurdos possam ser justificados e inseridos em uma ordem natural. Vale salientar que tal nova ordem, estabelecida pela narrativa, vai influenciar tanto a forma como a personagem, enquanto construção textual, vai lidar com tais questões quanto a maneira com que o leitor comum vai entender esses episódios, aceitá-los e enxergar uma realidade compreensível e plausível ali.

Germano representa o olhar estrangeiro (um olhar, por que não, como o nosso?) em território africano. Veremos de que forma esse olhar, em um primeiro momento assustado, vai se integrando à realidade e percebendo tudo como natural. Inicialmente, é importante analisarmos a entrada da personagem na narrativa. Antes, porém, é necessário enfatizarmos a forma como a personagem pode ser lida.

Diferente de Ngungunyane, que, como vimos, só aparece por meio da fala de outras personagens, é o próprio Germano de Melo o responsável por se fazer ouvir. Ele não necessariamente fala, mas escreve, pois nosso contato com a personagem acontece quase que exclusivamente por meio das cartas que envia para o Conselheiro José d'Almeida, em Portugal, com quem se corresponde durante toda a história. Ainda vemos Germano quando é Imani quem conta a história, mas aí tudo é narrado pela perspectiva dela — e, então, deixa de ser uma narração que traz o olhar particular da personagem portuguesa.

Voltemos à entrada da personagem em *MDC*. Germano nos é apresentado, na primeira carta, da seguinte forma:

“Lourenço Marques, 21 de novembro de 1884
Excelentíssimo Senhor Conselheiro José d'Almeida” (COUTO, 2015,
p.30)

É, por vários motivos, interessante observarmos que Mia Couto escolhe a narrativa epistolar para que a voz de Germano ganhe vida. Em primeiro lugar porque, se não houvesse cartas, não haveria o Germano que diz. É somente a partir do contato com o outro que a personagem parece ter razões para ser ouvida. Além disso, a carta, no contexto em que o romance se desenvolve — há uma guerra acontecendo, e o soldado é o enviado

da nação colonizadora para tomar conta do povoado colonizado —, deveria servir muito mais como um documento para registrar fatos oficiais do que uma espécie de diário confessional e sentimental. E isso, como vemos ao longo do texto, não é o que acontece.

Ainda sobre a primeira correspondência produzida por ele, a maneira como a personagem se apresenta já sugere alguém cujo “eu”, a própria identidade, não parece ser algo muito marcado ou de delimitação simplista: “Escreve-lhe o humilde subordinado de Vossa Excelência, sargento Germano de Melo, destacado para capitanear o posto de Nkokolani e, nessa fronteira com o inimigo Estado de Gaza, representar os interesses dos portugueses.” (COUTO, 2015, p.30). Nesse trecho, Germano é, antes de tudo, o “humilde subordinado de Vossa Excelência”; depois, ele é “sargento”; e, por fim, “Germano de Melo”.

À medida que a narrativa se desenvolve, o teor das correspondências foge à promessa feita por Germano logo na primeira delas: “Esta é a primeira vez que endereço um relatório a Vossa Excelência. Tratarei de o não maçar restringindo-me aos factos de que creio Vossa Excelência deve ter conhecimento.” (COUTO, 2015, p.30).

O que vemos, no desenrolar da história, é um soldado mais passional que racional, que vê, na urgência de ter alguém para ouvi-lo, seu superior como um interlocutor seguro. O diálogo estabelecido caminha por várias direções — de relatos de sonhos a reflexões existenciais: “Estranhos sonhos esses suscitados pelo calor das noites africanas. A verdade é que esse delírio me tem ocupado o tempo inteiro.” (COUTO, 2015, p.131).

Quando consideramos o tempo em que a narrativa se desenrola, por volta de 1895, percebemos como Germano merece uma leitura especial. Ele representa a figura masculina, o que, por si só, já significaria um autoritarismo como marca da personalidade — especialmente em relação às mulheres —, sinônimo de virilidade naquele contexto. No entanto, a personagem ainda veste a farda e é um soldado enviado para tomar conta de um povoado que serve de colônia à Portugal. Não é preciso que nos debrucemos sobre a história de Moçambique para entendermos que, ao final do século XIX, Moçambique passou por uma colonização agressiva por parte do país lusófono. No entanto, esse não é o Germano que lemos em *MDC*.

Mia Couto realiza um trabalho de constante criação — e recriação — com essa personagem. Germano de Melo é aquele que responde às perguntas lançadas por Beth Brait, as quais listamos anteriormente, quando os traços de sua personalidade vão sendo

pintados por uma tinta textual. Ele é a figura do português — a do colonizador — modificada, não convencionalizada. É a representação de um Portugal afetado pela força de África — pela força mística, espiritual e fantástica de tudo o que existe ali. À medida que a narrativa avança, Mia Couto constrói a verossimilhança presente em Germano fazendo com que trechos, como os que serão representados a seguir, façam sentido dentro da história. Eles foram organizados em ordem cronológica para que possamos compreender o processo de mudança pelo qual passa a personagem.

A noite passada esmaguei com o pesa-papéis uma dessas repugnantes aranhas. Um esguicho pastoso e fétido inundou todo o tampo da mesa, inutilizando a correspondência que ali se encontrava. O meu rosto, mãos e braços ficaram todos conspurcados por aquela peçonha esverdeada. Tive medo que o veneno fosse absorvido pela pele e se me espalhasse pelas veias. Imani diz que não devo matar os bichos. E tem uma teoria curiosa sobre os serviços que as aranhas prestam. Diz ela que as suas teias fecham as chagas do mundo. E que saram feridas que desconheço dentro de mim. Enfim, fantasias próprias desta gente ignorante (COUTO, 2015, p.78).

Neste excerto, presente na terceira carta escrita pelo soldado, observamos de forma clara a incredulidade dele em relação a uma crença presente em Moçambique.

A seguir, reproduzimos um diálogo que, mais uma vez, representa certa incredulidade por parte de Germano. Retirado da quinta carta, vemos a personagem navegando em um barco junto a Mariano Fragata, adjunto português designado para ajudá-lo em uma missão. Os dois encontram Tsangatelo, o avô de Imani, e o seguinte diálogo sucede:

— Tenha cuidado, patrão. É que nós, mineiros, descemos para os túneis porque confiamos nos vossos deuses.

Foi o que declarou o velho preto. Não entendi por que proferia tal afirmação, que era para mim uma desavergonhada heresia. Por que falava ele dos “nossos” deuses? Então Tsangatelo questionou-me – a mim e não ao Fragata – nos seguintes termos:

— Esse ouro, esses diamantes: a quem o patrão pensa que esses minerais pertencem?

— Ora, são de quem os tirar de lá.

— É o contrário, meu senhor. São de quem os colocou lá. E quem os semeou foram os espíritos dos antepassados. Eu pergunto, vocês, brancos, pediram autorização?

— Pedimos aos vossos chefes.

— Quais?

— Os que lá mandam naquilo.

— Esses chefes não mandam na terra, nem mandam no que está dentro dela. É por isso que eu digo – continuou o indígena – que será bom que os vossos deuses nos protejam. Porque há muito que perdemos a proteção dos nossos.

O bom do Fragata, que regressará a Inhambane dentro de dias, assistiu a este pitoresco diálogo e permaneceu melancólico durante o resto da viagem.

Não pude senão pensar que o nosso compatriota se tornou permeável à credence infantil daquele negro (COUTO, 2015, p.129-130).

Mais uma vez, Germano parece negar a relação com o sobrenatural presente na fala do velho. Caracterizando-a como “credence infantil” e atribuindo à Fragata certa “fragilidade” por ter sido afetado por tal credence, o soldado se afasta de tal possibilidade e se coloca em posição superior a esse tipo de pensamento insólito.

No trecho a seguir, Imani encontra Germano na porta do quartel em que ele reside e, ao conversarem, ouve do português, que aparentemente está delirante, que África o adoeceu, como se tivesse sido tomado por alguma doença. “— Estou muito doente, Imani. Dizem que África transmite doenças. Pois eu adoeci de África, toda inteira.” (COUTO, 2015, p.155). Aqui, Germano, em seu discurso, passa a admitir que talvez haja em Moçambique, solo africano, uma força superior invisível aos olhos que possa nortear e até influenciar os seres e as situações.

No excerto abaixo, fica mais clara essa influência do misticismo africano em Germano. A oralidade, como já mencionamos, sempre foi muito presente em países daquele continente, ora como meio de comunicação, ora como pura forma de entretenimento. Neste trecho, Germano vê sentido na música que é tocada pelo pai de Imani.

Escutei há dias a orquestra de marimbas de que o pai de Imani é exímio condutor, mesmo quando está completamente embriagado. Desta vez quem ficou tomado por um sentimento de embriaguez fui eu, enquanto me deleitava com a harmonia das timbilas dos negros. Entendi. A música é um barco, nela se cumpre a viagem que me faltava fazer. (COUTO, 2015, p.168)

No trecho seguinte, extraído da nona carta escrita pelo soldado, vemos que, finalmente, a posição de Germano enquanto figura que representa Portugal passa a ser comprometida. A personagem, vendo-se apaixonada por Imani, questiona as razões que a levam a Moçambique. Além disso, deixa-se ser humilhado pela africana, colocando-se, homem e colonizador, numa posição passiva em relação a ela, mulher e colonizada. Os papéis representados por eles, então, passam a se tensionar e a sofrer alterações. É uma nova ordem estabelecida e representada *pela e na* narrativa.

Esta semana, magoada por lhe ter mentido, Imani virou-se contra mim e humilhou-me de forma requintada. Poupar-lhe-ei os detalhes da cena que ela provocou no posto militar. Valeu-me o lugar ser arredado dos olhares e da curiosidade da gentalha. Mas há algo que devo confessar: quando Imani me maltratou, senti que estava sendo crucificado no soalho da casa. Na sua fúria

entendi o quanto ela era a única razão que me prendia à vida. Agora, que perdi a possibilidade de a conquistar, o que mais me resta neste mundo?

Não sei, Senhor Conselheiro, como poderei dar continuidade à minha missão. Na verdade, já esqueci que missão era essa, se é que alguma vez ela existiu. (COUTO, 2015, p.208-209)

No excerto a ser reproduzido a seguir, Germano, após um ataque português em solo moçambicano, vê-se culpado. A culpa é tamanha que, na manhã posterior, não consegue se mover ao acordar. Imani é quem o ajuda a recuperar os sentidos e recobrar os movimentos. Em sua escrita, a personagem condena não só sua posição, mas a de toda a sua nação. Ele já não é mais o soldado que está em Moçambique para cumprir ordens da coroa portuguesa. Ele é, sim, a representação de um jovem que já não sabe mais quem é e que busca se encontrar.

A intervenção da jovem negra ajudou mas não me curou, porque a doença de que padeço não começa no meu corpo. Começa antes de mim, começa na História da minha gente, condenada pela mesquinhez dos seus dirigentes. Lembro Tsangatelo perguntando sobre o tamanho do meu país. Mal ele sabia da nossa pequenez, que não vem da geografia, mas de um atávico estado da alma que confunde saudade com destino. (COUTO, 2015, p.234)

Esse é o salto dado pelo texto de Mia Couto. A representação desse homem dá conta não apenas da complexa relação entre Moçambique e Portugal, mas de toda uma geração. Germano é a representação do homem pós-moderno. É aquele que, de acordo com o que postulou Stuart Hall (2006), pode ser chamado de sujeito pós-moderno, pois surgiu a partir da fragmentação de uma identidade única e estável, que era muito observada na identidade do sujeito do período do Iluminismo, em que se pressupunha um sujeito totalmente centrado.

Assim, surge esse sujeito pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, ou seja, ela é uma “celebração móvel”: é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Ela é definida historicamente e não biologicamente. Esse sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Aqui, surgem pressupostos para uma discussão que faremos adiante: a de que Mia Couto, enquanto exímio representante de uma literatura pós-colonial, projeta em suas personagens, que ainda vivem o enredo do colonialismo, dilemas de um tempo já posterior, carregado pelo prefixo “pós”.

Assim, vemos em Germano de Melo a figura portuguesa presente durante toda a narrativa em solo moçambicano, um trabalho de criação de Couto que dá conta de representar a valiosa pluralidade presente em África, mas, dessa vez, a partir de uma perspectiva diferente. Para ele, enquanto moçambicano, escrever sobre seu lugar de origem é uma tarefa que, a princípio, parece não oferecer grandes desafios — ainda mais sendo um exímio conhecedor e constante pesquisador de sua nação.

Mas como esse trabalho ganharia corpo diante da necessidade de criar uma personagem que representasse a nação que ainda há pouco dominava Moçambique? Estando localizado temporalmente em uma época regida pelo prefixo pós — a pós-modernidade, o pós-modernismo, marcas essenciais dos escritores de hoje —, parece fazer sentido que a personagem que representa a fatia europeia em Moçambique carregue consigo questionamentos dessas ordens. A construção da personagem parece apontar para a solução desse problema: esse homem, ao ser deslocado de sua terra natal, vê tudo aquilo que acreditava sendo desconstruído. Mia Couto cria, então, uma figura que também vai representar tão bem o homem (pós) moderno.

Parece-nos coerente, portanto, voltarmos às questões e aos pressupostos que abriram as discussões deste ponto da pesquisa: as duas perguntas lançadas por Brait. Já adiantamos anteriormente que Germano é a personagem que responde tais dúvidas, mas resta-nos, então, explicar de que maneira isso é feito.

Em relação à primeira, que questiona de que forma o escritor faz a passagem da chamada realidade para um universo ficcional capaz de sensibilizar os leitores, podemos entender que, com Germano, o trabalho de criação da personagem envolve alguns pontos essenciais. Em primeiro lugar, ele é deslocado de sua nação para um lugar completamente desconhecido e com uma cultura muito presente e diversa. Em seguida, a vivacidade da cultura desse local é tamanha que Germano não sairá ileso do contato com ela: questionamentos e incredulidades são tecidos a todo momento. Por fim, a força da cultura de África é tão presente em quem ali se encontra, que Germano passa a incorporar suas características e daí surgem os questionamentos sobre sua própria vida e personalidade.

Sobre a segunda, que indaga que tipo de manipulação esse processo requer, o trabalho temático proposto por Mia Couto é essencial. Ao sugerir que Germano foi enviado à Moçambique como punição por ter traído Portugal, o romance oferece ao receptor a possibilidade de refletir sobre a sua própria existência e a relação com o seu

próprio país. Que cidadão concorda em plenitude com atitudes tomadas por chefes de Estado, sem ao menos questionar o que está sendo feito? Adiante, ao usar uma cultura local forte e vívida e o confronto moral com injustiças e outras questões de mesma ordem, a narrativa faz refletir sobre que atitudes o receptor escolheria tomar em contextos como os apresentados.

Assim, entendemos que, com Germano de Melo, o trabalho escritural de *MDC* seleciona temas caros ao receptor, insere-os na narrativa, empreende um trabalho de criação (deslocamento e mobilização da personagem) para gerar uma verossimilhança de duas ordens: a primeira em relação a Germano, que se vê inserido nessa nova realidade e pertencente a ela; a segunda, em relação ao leitor, que compreende os questionamentos pelos quais a personagem passa e que se reconhece nesse trabalho com o texto proposto pelo escritor moçambicano.

O trecho transcrito abaixo serve como uma síntese das ideias que discutimos aqui e abre caminho para o que será apresentado. Germano já não apresenta qualquer dúvida sobre o que está vivendo em solo moçambicano. Está “entregue” à África. E África, para ele, é uma mulher. É Imani.

Dos rolos de sisal, dos panos velhos, das paredes da casa, de tudo isso fabriquei a minha teia. E fiquei aprisionado na esperança de que este falso quartel fosse meu, fosse português, fosse a minha casa. Não fui capaz. Uma criatura maior devorou a aranha e a teia. Essa criatura chama-se África. Nenhuma parede, nenhuma fortaleza poderia deter essa criatura. E ali estava ela entrando pelas frestas, na forma de música de marimbas e vozes e choros de crianças. Ali estava transformada em raízes que cresciam entre as rachas dos tijolos. Ali estava ela residindo nos meus sonhos, invadindo a minha vida na forma de uma mulher. Imani (COUTO, 2015, p.236-237).

1.4.4 Fernando Segolin: a personagem, o texto e o “fazer” literatura — uma trajetória evolutiva

Se o percurso teórico que envolve a personagem traçado até aqui apresenta perspectivas que têm, de formas mais ou menos diretas e profundas, relações com uma realidade exterior ao texto, o que Fernando Segolin faz é, a partir de um percurso metodológico minuciosamente traçado, evidenciar uma escrita que privilegia a personagem enquanto construção textual e a favor dessa estrutura. Da personagem-função à anti-personagem, o teórico propõe, em *Personagem e anti-personagem*, um trabalho

que entendemos como essencial para a compreensão desse ente ficcional em diversos momentos da história da literatura.

Em sua obra, constata-se o traçar de um extenso e valioso estudo sobre a história da personagem e a apresentação de alguns termos que vão balizar essa instância narrativa. Partindo de Aristóteles e do conceito de mimesis — assim como Candido e Brait, que inevitavelmente bebem desta fonte — ao formalismo russo, especialmente com os estudos de Vladimir Propp, Segolin apresenta as mudanças significativas na forma de encarar a literatura.

Houve, de acordo com ele, durante muito tempo, uma leitura da personagem que a privilegiava apenas a partir de uma faceta representativa com um universo que esbarrava nas páginas do livro e desembocava em uma realidade extremamente distante dele. Aristóteles, ao ser o primeiro teórico que conhecidamente tentou responder aos enigmas dos seres ficcionais, traçou

semelhanças entre a personagem e a pessoa humana, ao afirmar, dentre outras coisas, que, sendo o imitar congênito ao homem, “a poesia é uma arte de imitação ou representação” e “o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa”, ou seja, homens de ação. (SEGOLIN, 2006, p.13-14)

Há, aqui, de acordo com Segolin, uma leitura equivocada dos postulados aristotélicos que perdurou por muito tempo. A mimesis — que, livremente, podemos entender como a imitação ou a representação da realidade —, apesar de ressaltar a faceta representativa da obra literária, exige o desenvolvimento de uma “operação ordenadora” (SEGOLIN, 2006, p.15) que não vai mais somente nos remeter àquele ser que é imitado, mas — e sobretudo — para a obra imitada. Assim, essa obra passa a se constituir enquanto produto de um gesto mimético que evidenciará o modo como a imitação se dá, e não mais o gesto mimético.

Esse movimento, que dá conta de alterar o foco para onde os olhares se voltavam quando o tema era o teor representativo de uma obra, também nos faz entender que o texto passa a ser visto como um “organismo, independentemente de suas possíveis relações de semelhança ou dessemelhança com o mundo”. Assim, a grande contribuição dessa nova forma de olhar para a mimesis de Aristóteles parece ser a ideia de que se a obra — e a personagem, que deve ser o foco de nossos olhares aqui — trata-se, então, de

um organismo, é possível admitir que ela é capaz de se valer e de explicar por si mesma, sem, necessariamente, haver uma analogia com a pessoa humana.

Podemos, então, pensar no conceito de verossimilhança interna, o qual já trabalhamos a partir das discussões propostas por Brait, como uma possibilidade de entender a personagem sobre essa nova perspectiva. De acordo com Luiz Costa Lima, é por meio do conceito de verossimilhança interna que a mimese aristotélica “ultrapassa a maneira como se tem entendido a relação da arte com a realidade” (LIMA, 1973, p.53). Ou seja, para Aristóteles, o conceito de personagem não se esgota em sua representatividade, mas afirma a necessidade de considerá-la enquanto produto dos meios utilizados para a elaboração da obra. Assim, a obra e a personagem, que não são apenas cópias da realidade, ou uma “reposição verdadeira do homem e do mundo” (SEGOLIN, 2006, p.16), podem ser entendidas, a partir de um trabalho de organização que privilegia a verossimilhança interna, como pertencentes a um universo que somente vai existir porque também existem elementos que lhe são inerentes e que o compõem.

1.4.4.1 A personagem e seu processo evolutivo: da *função ao estado*

A partir dessa mudança essencial na forma de encarar a mimesis de Aristóteles, Fernando Segolin estruturou todo o trabalho empreendido em *Personagem e Anti-personagem*. Como logo adiante nos valeremos de suas contribuições para analisar uma personagem de *MDC*, parece-nos válido traçar um breve panorama do percurso conceitual por ele seguido. Em *Personagem e anti-personagem*, o autor, a partir da concepção mimética de Aristóteles até as mudanças propostas pelo formalismo russo, como já vimos, apoia-se no conceito de função narrativa de Vladimir Propp; a imagem de personagem-função, considerada modelo para as narrativas tradicionais, surge aqui pela primeira vez.

Nessa concepção, Segolin avalia que Propp, a partir de um extenso trabalho que deu conta de analisar contos maravilhosos russos, classificou que tal instância narrativa é fortemente temporalizada e caracteriza-se por uma sucessividade lógica de suas ações — é a ideia bastante marcada de “começo-meio-fim”. Aqui, “a personagem nada mais é do que um feixe de funções, constituído pelos predicados que designam suas ações ao longo da intriga” (SEGOLIN, 2006, p.38). Ou seja, para Propp, o que está em jogo não é, por exemplo, o nome ou determinada qualidade *física* e *psicológica* das personas do enredo, mas seus atos, os quais estariam diretamente ligados à necessidade de desenvolver a

narrativa. Para o russo, a narrativa é basicamente um sistema de proposições-motivos, ou seja, há sempre por trás uma funcionalidade que vai definir tal personagem. Essa concepção, historicamente tradicional de personagem, nos leva a uma também tradicional concepção de narrativa.

Apesar de vermos em Propp seres narrativos encarados a partir de uma referencialidade, a qual é capaz de remeter o leitor a um referente humano, exterior ao texto, é importante ressaltarmos que nesse momento também vemos a personagem a partir de uma funcionalidade, ou seja, antes de explicar a gênese histórica da fábula, o teórico deixa claro que é necessário descrever sua estrutura. Assim, a personagem enquanto construção a favor da estrutura de um texto começa a aparecer.

O trabalho de outro teórico é levantado por Segolin como responsável pelo surgimento das primeiras discussões que levaram ao reconhecimento da personagem-estado. O também russo Algirdas Julius Greimas empreendeu um trabalho que, fundamentando-se nas lições de Propp, pretendia empregar um olhar generalizador sobre as personagens, denominadas de actantes, ou seja, uma forma de estudá-las não mais apenas em relação a contos fantásticos.

A partir dessa nova perspectiva, há uma “evolução” em relação ao modelo levantado por Propp. Aqui, a personagem-estado não é mais aquela que tem apenas função unívoca durante todo o jogo narrativo. Há um aumento da complexidade de processos e até uma ambiguidade motivacional que cerca tais agentes. São muitos os processos pelos quais a personagem passa para deixar de ser personagem-função e chegar a ser personagem-estado. Vamos destacar, em primeiro lugar, o modelo actancial de Greimas, que, ao unificar os seis modelos de personagens levantados por Propp, demonstra que há, na verdade, um jogo de binarismos entre tais agentes narrativos. E isso seria o responsável por lançar as personagens por direções diversas dentro da narrativa — e não mais em um único caminho a ser percorrido em direção ao fim.

Para Segolin, Tzevan Todorov, por meio de sua teoria dos modos, também chamou atenção para aspectos importantes sobre as ações das personagens. Ao distinguir cinco modos de ação das personagens, o teórico indicou que há o modo zero, ou seja, aquela em que as ações realmente se efetivam, e outros quatro modos divididos em dois grupos, os modos da vontade, que agrupa as ações que devem ser realizadas a partir de uma obrigação universal e as ações que podem ser realizadas a partir de necessidades

individuais, e os modos da hipótese, que dizem respeito a duas ações que mutuamente se implicam. Especialmente a partir desta teoria, entendemos que há uma efetiva mudança na relação de inteireza da personagem, pois ela “deixa, então, de ser exclusivamente a personagem que faz e passa a ser também a personagem que quer fazer, que deve fazer etc.” (SEGOLIN, 2006, p.52)”.

Segolin, aqui, já aponta sinais da principal teoria empreendida em seu *Personagem e anti-personagem* ao afirmar que, como começamos a ver na personagem-estado, “será especialmente na narrativa moderna, por força de suas tendências desmistificadoras com relação a uma tradição narrativa, que encontraremos essas personagens inacabadas, ou seja, personagens que não se caracterizam definitivamente, em virtude do incompleto de sua esfera de funções” (SEGOLIN, 2006, p.54).

1.4.4.2 A personagem e seu processo evolutivo: o texto

Como era de se esperar, o crescimento de uma experimentação na prosa moderna foi decisivo para que a visão de narratividade e, conseqüentemente, de personagem, sofresse alterações. Nas narrativas contemporâneas, há maior ênfase no processo da enunciação. O dinamismo que busca simplesmente resolver uma intriga dentro da narrativa — e que está na raiz das ideias defendidas por Propp — perde, definitivamente, vez. Caminhamos, então, em direção a um processo evolutivo pelo qual passa a personagem, e esbarramos, nesse percurso, no conceito levantado por Segolin de personagem-texto, o qual, como já citamos, é capaz de nos ajudar a compreender de que forma Imani pode ser lida em *MDC*.

Apesar, no entanto, de servir a esta pesquisa, é importante mencionarmos o cuidado do teórico ao afirmar que, apesar de dar conta de significar muitas das urgentes mudanças pelas quais passa a arte contemporânea em relação a tendências conservadoras, a teoria defendida por ele, e por nós aceita, não conseguirá amarrar todos os traços de todas as personagens do que ele chama de atual atividade artística. Essa “não-teoria” — ou teoria da incompletude —, entendemos, trata-se, também, de uma *forma* de encarar a personagem moderna. Para o teórico, seria temerário e insensato “buscar na parafernália dos exemplos e contra-exemplos um traço marcante que nos permita delimitar com clareza sua configuração moderna” (SEGOLIN, 2006, p.60). Esse é o traço mais essencial

do processo evolutivo proposto por ele: há mudanças tantas que é impossível encapsulá-las, como anteriormente foi feito.

Assim, assumindo que, com as mudanças da arte moderna, a personagem segue essa tendência e vai passar por alterações também, chegamos ao ponto de tensão da teoria de Segolin. Nessa concepção, a personagem obedeceria a uma tendência enxergada na arte contemporânea que dá conta de desreferencializar e, conseqüentemente, desfuncionalizar elementos sempre tidos como funcionais e funcionalizar componentes outrora encarados como não funcionais. Esse processo considera desreferencializar a personagem enquanto representante de um referente — o qual podemos assumir como o homem, que, ao se colocar diante do texto, é levado a ignorar a linguagem e a se deixar dominar pela ilusão de buscar um referente — e refuncionalizá-la de acordo com um processo organizacional que, agora, tem a linguagem como peça-chave.

Se assumimos anteriormente que a prosa moderna está interessada na enunciação, podemos encarar, então, a linguagem como o fio condutor dessa nova tendência. É ela, que sempre esteve presente no texto, mas em um segundo plano, que vai fazer mais que juntar signos e encaminhar todo o texto para uma única direção. É o texto que vai, a partir de agora, assumir a funcionalidade que outrora ficou a cargo das personagens. Isso nos permite assumir que essa característica possui um traço bastante metalinguístico, pois, como aponta Segolin, “os predicados de ação da obra se conjugam para traçar e revelar o comportamento de um texto que se define agora como o palco e o ator”. (SEGOLIN, 2006, p.85).

Na prática, essa nova função do texto, a de assumir o papel de personagem, leva-o a girar em torno de si mesmo, como um amplo jogo textual. A personagem-texto surge quando os diversos atores de uma narrativa já não praticam ações com consecutividade lógica. São, assim, diminuídos a pequenos atores-textos, fragmentados, que, em diálogo com o que o teórico chama de “arqui-actante-texto”, ou seja, um texto que vai se colocar acima de tudo, vão se manifestar e se fazer de maneiras metalinguísticas.

Isso significa admitir que a personagem, a partir dessa concepção, é, ao mesmo tempo, personagem e texto. Aqui, a personagem se confundiria com o fazer textual e não com o fazer de outros agentes. Não há intriga a ser vencida, clímax a ser buscado ou conflito a ser resolvido. Tudo é linguagem. Podemos, assim, entender que, como veremos,

esse é também mais um traço metalinguístico — um dos muitos presentes — da escrita coutiana.

Segolin mostra-nos, ao final, o caminho a ser percorrido quando afirma que o movimento mais essencial da personagem-texto está em identificar sua desfuncionalização. É, portanto, o que faremos aqui.

1.4.4.3 Imani: uma mulher de cinzas e palavras

A origem do nome Imani, de acordo com a própria narrativa é “*quem é?*”. Uma pergunta carregada de significados — e que parece ser essencial para iniciarmos as reflexões sobre a mais emblemática construção de Mia Couto neste romance:

Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna “Imani” quer dizer “quem é?”. Bate-se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga: — Imani? Pois foi essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse u”ma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta. (COUTO, 2015, p.15).

Ao narrar em primeira pessoa, Imani só vai se apresentar ao leitor no sexto parágrafo após a abertura do texto. Antes disso, reflexões feitas pelo texto indicam nostalgia em relação a um passado e evocam memórias de situações já acontecidas. Não há uma preocupação em demonstrar quem enuncia, em funcionalizar tal personagem, em dar um rosto — e nome — a ela, em deixar claro para o leitor que intriga precisará ser vencida para que a história chegue a sua conclusão. Quando esse movimento de apresentar traços, mesmo que inessenciais, de Imani é feito, como já percebemos, pouca coisa é esclarecida. A jovem é sempre a dúvida, a interrogação, a desfuncionalização — do nome aos predicados atribuídos a ela.

James Wood, em *Como funciona a ficção* (2011), admite que, na prosa contemporânea, é muito difícil dar vida às personagens de ficção. Para ele, o grande desafio dos romancistas modernos é se soltar da tentadora ideia de apresentar a personagem como quem narra um quadro a ser admirado, onde, às vezes, os detalhes são quase cirúrgicos. Ele afirma que “o difícil é tirar as pessoas dessa amálgama estagnado e movimentá-las na cena” (WOOD, 2011, p.95). Mia Couto, com Imani, cria, movimentando-se em cena no caminho exatamente oposto à armadilha apontada por Wood. De Imani, não sabemos a cor da pele, o tom dos olhos, a forma dos cabelos. E isso parece coadunar

com a ideia de personagem-texto, na qual, como vimos, há muito movimento textual e pouca preocupação com descrições que deem de conta de apresentar um universo exterior, no qual o leitor possa se apoiar na busca por, mais uma vez, referências.

Imani, além de carregar a dúvida em seu nome, carrega em si a memória, o passado, as ações já acontecidas. Em todos os capítulos narrados por ela há, em algum momento, o uso de formas verbais que indicam o pretérito, seja para rememorar situações narrativas acontecidas há muito ou apenas para se reportar a Germano e aos momentos que, ora já narrados por ele, ora antevendo ações que serão reforçadas pela personagem portuguesa, farão a narrativa sempre voltar-se para si mesma.

O nosso receio maior *era* que se tratasse das timbissi, as mal-afamadas brigadas que o imperador usava para as carnificinas. Timbissi é a palavra zulu para nomear as hienas. Os que nos emboscavam, porém, não exibiam os típicos adornos do amaldiçoado esquadrão: dois chifres de cabrito pendurados sobre o peito. Felizmente para nós, os salteadores não passavam de simples soldados. Vinham recolher os impostos que diziam ser-lhes devidos. (COUTO, 2015, p.44)

No caminho para o cemitério o meu irmão *avaliou* o quanto, afinal, pesava a espingarda. Nas andanças de imaginário soldado nunca chegara a tomar-lhe o peso. Pelo contrário, sempre lhe *pareceu* que a arma fazia parte de si, que era uma extensão do seu próprio corpo. (COUTO, 2015, p.294)

Relembro o dia em que o sargento Germano de Melo *chegou* a Nkokolani. Na verdade, logo nesse dia se viu que este português era diferente de todos os outros europeus que nos visitaram. Ao desembarcar da piroga, *arregaçou* prontamente as calças e caminhou pelos seus próprios pés. Os outros brancos, portugueses ou ingleses, usavam as costas dos negros que os carregavam para terra firme. Ele *foi* o único que dispensou esses serviços. (COUTO, 2015, p.62)

Para entendermos Imani como uma personagem desfuncionalizada e, conseqüentemente, textualizada, precisamos estender nosso olhar para a estrutura de *MDC*. Inicialmente, percebemos que o romance, do “ponto de vista gráfico-visual” (SEGOLIN, 2006, p.89), tem uma estrutura que se mostra diferente em relação às histórias que estamos habituados a ler. A história — ora narrada por Imani, ora narrada por Germano, em capítulos alternados — apresenta uma descontinuidade que destaca, já de início, um aspecto estranho que rompe com a continuidade a que estamos habituados. A seguir, um trecho do sumário apresentado nos dá a ideia de como esse aspecto se desenvolve no romance. Há, como é possível observar, uma alternância e quebra também *estrutural* entre as cartas ao sargento — a narrativa de Germano — e os relatos de Imani.

Sumário

Nota introdutória

1. Desenterradas estrelas
2. Primeira carta do sargento
3. A página do chão
4. Segunda carta do sargento
5. O sargento que escutava rios
6. Terceira carta do sargento
7. Nas asas de morcegos
8. Quarta carta do sargento (COUTO, 2015, p.7)

A história de Imani e Germano é, assim, a princípio, uma não-história. Ao fazermos essa afirmação, é essencial destacarmos que Segolin indica que a presença de dois discursos que vão se imbricar é essencial para a percepção do texto enquanto personagem. Imani e Germano são, antes de tudo, o par de atores que justifica o aspecto de descontinuidade presente na história e que indica a presença de um diálogo intertextual entre eles, o qual será essencial para a construção do que é narrado. A dupla, então, vai narrando em capítulos alternados, o que faz com que nosso olhar se volte sempre ao mesmo fato, ao mesmo acontecimento, repetidas vezes, como se a história, na ausência de um fio condutor — de uma funcionalidade — desse voltas em si mesma.

Relembro o dia em que o sargento Germano de Melo chegou a Nkokolani. Na verdade, logo nesse dia se viu que este português era diferente de todos os outros europeus que nos visitaram. Ao desembarcar da piroga, arregaçou prontamente as calças e caminhou pelos seus próprios pés. Os outros brancos, portugueses ou ingleses, usavam as costas dos negros que os carregavam para terra firme. Ele foi o único que dispensou esses serviços. Aproximei-me, na altura, curiosa. O sargento pareceu-me mais alto do que era, acrescentado de tamanho pelas botas cheias de lama. O que mais notei foi a sombra que lhe toldava o rosto. Os olhos eram claros, de uma cor quase cega. Uma nuvem de tristeza, porém, lhe ensombrou o olhar. (COUTO, 2015, p.62)

Escrevo a Vossa Excelência para lhe transmitir novas da minha chegada a Nkokolani, que sucedeu a meio da manhã de ontem, juntamente com o adjunto Mariano Fragata. As novas que trago não são as melhores e antecipadamente me penitencio por estas linhas não corresponderem ao que, certamente, Vossa Excelência mais queria ouvir. Contrariamente ao que seria de esperar, o merceeiro Francelino Sardinha não estava à nossa espera à chegada. Valeu-nos a moça já referida na minha última carta. Bem-educada e exímia falante da nossa língua, foi ela que nos deu as boas-vindas. Chama-se Imani e será uma ajuda providencial para os propósitos da minha missão. Devo assinalar que o asseio e a envergadura da povoação muito nos impressionaram, não se apresentando nada de semelhante nos territórios dos vizinhos Bitongas e dos VaTsongas (COUTO, 2015, p.76-77)

Nos trechos apresentados, vemos uma mesma situação narrada pelas duas personagens, um exemplo de como essa história giraria em torno de si.

No entanto, essa fragmentação narrativa não se limita ao já citado aspecto gráfico-visual, ou seja, *MDC*, entendemos, não é construído de tal forma por mero acaso, apenas para saciar uma necessidade editorial. Essa característica, *essencial* ao romance, demonstra que há uma simultaneidade entre os dois discursos que constituem a narrativa: Germano e Imani, mais uma vez. Tal simultaneidade, portanto, pode ser entendida como um elemento capaz de denunciar um processo intertextual e metalinguístico essencial para a construção da incursão histórica de Mia Couto.

Entendemos, então, que o par de atores que age como protagonista da história é incapaz, em razão da redundância narrativa que faz parte de *MDC*, de construir uma história que siga uma linha cronológica com “começo-meio-fim”. São incapazes, ainda, de traçar uma trajetória temporal e linear de uma intriga que, a partir de um ponto inicial, avance até um desfecho conclusivo. Quando Imani e Germano não estão recontando o mesmo fato, a mesma história, que, inevitavelmente, será narrada por ambos, estão enunciando com o intuito de narrar fatos passados e rememorar situações que já aconteceram. Não parece haver, mais uma vez, um conflito a ser vencido.

Se ainda nos fosse possível reorganizar *MDC* em dois volumes, um com a história contada por Germano e outro com os fatos narrados por Imani, as conclusões a que chegaríamos avançariam para o aspecto tautológico. A *história* parece não avançar. No caso de Germano, por se valer do gênero epistolar, há um constante movimento que dá conta de olhar mais para dilemas e questões internas do que desenvolver a narrativa e vencer os conflitos. Há, ainda, a dúvida em relação ao que é escrito por ele. Em nenhum momento nos é apresentada uma correspondência do “Conselheiro José D’Almeida”, que é para quem Germano escreve. Ou seja, na ausência das perguntas, nos perdemos em cartas que vão responder a questionamentos por vezes lançados por elas mesmas. Germano escreve mais para ele — para satisfazer uma necessidade textual — que para o próprio Conselheiro.

Apesar de já termos dedicado um momento deste capítulo para avaliarmos quais estratégias de criação Mia Couto lança mão para criar a personagem, entendemos que há, agora que compreendemos Imani como a personagem-texto — e que ela influencia diretamente o entendimento que podemos ter de Germano, visto que forma com ele o par

de atores que coloca em cena o jogo narrativo metalinguístico —, espaço para mais algumas reflexões sobre a personagem portuguesa.

Compreendemos que, apesar de ter suas origens em Portugal, a personagem “renasce” em Moçambique, onde, por força das tradições, da cultura, e, por que não, da própria linguagem tão forte em África, vê suas crenças sendo derrubadas e até sua identidade sendo questionada, perdida e reencontrada. Como já levantamos, o romance deixa claro que a força que impulsiona a personagem para tais mudanças mostra-se personificada em Imani. Para Germano, as mudanças vieram de África — e África é Imani.

Assim, apesar de inicialmente ser apresentada como uma personagem que, a “olho nu”, pode desenvolver semelhanças com um tipo de referente que está fora do texto, o trabalho de criação — e, ainda mais essencial que ele, o compromisso com firmar uma verossimilhança interna, conceito que aparece pela primeira vez nesta pesquisa ao trabalharmos os pressupostos acerca da personagem propostos por Brait, mas que vai ganhar corpo e se consolidar ao entendermos que, como pontua Segolin, personagem é linguagem, e linguagem precisa de verossimilhança — é essencial e derradeiro para mostrar que Germano é, mais que nunca, fruto de um trabalho de criação textual que leva em conta e privilegia a linguagem.

Por ser afetado por Imani, e por montar com ela uma dupla que funciona tão bem para despistar o leitor e despertar nele a falsa ideia de que uma história está sendo contada quando, na verdade, há um texto que fala e, ao falar, dá voltas em si, Germano também apresenta *traços* da personagem-texto. Vemos isso de maneira mais evidente e bem-estruturada em Imani, é importante evidenciar. Ela é, entendemos, por excelência, a personagem-texto. Ela é a primeira a enunciar — “Todas as manhãs se erguiam sete sóis sobre a planície de Inharrime” — e a última a dizer — “E algo em mim se rasga como se soubesse que nunca mais voltaria a Nkokolani”. No entanto, Germano, como vimos, também é intrinsecamente costurado pela dúvida — que se mostra do teor do discurso existencial às dúvidas levantadas pelo suporte usado por esse discurso no momento da enunciação.

Imani é um ser de linguagem. Mais que isso, Imani representa a própria linguagem dentro de *MDC*. Se pensarmos nas funções da linguagem, exercício idealizado e empreendido por Segolin (2006) ao discorrer sobre exemplos da personagem-texto dentro

de narrativas, encontramos terreno fértil para entender a personagem sob essa ótica. A função da linguagem fática, aquela usada para testar o canal de comunicação, materializa-se em Imani desde o seu nome.

Parece-nos essencial finalizar este capítulo afirmando que Imani, a personagem-texto, é a principal criação de Mia Couto em *MDC*. É ela quem abre o romance, como não poderia deixar de ser, e é também esta mulher de palavras que vai gerar toda a desfuncionalização presente em Germano. No trecho já citado, em que a personagem portuguesa finalmente se afirma entregue à África, conseguimos compreender que a força da linguagem é tamanha no romance, que as duas personagens principais dele estão entregues a ela.

Para Segolin (2006), a arte e a literatura do século XX — e, ousamos dizer, ainda mais no século XXI —, cansada de padrões conservadores, desejou empreender um acentuado esforço no sentido de ir contra posturas já consagradas. Tal esforço mostrou-se tão urgente que, para ele, seria impossível descobrir e pontuar algumas poucas marcas básicas capazes de definir globalmente a atividade artística em meio a uma tão grande riqueza de atitudes transformadoras. Então, com a personagem, não poderia ser diferente.

E parece ser dessa fonte que bebe a produção literária de Couto em *MDC*. Como pudemos observar, diferentes — e, por vezes, até distintas — teorias sobre a personagem foram usadas até aqui para entendermos como Mia Couto deu vida aos seus seres de linguagem. Dos seres inicialmente encarados como referências a um mundo que tem lugar fora das páginas do romance a criaturas que só podem viver dentro dos predicados da história criada por ele, o texto do moçambicano é, na verdade, uma colcha de retalhos que, como já dissemos, tem a linguagem como fio costurador.

Ao se denunciar como propriamente um ser de linguagem, Imani, a personagem que conduz o fio que costurará a história, acaba por afirmar seu íntimo compromisso com o texto e enfatizar sua fisionomia verbal.

Como já afirmamos, o aparente caráter referenciador encontrado em algumas personagens de *MDC* funciona mais como um fator que vai despistar o leitor e mascarar o verdadeiro caráter textual do romance. Narrativa encarada e amplamente “vendida” como histórica, é compreensível que o leitor comum chegue ao texto de Couto com o intuito de vivenciar uma aula da história moçambicana. No entanto, por trás da fisionomia de um texto que vai se pautar essencialmente nos aspectos históricos e em *como* eles

podem ser encarados — quase como uma crônica da Moçambique do final do século XIX — Mia Couto propõe-se, de fato, a preparar um lugar-texto, onde autor e leitor exercitam o conflito de atores-linguagens.

É importante ressaltarmos que o objetivo, no entanto, não é falar de História e mostrar ao leitor o lugar ocupado por Moçambique, no passado e no presente: a fragmentação, a busca pela identidade, as novas fisionomias do homem moderno. O objetivo é, sim, o de explicitar por meio da *linguagem* os embates pelos quais passa esse país e o homem que nele vive. A colonização não se mostra no texto unicamente enquanto temática — ela *se faz* texto e *se explicita* por meio de processos relacionais. O fazer literário, entendemos, é função da personagem e é por meio dela que o texto busca sua libertação. No caso de Imani, um leitor mais atento conseguiria, ao empreender a leitura do significado de seu nome, encontrar pistas que indicariam de que jogo se vale *MDC*.

Mia Couto se apropriou de tal forma do período sangrento e caótico de uma fatia histórica moçambicana que o transpôs ao texto não só em temas, mas também em estrutura. A história de *MDC* parece se valer de um espaço e de uma História oficial para demonstrar de que forma o universo de leitores pode olhar para uma nação que vive na pele uma ruptura, uma busca por liberdade. Ele faz isso transformando suas próprias personagens em texto, transformando seu texto em um jogo metalinguístico e usando a linguagem para costurar toda a trama textual.

Da mesma forma, a ruptura que vive o homem do pós-colonialismo — imagem quase exata do homem moçambicano, do português deslocado, do estrangeiro que vê no país novo, diferente, sua verdadeira fisionomia toda fragmentada — não aparece no texto como referente. Há uma isca flutuando pela superfície textual que almeja pegar o leitor comum, o qual, no entanto, com um olhar mais apurado, consegue ver que *MDC*, da estrutura gráfica — visual — à forma como é escrita, aponta para só um lugar possível: o entre-lugar, o não-lugar, a fronteira, a diferença que se faz urgente e que precisa ser materializada. De que forma? Mais uma vez, só um caminho possível. Ali, tudo é linguagem.

Capítulo 2

O lugar de Mulheres de cinzas: entre fronteiras literárias, linguísticas e sociais

O desejo e a necessidade desta pesquisa em buscar entender o lugar ocupado pela prosa de Mia Couto — por meio, é sempre necessário ressaltar, das personagens — nos levou a caminhos que esbarraram no termo “entre-lugar”, o qual, por parecer representar tão bem o terreno fértil da obra de Couto que queremos discutir aqui, adotamos até no título do presente estudo.

Assim, parece-nos importante recorrer a outras esferas de estudo, que não somente às da literatura, auxiliar nossa compreensão. Como vimos no capítulo anterior, literatura não é tão somente representação. Há, no entanto, a presença constante de discursos e, sobretudo, conexões com pensamentos, por exemplo, de cunho histórico, antropológico e sociológico, as quais não devem servir como armadura interpretativa de tantas questões que atravessam uma obra literária, mas, sim, como mais um artifício manuseado com o intuito de nos ajudar a entender de onde vem e para onde vai o trabalho de um romancista.

Entendemos, dessa forma, que é bastante difícil — para não dizer imprudente — olhar para a obra de Mia Couto sem ao menos considerar que o autor bebe de inesgotáveis fontes históricas e sociológicas. O próprio afirmou, como já pontuamos, que *MDC* foi seu maior desafio justamente por ter exigido um mergulho na História de Moçambique. Esse olhar mostra-se urgente especialmente quando entendemos que dessa fonte goteja um trabalho com a literatura que dá conta de unir tema e forma. Um trabalho capaz de colocar um autor que, ao enunciar de um entre-lugar para um entre-lugar, produz uma obra que, ao mesmo tempo que discute temas de cunho sociológico, produz um trabalho com a linguagem que leva seu nome ao rol dos grandes autores de nosso tempo. Entendamos o porquê.

2.1. Entre lugares e olhares: do sociológico ao literário

O “entre-lugar” do qual nos valeremos aqui é o cunhado por Homi K. Bhabha em *O local da cultura*. Na verdade, em nota introdutória deste livro, as tradutoras Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves assumem que partiram

da formulação de entre-lugar de Silviano Santiago para traduzir o *in-between*, o entre-lugar de Bhabha.

O trabalho empenhado por Bhabha em *Vidas na fronteira: a arte do presente e*, o capítulo introdutório de seu *O local da cultura*, tem como objetivo dar às questões que envolvem a cultura uma nova dimensão. Para ele, a discussão tem início quando, na virada do século XIX para o XX, a considerar que seu estudo foi originalmente publicado em 1994, novas questões começam a envolver os tópicos culturais, e não mais as já consagradas, que ele cita ser a morte do autor e o nascimento do sujeito dentro de uma obra literária.

O processo de mudanças levantado por Bhabha centra-se na dualidade “espaço-sujeito”, visto que, para o teórico, esses são conceitos que se alimentam e justificam. Por haver uma consensual sensação de, hoje, não mais vivermos, mas, sim, sobrevivermos, esse novo local pode ser entendido como uma fronteira do presente.

Se o hoje, então, não pode mais ser chamado de presente, justifica-se o, ainda que controverso, deslizamento do prefixo pós para renomear tudo o que estamos vivendo: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo. A ideia, aqui, é como se o tempo vivido não fosse marcado nem pelo ontem, nem pelo hoje. Os pés não se encontram firmes ao passado, tampouco fincados em um novo tempo. É no *pós*, nesse novo *além*, que mora a discussão — e de onde começamos a entender onde nasce a ideia de entre-lugar.

Compreendemos que

estar no "além", portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir "no além" é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*. Nesse sentido, então, o espaço intermédio "além" torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. (BHABHA, 1998, p. 27)

Nessa concepção, há uma ruptura que marca os ciclos que definem inícios e fins. Se não há formas fixas, o olhar, então, só pode ser marcado pelo deslocamento. O momento vivido é o do trânsito, onde espaço e tempo se cruzam. E esse cruzamento é justamente o responsável por criar figuras tão complexas, diferentes, com identidades únicas — tanto exterior quanto interiormente. Nesse ponto da discussão já começamos a compreender de que forma Bhabha vai entender as personas que habitam esses entre-lugares.

Toda essa aparente confusão se dá porque no “pós”, nesse “novo além”, há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção marcado, por exemplo, por movimentos de “aqui e lá”, “para lá e para cá”, “para frente e para trás”. O mais inovador dentro dessa perspectiva, entendemos, é que o olhar vai além das narrativas de subjetividade iniciais e focalizar, colocar como e em foco, os processos produzidos na “articulação de diferentes culturas” (BHABHA, 1998, p.20). Ou seja, o espaço do “pós” é o lugar da diferença, é o “não-lugar”, já que há o citado distúrbio de direção.

Dentro desses espaços, como não poderia ser diferente, têm início novos signos identitários e novos processos colaborativos e de contestação. Mudam, assim, não apenas aqueles que habitam o entre-lugar, mas a forma como as relações são construídas ali. Todo esse movimento vai justamente na direção de definir o que entendemos de sociedade, já que vai discutir sobre os espaços e aqueles que os habitam.

Diante disso, Bhabha nos incita a pensar de que forma podemos entender a formação dos sujeitos nos entre-lugares. Quem são eles? Quem será o responsável por representar a face desse novo lugar? De que maneira as comunidades que, mesmo compartilhando uma história carregada de privação e discriminação, são representadas, considerando que partilham de valores, significados e prioridades que se mostram, no intercâmbio que dá o tom das relações, por vezes marcados mais pelas diferenças que pelas colaborações?

Dada a complexidade dos questionamentos, as respostas tendem a ser também complexas. Para Bhabha, o caminho mais óbvio para encontrar e definir a identidade daqueles que enunciam do entre-lugar seria voltar os olhos à tradição e, ali, encontrar os traços culturais e étnicos que, já preestabelecidos, indicam quais são as vozes das minorias que ecoam.

O trabalho oriundo desse embate cultural, para ele, é produzido performativamente, ou seja, a arte tem um importante papel nessa perspectiva. A voz da minoria enuncia não por estar inscrita na tradição, e por essa autorizar que ela ecoe, mas, sim, por haver uma necessidade de reinscrever a tradição, o que ocorre por meio de embates de fronteira, de entre-lugar. Estes, por sua vez, podem ser tanto consensuais quanto conflituosos. O que se sabe, no entanto, é que as identidades culturais que surgem desses embates – as identidades que vão performatizar e enunciar das fronteiras – são identidades minoritárias que se “fendem” – que em si já se acham divididas – no ato de se articular em um corpo coletivo (BHABHA, 1998, p.21).

O que podemos compreender é que, da mesma maneira que esse lugar que é, ao mesmo tempo, o lugar do pós, o lugar de além, um espaço que está “entre espaços”, as identidades que vão dele enunciar também são múltiplas e não mais fixas; não podem ser entendidas de maneira única, mas por meio da relação, já que são fruto de um trabalho comunitário, coletivo.

O caminho para o ajuste de lentes que nos permitirá olhar para todas essas questões por um viés literário é dado pelo próprio Bhabha. O teórico usa o trabalho artístico de Renée Green, uma artista afro-americana, que, ao criar uma instalação em um museu de Nova York, preferiu usar as escadas, e não mais o espaço da própria galeria, para realizar a montagem de seu trabalho. A escolha da escada é especialmente interessante, pois demonstra como um espaço que originalmente remete ao movimento, ao ir e vir, ao trânsito, pode ser usado para representar um espaço do limiar, no qual as identidades se constroem *no* e *com* o movimento. Esse espaço marcado pela ideia do “entre”, do além, demonstra e reforça que

o ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identidades fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta. (BHABHA, 1998, p.22)

É um exemplo claro de como é possível, por meio da arte, unir tema e forma. Ele demonstra, assim, que as temáticas sociológicas, tão urgentes e necessárias, podem saltar para a estrutura da obra e tomar conta dela de forma intrínseca e visceral, a depender do fôlego artístico e das necessidades de cada artista.

Bhabha, então, nos lança numerosos exemplos de como o entre-lugar no qual nossa sociedade moderna se estabelece aparece em obras literárias, mas não somente enquanto tema. Ao usar o romance *Beloved* (Amada), de Toni Morrison, como exemplo, o teórico chama a atenção para o fato de que o trabalho da autora não foi somente pautado em levar para o texto literário questões da escravidão e dos rituais assassinos presentes nesse contexto — temas mais caros ao contexto em que a narrativa foi escrita — mas de transformar a história em uma fábula contemporânea por meio da personagem feminina, a qual, ao mesmo tempo, vai ser capaz de gerar discussões que tocam as esferas literárias e sociológicas.

Para ele, o que esse tipo de narrativa faz não é o mesmo trabalho empenhado por romances capitalistas e pertencem à esfera da tradição. Nesses, personagens que ocupam

o lugar das minorias têm um lugar, o qual é bem marcado e possui suas limitações, pois há uma necessidade de apresentar uma *reprodução social*, sem, no entanto, dar voz a esses seres. É como que demonstrar que essas pessoas existem, mas, da mesma forma que na vida real, não têm voz no romance.

O que as histórias da mesma seara de *Amada* fazem, para Bhabha, é revisar o próprio conceito de comunidade humana. Esse “espaço geopolítico, como realidade local ou transnacional, é o que se interroga e se reinaugura” (BHABHA, 1998, p.25). É, portanto, uma revisão da história para dar voz àqueles que, por décadas, séculos, milênios estiveram às margens da sociedade — quando estar à margem significava, é importante ressaltar, não existir.

A literatura produzida por Mia Couto não pode se valer de escadas e espaços físicos para passar sua mensagem. No entanto, assim como a artista afro-americana, o moçambicano leva para seu romance não apenas as temáticas urgentes que o rodeiam, mas também as mostra ao leitor enquanto estruturais e, portanto, intrinsecamente urgentes, pertencentes e essenciais à sua escrita.

Em *MDC*, o entre-lugar não está presente somente enquanto tema. Há, sim, uma abordagem primária que pode — e vai — discutir questões relacionadas à história de Moçambique e às figuras que estão presentes nesses lugares. No entanto, ao trazer o entre-lugar para a estrutura de sua escrita, Mia Couto demonstra o porquê, ano a ano, publicação após publicação, seu nome figura no rol dos grandes escritores de nosso tempo.

Já afirmamos que o próprio Couto diz escrever por meio de processos chamados “brincadeiras”, nos quais fundem-se a língua portuguesa e os muitos idiomas falados em seu país (heranças da oralidade moçambicana).

Do mesmo modo que a artista performatiza ao usar outros espaços de uma galeria de arte para expor seu trabalho, a performance de Mia Couto também acontece, mas fica a cargo da linguagem. A forma como ele escolheu dizer suas histórias já foi encarada como herança da literatura fantástica. O tempo e a contribuição dos estudos acadêmicos nos ajudaram a entender que não se trata disso, mas uma forma de recriar

os conflitos entre a língua portuguesa, o idioma hegemônico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país. Assim é que injeta no código linguístico português a cultura da oratura africana. (MATA, 1998, p. 216)

O escritor africano, portanto, faz uso de modos de construção e expressão típicos da oralidade para construir seu texto literário. Tradições, provérbios e ditos populares atravessam a superfície do texto e passam a fazer parte da estrutura de seu romance.

2.2. O entre-lugar *de* e *em* Mulheres de Cinzas: personagem, estrutura, língua

As relações de *MDC* com a temática cultural que impera o tempo do “pós”, o além-tempo, o entre-lugar do qual enuncia, parecem já estar bem definidas até aqui. Assim, para demonstrar de que forma o texto de Mia Couto dá um salto e faz o *tema* impregnar a *estrutura* de seu romance, precisamos olhar para os elementos que compõem a narrativa.

2.2.1. O entre-lugar e a personagem

Como vimos, as vozes que enunciam dos novos lugares sociais são vozes revisitadas pela história, as quais denunciam identidades fragmentárias e que poderão se mostrar inteiras, por exemplo, ao fundirem-se com outras. Stuart Hall, contemporâneo de Bhabha, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, faz um estudo valioso para os estudos culturais e, também, para esta pesquisa, justamente por empreender um trabalho que busca identificar quem é o sujeito do além tempo.

Em seu estudo, Hall apresenta três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. Ao traçar um perfil do sujeito pós-moderno, aquele que mais nos interessa justamente por enxergarmos nos personagens de *MDC* traços dele, o teórico afirma que sua identidade surgiu a partir da fragmentação de uma identidade única e estável (oriunda do sujeito do Iluminismo). Além disso, as identidades de fora, exteriores, que ofereciam aos sujeitos as ideias das necessidades culturais (pertencentes ao sujeito sociológico) também estão entrando em colapso, como resultado de mudanças institucionais e estruturais.

Aqui, cabe ressaltar que Mia Couto muitas vezes escreve sobre uma época em que Moçambique ainda era colônia de Portugal — como é o caso de *MDC* — e que, portanto, o termo *pós-moderno* ainda não caberia ao contexto. No entanto, entendemos que essa é mais uma marca expressiva de sua escrita: um olhar de um tempo pós-moderno sobre um

período ainda colonial. Isso será discutido com mais profundidade posteriormente, mas julgamos importante evidenciar nesse momento.

Assim, nasce esse sujeito pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, ou seja, ela é uma “celebração móvel”: é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Ela é definida historicamente e não biologicamente. Além disso, esse sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Em suma,

a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

O teórico Francisco Noa, em *Uma literatura na malha identitária*, traça um breve, mas interessante, estudo sobre a identidade a partir da literatura moçambicana. Ao afirmar que é inevitável e fatal discutir esse tema, o autor conclui que tal problemática nunca esteve desprovida de angústias e tensões — especialmente hoje, em razão dos acelerados movimentos globais. O percurso feito pelas literaturas africanas dá conta de agravar esse quadro quando, por meio das proposições do autor, entendemos que, “por ter emergido e evoluído a partir do contexto colonial com todas as implicações e os seus correlatos sociopolíticos, culturais, linguísticos, étnicos, vivenciais etc” (NOA, 2017, p. 30), elas representam, por exemplo, tensões, irresoluções e ambiguidades em relação às projeções identitárias.

Ao focalizar o olhar para a literatura moçambicana, o autor entende que a discussão que privilegia a identidade não apenas resistiu ao longo do tempo, como adquiriu novas formulações. Uma delas dá conta de, ao evocar reflexões de pertencimento a um universo cultural e identitário que teve origem ainda nos anos 60, 70 e 80, trombar com inúmeros e variados procedimentos textuais e opções temáticas que denunciam tensões e contradições, as quais podem ser entendidas como a junção, em uma mesma obra, de padrões estéticos e culturais ocidentais e de temáticas muito locais.

2.2.1.1. O gênero epistolar: entre a tradição e a modernidade

A questão do uso do gênero epistolar nas obras de Mia Couto é extensa e, inclusive, já deu origem a uma significativa quantidade de estudos. Isso porque, desde seu primeiro e mais celebrado romance, *Terra sonâmbula*, até sua última publicação, *O bebedor de horizontes*, o qual fecha a trilogia *As areias do imperador*, a carta constantemente está presente e é determinante.

José Luiz Fiorin, a partir da teoria bakhtiniana, afirma que a singularidade do romance está em apresentar diálogos com diversos gêneros. Para ele, é possível misturar “a conversação mundana, o bate-papo de amigos, os colóquios dos amantes [...], monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorando etc” (FIORIN, 2006, p. 117-118).

A pesquisadora Maria de Fátima Valverde entende que, na vasta gama de gêneros existentes, o epistolar recebe destaque por sua autonomia, seu dinamismo e sua heterogeneidade. Para ela, na literatura epistolar,

o ficcional e o funcional envolvem tanto uma dialética como uma dicotomia. Compreender as diferentes interações entre ficcionalidade e funcionalidade no gênero epistolar obedece a um esforço de equilibrar a norma e a sua flexibilização, características inerentes a todos os gêneros literários. Ainda que possa ser subsidiário dos estudos de história literária, numa relação esclarecedora, de afirmação e de informação, entre autor e obra, julgamos ser o gênero epistolar um gênero autônomo que se impõe por si mesmo como sistema aberto, dinâmico e heterogêneo. (VALVERDE, 2001, p. 2)

Entendemos que a carta é uma estratégia discursiva interativa, ou seja, é um texto basicamente usado para a comunicação entre as pessoas, mas que, em alguns casos, pode ser encarado mais como um monólogo — por de fato mostrar-se bastante aberto — do que como um diálogo. É um movimento, assim, de dizer mais *para* e *sobre* si do que para o outro, havendo, no entanto, um interlocutor. O lugar ocupado por esse gênero nos ajuda a entender esse movimento; afinal, ao redigir uma epístola, há o uso predominante da primeira pessoa, o que de antemão evidencia uma possibilidade de que o escritor revele e, por vezes, proponha reflexões, sobre si e o lugar que ocupa. Tais reflexões, como vimos, podem ter dois destinatários: o eu e o outro.

Em *MDC*, Mia Couto escolheu dar voz à narrativa de Germano, a personagem de Portugal, a partir do gênero epistolar. Claudia Atanzio Valentim, em sua tese de doutorado, estudou a origem desse gênero e concluiu que ela se deu nos séculos XVII e XVIII. No entanto, sabemos que o gênero marcou o século XIX europeu e traduziu toda

uma religiosidade filiada à tradição judaico-cristã, sendo também responsável por cultivar a língua portuguesa que, a partir daí, passou a ser registrada como língua literária.

Buscando entender o que o uso da carta pode nos dizer sobre as personagens de *MDC*, entendemos que esse gênero é essencial para a compreensão do romance a partir do novo lugar ocupado por ele e defendido aqui. Como vimos, a epístola é um gênero inscrito em uma tradição literária europeia. Assim, Mia Couto usa tal gênero não somente para fazer com que Germano relate tudo o que ocorre na colônia de Portugal, mas para denunciar, para seus interlocutores e para si mesmo, o poder que essa terra tem em mudar e moldar sua personalidade.

Ao fazer isso, Couto escolhe um gênero textual marcado pela tradição para colocá-lo, também, em um “entre-lugar”: não será tão somente um artifício usado para comunicação e diálogo, mas também para reflexões e pensamentos. As cartas de Germano incorporam discursos que conflitam entre si. Entre relatar os detalhes da expedição em solo moçambicano e refletir sobre as mudanças em sua personalidade, as epístolas de Germano vão oscilando entre a busca e a negação dessa busca, entre o choque e a aceitação, entre sentimentos de pertença e de exclusão — ora de Portugal, ora de Moçambique —, entre o que é local e o que é universal, entre a igualdade e a diferença. Todo esse movimento fará com que a trama identitária pela qual passa a personagem adquira contornos e uma profundidade muito característica.

Francisco Noa afirma que esse movimento causado pela reconstrução da identidade em textos escritos por autores moçambicanos, o qual, é importante esclarecer, já era observado em obras de escritores de Moçambique anteriores a Mia Couto, modifica a malha identitária tanto da escrita quanto do sujeito revelado por ele e mostra “a complexidade dos embricamentos que fazem de ambos, por um lado, uma mescla quase indiscernível de referências culturais, influências, cruzamentos e, por outro, as ligações intermináveis com outros universos existenciais e imaginários” (NOA, 2017, p. 31). Para ele, mesmo que o autor leve a seu texto opções temáticas que resgatem uma especificidade cultural ou abra sua escrita a uma visão mais universal, “não é possível atracar à sua escrita perspectivas identitárias fechadas, transparentes, monolíticas e maniqueístas” (NOA, 2017, p. 31).

O que Mia Couto faz é mais que discutir sobre a malha identitária em Moçambique. Ao escolher trabalhar uma personagem de Portugal, o autor nos oferece a possibilidade de ver como uma viagem, real e imaginária, a um lugar repleto de simbolismos pode

operar modificações na identidade de alguém. Sua escolha une uma personagem europeia a uma forma de escrita também europeia para mostrar que, mais uma vez, África pode colocar em um entre-lugar não somente essa personagem — por meio de sua constante busca por si mesma — mas também todo um gênero originalmente tradicional — por meio de cartas que servem mais como monólogos que como diálogos.

Assim, o gênero epistolar em *MDC* serve não somente para reforçar a identidade fragmentária de uma personagem que “representa” o homem europeu marcado pela guerra, pela dúvida de pertencimento a sua terra, — e a isso chamaremos tema — mas para corajosamente colocar em xeque um gênero literário — o que entendemos se tratar de estrutura.

2.2.1.2. Germano e Imani: distanciamentos, aproximações

Germano e Imani, como vimos, são personagens que, no tabuleiro das identidades do romance, encaixam-se neste entre-lugar do qual *MDC* se vale. Suas identidades não são fixas, tampouco permanentes. Fazem parte, entendemos, daquilo que Francisco Noa chama de nova malha identitária da literatura moçambicana, na qual a linha que tece as identidades atravessa as semelhanças, as diferenças, as continuidades, as rupturas e desemboca em uma generosa e estimulante abertura ao mundo.

Germano é a dúvida entre o passado e o presente, entre Portugal e África, entre ser fiel à pátria ou buscar a liberdade identitária, mas é, sobretudo, uma personagem que está aberta a ser tantas coisas ao mesmo tempo, que consegue carregar em si muitos questionamentos. Imani é, também, muito: é mulher, é África, é linguagem — e tudo isso convergindo em um texto que costura a história e, ao mesmo tempo, cria sua narrativa própria, modifica a narrativa de Germano.

Apesar de a história se passar em 1895, as vozes narrativas de *MDC* já dão indícios de como seria a identidade do homem pós-moderno, marcado por espaços de guerra, violência e conflitos extremos, tudo isso porque, como já mencionamos, o texto de Mia Couto refletirá as questões do pós-independência: “uma subjetividade plena e cosmopolita, de todo um lirismo irreverente e das temáticas multifacetadas e ousadas” (NOA, 2017, p. 33). Há, ainda, indícios a serem observados na maneira como cada narrativa é desenvolvida. Bhabha assegura que

o presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, "estabelecendo uma concepção do presente como o 'tempo do agora'". (BHABHA, 1998, p. 23)

Em *MDC*, não vemos uma narrativa interessada em contar uma história organizada em começo-meio-fim. Há uma evidente ruptura que se faz presente no romance quando a história dá voltas em si mesma ao se valer de duas narrativas que, juntas, não conseguem sair do lugar. Como já discutido, o leitor de *MDC* se depara com os mesmos fatos sendo narrados mais de uma vez pelas personagens narradoras.

Como bem afirmou Benjamin (1987), o que importa, para o presente, não é a sequência dos fatos, mas a forma como eles são lançados no “tempo do agora”. É o *texto* de Mia Couto que recebe atenção e urgência especiais — as “brincadeiras” propostas por ele saltam aos olhos de seu leitor. Ao privilegiar o texto, especialmente por meio da personagem Imani, o moçambicano mostra que o lugar de onde ele fala é tão carregado de rupturas que, ao transmiti-las para a sua escrita, todo o seu fazer literário sofre modificações.

2.2.2. O entre-lugar e o romance

MDC é escrito de forma a se afastar de uma narrativa pautada pela linearidade. A história vai e vem entre as narrações de Imani e Germano. Esse é o aspecto primário para entendermos a presença de um “não-lugar” na estrutura por vezes até superficial do texto.

Afirma Francisco Noa (2017) que o romance, quando se aproxima de uma realidade exterior ao texto, numa espécie de representação de mundo, pode ser um grande emaranhado de vozes, conflitos, planos espaciais e temporais que criarão uma *ilusão* de realidade. Para o teórico, o romance colonial africano e, em um recorte, especialmente o moçambicano, se aproximará de dois paradigmas franceses, os quais, por sinal, também serão importantes para um conceito contemporâneo de literatura justamente por trabalharem um tema muito discutido no século em que vivemos: o *tempo*, seja ele circular, espiralar ou linear.

Os romances balzaquiano e proustiano, para Noa (2017), ao discutirem, respectivamente, uma noção de tempo que privilegia a objetividade e a subjetividade, ou seja, a linearidade ou o fragmento – e, de forma mais profunda, a metonímia e a metáfora – traçarão as linhas que definirão o romance colonial e uma historicidade que, por ser muito particular, será elaborada para traduzir suas questões próprias.

O tempo, neste romance, tem profundas relações com o exótico. O teórico moçambicano deixa claro que há, nessas histórias, quase que uma “exploração voluptuosa da diferença” (NOA, 2015, p.215). Há, assim, um desejo de “evidenciar com realismo aquilo que é, em princípio, diferente” (NOA, 2015, p.215). Esse movimento, inicialmente, fez nascer o desejo em pesquisadores de encarar a literatura produzida por Mia Couto por meio das teorias da literatura fantástica.

O próprio autor já foi categórico ao afirmar que suas histórias nada tinham a ver com essa forma de ler a literatura. No entanto, Fonseca e Cury nos chamam a atenção para o fato de que, apesar de realmente não servirem como armadura interpretativa para a literatura africana, o realismo mágico veio da necessidade de nomear a diferença, ou seja, de nomear espaços e lógicas que se contrapõem à racionalidade da visão de mundo europeia, a qual muito foi usada como instrumento de poder pela colonização. As semelhanças com a história da literatura moçambicana, a qual, como vimos, teve origem a partir da necessidade de que os legítimos herdeiros de sua história contassem ao mundo como ela de fato é, existem.

Vemos, então, que para dizer uma verdade que é única e que jamais havia sido dita — e que, como já observamos, é marcada pelo *diferente* —, o romance moçambicano precisou criar e colocar-se também em um entre-lugar. Há teorias diversas usadas para tentar entendê-lo, como reforçaremos adiante, mas nenhuma é capaz de afirmar o que só quem é conhecedor de sua realidade consegue fazê-lo.

Assegura Noa que o romance colonial se aproxima do romance balzaquiano no que ele chama de primeira fase, ou seja, de um período de produção que compreende o século XIX. Há, ainda, uma segunda fase, a qual estabelece relações com o romance proustiano e seu tempo interior, muito pautado na não linearidade, e que está presente nos textos coloniais a partir do século XX.

MDC, apesar de contar uma história que se passa na virada do século XIX para o XX, foi escrito em 2015, já no século XXI, tempo em que, como vimos a partir dos

pressupostos levantados por Bhabha, a não-linearidade é uma constatação na vida do homem a ser transposta para a literatura. Assim, se for necessário “enquadrar” o romance de Mia Couto em uma das duas grandes categorias apresentadas por Francisco Noa, entendemos que é certo que a narrativa figure no grupo que se aproxima mais do “tempo perdido” de Marcel Proust.

Isso porque, ao ser organizado em capítulos que não apresentam continuidade imediata, não temos contato com uma história linear. Parece-nos que a preocupação está em revelar a peculiaridade por trás de cada voz narrativa, os devaneios e as divagações de um tempo psicológico, ou seja, revelar o que de melhor essa estrutura pode oferecer e fazer com que o leitor fique preso ao romance, virando as páginas em busca de uma continuidade que parece vir no capítulo seguinte, mas que, na verdade, nunca chega.

Se reconhecemos na narrativa de *MDC* a representação dos tempos psicológicos de Imani e Germano há, porém, um outro tempo que, subsistindo, une as duas personagens: tempos físico e histórico. Por vezes, vemos ambas personagens narrando o mesmo acontecimento, bem como temos acesso a descrições de situações que viveram juntas, o que serve para inscrevê-las nos mesmos tempo e espaço.

Apesar de aproximarmos aqui teorias distintas — noções de romance colonial levantadas por um teórico moçambicano, importantes teorias sobre o romance francês que influenciaram toda uma geração de escritores e o conceito de entre-lugar cunhado por Bhabha —, fazemos esse movimento com o objetivo de demonstrar que o romance escrito por Mia Couto faz parte de uma tradição literária recente (cerca de 100 anos) e, por isso, ainda em processo de formação e de busca por um lugar, mesmo que esse, como estamos vendo, seja mais um “não-lugar”.

2.2.3. O entre-lugar e a língua

“O paradoxo é que o cimento maior da identidade moçambicana é a língua portuguesa”. (Mia Couto)

O trecho acima, extraído de uma entrevista que Mia Couto concedeu ao jornal *Fumaça*, em julho de 2019, ilustra bem o dilema que atravessa o próprio autor quando da discussão que o coloca no lugar de “um escritor que escreve Moçambique no português, o idioma do colonizador”.

Apesar de entender que menos da metade da população moçambicana fala a língua portuguesa, que 10% dos quase 28 milhões de moçambicanos a tenham como língua materna e que há outras 41 línguas nativas convivendo com o português, Couto diz que não saberia escrever de outra forma que não seja a partir do *idioma lusófono*.

Coube aqui uma rede de questionamentos nossos sobre a dúvida de legitimamente podermos afirmar que o português falado em Moçambique é lusófono na mesma medida que aquele usado em Portugal, por exemplo, ou mesmo em outros países de língua portuguesa, como o nosso Brasil. Encontramos, então, nas reflexões de Francisco Noa (2017), um lugar bastante seguro para traçar nossas próprias ideias.

Afirma Noa (2017) que o caso das literaturas africanas de língua portuguesa é bastante complexo e aponta para, essencialmente, duas direções: a primeira é que não há como negar que, ao usar o português, um claro empréstimo do colonizador português, para narrar, há uma rede inegável de tensões, contradições e ambiguidades geradas pela situação colonial. Por outro lado, o uso que escritores fazem — e, aqui, temos de dar o devido mérito ao trabalho inventivo dos autores da seara de Mia Couto — da língua portuguesa, em um processo de reescrevê-la do qual fazem parte diversas estratégias que veremos a seguir, amplia sua possibilidade interpretativa e já não mais a caracteriza como o idioma levado pelo mar ao continente africano.

Assumindo que o registro literário de uma língua é essencial para que seja permitido o acesso, mais ou menos formal, de suas regras gramaticais ou de suas infinitas possibilidades discursivas aos falantes, entendemos que a língua também passa a ser essencial à literatura, já que “a língua, tal como o barro, o bronze, a pedra ou a madeira para o escultor, é o meio através do qual a literatura adquire vida e significado” (NOA, 2017, p. 106). Assim, uma se voltará à outra na busca de meios para se realizar e entrar em circulação, já que “a questão da aprendizagem da língua através da literatura se apresenta de forma crucial para a competência linguística bem como para a própria competência literária” (NOA, 2017, p. 106).

Para Noa (2017), a literatura é o lugar de todas as possibilidades, ou seja, é dela o lugar de excelência para o trabalho de criação com a linguagem feito por um escritor. Por outro lado, por ser um fator essencial de estabilização de uma língua, por mostrar o caminho para os novos escritores ou por representar um rico material para os aprendentes, o trabalho empreendido por um autor vai influenciar diretamente todos esses fatores.

Já admitimos que Mia Couto leva a seu texto marcas de variações orais das muitas línguas nativas faladas em Moçambique. Esse movimento do autor, de abrir portas linguísticas e de fazer conviver em seus textos representantes linguísticos que marcam culturas diversas, traduz o processo de transformação pelo qual passa o idioma português em países africanos. Nesses lugares, físicos ou textuais, são notórias as transmutações em relação a uma norma continental europeia.

Ao afirmar que quanto mais livres e criadores forem os impulsos das matizes particulares e específicas de cada um dos povos que modificam a língua portuguesa, ou seja, quanto mais aparecerem no texto literário marcas da oralidade e dos idiomas nativos africanos, Noa (2017) nos dá a possibilidade de assumir que, portanto, o idioma lusófono que sai dessa mistura é muito mais enriquecido e menos europeu.

Podemos encarar as modificações no português por aspectos semânticos, lexicais e morfossintáticos. Da semântica, o uso de neologismos é algo muito presente. Do léxico, a interferência de outros idiomas, como a língua bantu ou o crioulo, aparece com o objetivo de nativizar a língua portuguesa e de marcar um território identitário e cultural. Vejamos:

“Assim dizia a nossa mãe, Chikazi Makwakwa. Ou simplesmente a *mame*, na nossa língua materna.” (COUTO, 2015, p. 14).

“Destá vez, porém, quem a trazia calçada era um soldado *nguni*.” (COUTO, 2015, p. 15).

“E que aquela ressequica cauda era de um bicho que dá pelo nome de *mpfufu*.” (COUTO, 2015, p. 188).

“Na barriga da mãe, não se tece apenas um outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya*.” (COUTO, 2015, p. 15).

“Desde menina acompanhei o meu velhote à procura das *mimuengue*, as únicas árvores que fornecem material de qualidade.” (COUTO, 2015, p. 86)

Nomear realidades que sejam próprias à África usando palavras de origem bantu ou crioula, por exemplo, é uma atitude que, além de representar originalidade e ousadia linguística, monumentaliza um universo simbólico e existencial pautado na afirmação identitária e cultural. São expressões que, pouco a pouco, surgem como estranhas novidades no cânone morfológico da língua portuguesa.

Do ponto de vista morfossintático, o texto vai representar a fala dos nativos, marcando-as pela inexistência da alteração de gênero, mudanças no uso de pronomes de tratamento e alterações no uso de formas verbais. Isso com o objetivo de, normalmente, marcar a fala das personagens, os quais predominantemente são representados por seres muito humildes ou marginais, havendo, é importante ressaltar, um distanciamento em relação ao narrador, o qual narra em acordo com a gramática normativa.

Assumimos que este é um fenômeno bastante recorrente nos textos de Mia Couto. No entanto, em *MDC*, por haver uma narração em primeira pessoa de duas personagens conhecedoras do idioma português (Imani foi catequizada no idioma; Germano é nativo), não encontramos desvios significativos dignos de exemplificação, o que, a nosso ver, está em consonância com o recurso narrativo escolhido pelo autor, pois, apesar de Imani — e, em alguns casos, mesmo Germano — levar ao texto expressões de idiomas locais africanos, não soaria verossímil sua narrativa cometer tais desvios tão marcantes em pessoas não letradas.

Mia Couto, que na entrevista citada anteriormente defende que a língua portuguesa já não é mais um símbolo única e exclusivamente do colonizador, traduz em seu texto processos de negociação com outros idiomas locais de Moçambique. Com isso, o que ele faz é contar suas histórias em um “português moçambicano”, ou seja, um idioma que represente Moçambique. O idioma que coloca nas páginas de *MDC* é fruto de um “processo de apropriação, amplificação e reconfiguração da língua portuguesa, através de permanentes jogos transgressivos, inspirados na dinâmica da oralidade”. Assim, cria-se uma nova forma de dizer o português, o qual vê ampliadas suas possibilidades comunicativas e expressivas.

O conceito de entre-lugar, aqui, aparece justamente nessa imbricação de idiomas e, consequentemente, identidades e culturas: não há, pelo menos ainda, como abandonar a língua portuguesa, justamente por ela representar o elemento unificador da identidade moçambicana. Ela unificará, mas, sozinha, como vimos, não dará conta de representar a verdadeira Moçambique. Por outro lado, também não se deve esquecer das muitas línguas locais, que dizem realidades por vezes impossíveis de serem traduzidas. Mia Couto afirma que como os mais de 40 idiomas de seu país são muito orais, não há uma gramática que dê conta de normatizá-los. Assim, não é possível instruir professores para ensiná-los e, consequentemente, os alunos não poderão aprendê-los formalmente. Forma-se, então, uma lacuna urgente, em que tais idiomas, sozinhos, não conseguirão cumprir com o seu

papel, tanto pela falta de estudos sobre eles quanto pela impossibilidade de que obras literárias sejam escritas a partir deles.

Assim, entre idiomas, nasce essa forma de inscrever novos espaços e de escrever uma realidade que, a partir do texto literário, privilegiará as potencialidades de uma língua que se instituirá cada vez mais “como um dos maiores instrumentos de afirmação estética, social, cultural e cívica” (NOA, 2017, p.118).

Capítulo 3

Do tradicional ao (pós) moderno: o projeto coutiano

3.1. Um projeto literário

A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma ideia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano. (COUTO, 2005, p. 2008)

A leitura desse trecho, retirado de uma entrevista que Mia Couto concedeu à Revista Via Atlântica, em 2005, só comprova o sentimento que faz companhia a quem decide embarcar nas páginas de qualquer romance do autor: Mia Couto *sabe* o que faz quando decide contar uma história. Afirmar isso até poderia soar ingênuo. Afinal, qualquer autor precisa ter um domínio mínimo de sua narrativa. Mas essa apropriação parece dar um salto quando é a escrita coutiana que está em jogo, especialmente sob a perspectiva de unir tradição e modernidade.

Mia Couto, apesar de fazer parte da seara de autores que escrevem da modernidade, ainda tem, como ele mesmo sugere, pés que caminham pela tradição. Entendemos isso a partir da constatação de que suas histórias constantemente mergulham na História oficial de Moçambique. A trilogia *As areias do imperador*, a qual é composta por *Mulheres de cinzas*, *Sombras da água* e *O bebedor de horizontes*, busca no século passado fatos e reconta-os pela perspectiva de alguém que escreve do presente. Assumimos, assim, que há uma evidente releitura da História e uma visão particular do autor sobre ela. O movimento de “ter um pé na tradição e outro pé na modernidade” se dá pela união de tema (a História de seu país) e forma (a construção de seu texto) no momento de narrar.

A escrita de Couto é, portanto, marcada pela mistura, pelo hibridismo, como já observamos ao longo desta pesquisa. Isso porque o lugar de onde escreve é marcado por um prefixo gerador de infinitas discussões: o “pós”. Essa discussão, acerca do uso e do(s) significado(s) que o prefixo pós gera quando se fala em colonialismo, aponta para várias direções. Decidimos assumir nesta pesquisa o que postulam Thomas Bonnici e Inocencia Mata, por motivos que ficarão claros ao longo deste capítulo.

Bonnici diz que o conceito de literatura pós-colonial compreende toda a produção literária de povos colonizados por potências europeias entre os séculos XV e XXI. Assim,

as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África, são literaturas pós-coloniais. (BONNICI, 2012, p. 19-20)

Dessa forma, entendemos que a produção literária ocorrida ainda durante o período em que Moçambique era colônia, bem como aquela que entrou em circulação no pós-independência, caracterizam-se como pós-coloniais quando marcadas pelos questionamentos do texto e pela necessidade da obra em gerar discussões e confrontamentos de ordens diversas, mas que sempre tinham como foco central a questão da não aceitação de uma identidade — linguística e/ou cultural — imposta pelo colonizador e que tinha como modelo a ser seguido o eurocentrismo.

Se a literatura colonial, como esclarece Francisco Noa, “acaba por consagrar esteticamente a expressão *O mundo que o português criou*, uma das emblemáticas expressões de Gilberto Freyre” (NOA, 2015, p. 80), a literatura pós-colonial, então, vai na contramão dessa realidade e intenta enunciar um mundo que privilegia sua identidade e todas as suas particularidades. Ainda Noa assegura que a década de 80 foi especialmente importante para a literatura de Moçambique. O teórico não chega a se referir a ela a partir do termo “pós-colonial”, mas, assumindo que o período se encontra imediatamente após a guerra da independência, entenderemos aqui que a produção literária daqueles anos fazem parte do movimento que aqui discutimos, especialmente por Noa afirmar que há nos textos publicados um inconformismo e uma inquietação identitária — traços do constante questionamento que assumimos ser característico à literatura pós-colonial.

Inocência Mata também afirma conhecer o debate em torno do uso do “pós” em discussões que consideram o período colonial. A discussão, aqui, faz referência ao fato de que alguns entendem o pós-colonialismo como uma “situação em que vive(ra)m as sociedades que emergiram depois da implantação do sistema colonial, enquanto para outros o “pós” do significante “colonial” refere-se a sociedades que começam a agenciar a sua existência com o advento da independência” (MATA, 2000, p. 1).

O que nos chama a atenção é que Mata aponta para uma reflexão existencial, algo que já observamos em *MDC* e discutimos anteriormente. Aqui, o pós-colonial vai

pressupor uma visão nova de uma sociedade que passa a refletir sobre sua condição sempre muito marcada pela desigualdade, pela marginalidade, pelos traços de margem. Para a teórica, o que ocorre é algo que já ouvimos de Mia Couto: além da busca de novos espaços e de legitimidades socioculturais, há um “um compromisso na adaptação da tradição às exigências de um mundo cujos mecanismos de regulação ultrapassam os limites dos sujeitos dessa tradição” (MATA, 2000, p. 1). Ou seja, nós nos vemos, novamente, com um pé na tradição e outro na modernidade.

Por esse motivo, como marca desse gesto de abertura de novos espaços, há um movimento que sempre apontará para a *recusa* enquanto condição do pós-colonial: recusar o que foi imposto durante o colonialismo, bem como aquilo que veio com os regimes do pós-independência. Mata usa um termo que assumiremos como sendo cunhado por ela — o de “consciência pós-colonial” (2000, p. 2) — que, a nosso ver, sintetiza bem o sentimento que abraça a escrita de Mia Couto. Enxergamos, na obra em análise, uma consciência de que o romance vai trabalhar questões pós-coloniais dentro de uma perspectiva colonial e, portanto, histórica.

Por tudo isso, a teórica afirma que o que a literatura pós-colonial vai reescrever e “representar” é, na verdade, a alteridade. Ou seja, é na celebração do outro, das várias raças do homem, que vai ser tecida a malha da escritura de Mia Couto. Mata assegura que essa forma de reescrever espaços não servirá para criar um lugar totalmente *outro*, mas para considerar uma proposta de deslocamento *dentro* do mesmo lugar, agenciando “tanto a catarse dos lugares coloniais como as tensões pós-coloniais” (MATA, 2000, p. 4).

Há, portanto, uma busca do romance e um interesse incessante em si e em seus referentes. O que Mia Couto faz é nada mais que buscar dentro da História de Moçambique — e da África, num geral — referências, por exemplo, de ordens folclóricas, mitológicas, fantásticas. São recorrentes em seus textos, como já constatamos, eventos que não podem ser explicados a partir da lógica da normalidade. Em *MDC*, o capítulo de abertura, “Desenterrando estrelas”, já revela em seu título esses traços. Recorrer ao insólito, nesse contexto, entendemos, é uma estratégia de enfrentar o real, uma possibilidade de dizer uma realidade que, de tão absurda, não encontra terreno fértil na verossimilhança em um mundo exterior ao texto. É por meio de construções insólitas, alegóricas e simbólicas que por vezes o sentido da realidade tenta ser recuperado.

Além disso, acessar os mitos e provérbios de África e inseri-los na narrativa para justificá-la, além de servir para explicar momentos inexplicáveis a partir de uma lógica

real, serve para apoiar a história em seus próprios referentes, no movimento que há pouco citamos de que a narrativa busca a si mesma no processo de reescrita.

Quando Inocencia Mata diz que a literatura pós-colonial celebra as várias raças do homem, vemos em *MDC* traços dessa discussão. O texto de Mia Couto não se preocupa somente em dar voz ao negro que durante séculos foi rejeitado pela História, mas também de mostrar que o colonizador branco, que ocupava aquele espaço, também compartilhava de características que iam modificar e condicionar sua personalidade e seu modo de ser. Assim, ao reinscrever Moçambique, Couto demonstra como, em África, o branco e o negro (este e aquele, o eu e o outro) podem conviver e modificar um ao outro.

Podemos afirmar, finalmente, que as literaturas africanas de língua portuguesa têm uma tendência — o que Mata chama de um quase projeto — de investigar a apreensão e a tematização do espaço colonial e pós-colonial e regenerar-se a partir dessa originária e contínua representação. O que prevalece é a construção de uma identidade nacional bastante marcada por negociações de sentidos entre identidades regionais e estrangeiras e da sempre presente alteridade. O “eu”, nesse processo, se constrói a partir do olhar para o outro. É como se as identidades, e aqui vamos das regionais às culturais, fossem marcadas e geradas pela “capacidade de aceitar as diferenças”.

Neste conjunto de ideias e conceitos, queremos evidenciar que entendemos o projeto literário de Mia Couto, que teve início em *Terra Sonâmbula* e, ainda profícuo, encontra terreno fértil em *MDC* e a trilogia que a obra encabeça, como um projeto marcado sempre pelo caminhar entre polos diversos. A receita coutiana é, sobretudo, uma receita que busca a mistura, o híbrido, a diferença, o outro. Como vimos, África decerto não é um continente fácil de ser contado; portanto, o moçambicano traduz em seus textos essa visão por vezes nebulosa.

Por ser um homem tão intimamente relacionado com a linguagem e por buscar conhecer a História de seu país, Couto consegue enraizar seu texto a partir de seu local de origem. É exatamente isto o que ele faz em *MDC*: quase tudo o que está ali busca, de alguma forma, referência em África. Até mesmo o estrangeiro que, afetado pelas forças que atravessam o continente, passa a negar sua nação de origem e começa a se enxergar pertencente àquela realidade.

3.2. Uma escrita do “pós” inscrita no tempo

A produção literária de Mia Couto faz parte do rol das narrativas produzidas no período, como vimos, marcado pelo prefixo “pós” – pós-colonial, pós-moderno. Faz-se necessário, portanto, pensarmos de que forma essa escrita é estruturada.

Até aqui, estabelecemos diálogos com autores e teorias que nos ajudaram a compreender o que são os romances coloniais e pós-coloniais, e como ambos, por vezes, se fundem, a depender da perspectiva pela qual estão sendo analisados. Esse movimento e esse recorte teórico foram priorizados, pois julgamos que olhar para a escrita coutiana a partir da perspectiva do colonialismo seria um mergulho bastante vertical em sua obra, o qual representaria estudar suas particularidades e nuances mais profundas. No entanto, entendemos que o brilho do texto de Couto não se apaga aí. Há algo que o inscreve no tempo dos grandes autores, e, por isso, nosso olhar intenta, ainda que de forma breve, ir um pouco além.

Para isso, refletiremos, ainda que brevemente, sobre os romances moderno e pós-moderno, os quais, por meio de suas teorias, podem gerar reflexões úteis à nossa pesquisa, no sentido de que, por meio delas, podemos enxergar a obra de Mia Couto a partir de uma perspectiva universal, bem como ver de que maneira seu texto consegue, ao mesmo tempo, servir a uma literatura mais local e também provocar reflexões que atravessam mares, fronteiras, etnias, povos — feito esse das grandes obras literárias. Não estamos assumindo aqui, faz-se necessário observar, que a literatura colonial, ou a pós-colonial, seja inferior ou “menor” que o romance moderno, até porque, como conseguiremos ver a seguir, por estarem localizados temporalmente em anos muito próximos, suas questões dialogam umas com as outras.

O que buscamos compreender é que as literaturas colonial e pós-colonial, de forma mais ou menos precisa, servem a um conjunto específico de textos, enquanto que o conceito de romance moderno e tudo o que a ele serve se abrem para um universo de possibilidades que acontecem no aqui e no agora e que apontam para um futuro que se faz no presente.

Antes de passarmos, porém, a pensar o romance pós-moderno, julgamos necessário entender de onde vem o romance moderno e como ele se estrutura. Nesse sentido, para nos ajudar nas reflexões sobre o lugar da literatura produzida por Mia Couto em *MDC*, valeremo-nos do que Anatol Rosenfeld propõe em *Reflexões sobre o romance moderno*

(1996). O estudo apresentado por ele oferece, a partir de três hipóteses, reflexões sobre as transformações pelas quais o romance passa.

A primeira ideia levantada pelo autor é a de que em cada fase histórica existe um *Zeitgeist*, ou seja, uma espécie de espírito que unifica todas as manifestações culturais e de pensamento. Assim, as mais variadas esferas dessa cultura — como ciências, artes, filosofia — podem, a um mesmo tempo, apresentar particularidades e interdependência, mas contar com um fio que as unifica.

A segunda hipótese é a de que há, no campo das artes, um fenômeno chamado “desrealização”, especialmente observado na pintura. Nessa concepção, a arte deixa de ser mimética e recusa a função de *copiar* a realidade empírica. Para Rosenfeld, o realismo com a finalidade de expressar o individual é descartado, pois “o retrato desapareceu” (1996, p. 77). Assim, o que ganha corpo é a expressão da emoção (assim como no expressionismo) — mais que a representação de uma realidade empírica. O realismo, então, no sentido lato da palavra, vê sua negação acontecer.

A perspectiva, ou seja, a forma de enxergar, de representar — como uma lente — sofre também severas modificações. Antes responsável pela ilusão do real, criando, com isso, um sentimento de ilusão absoluta, a perspectiva passa a renegar ou pôr em dúvida uma visão de mundo desenvolvida a partir do Renascimento: o ilusionismo. E é a partir dessa convergência entre as duas hipóteses iniciais que Rosenfeld chega à terceira ideia: a de que as mudanças inicialmente observadas no campo da pintura tocam diretamente o romance moderno.

Os romances do século 20, segundo o autor, apresentam uma modificação que faz analogia com a da pintura moderna, a qual soa como essencial à estrutura do modernismo. Assim, essa

eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance e da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1996, p. 80)

Dessa forma, entendemos que o tradicionalismo passa a ser abolido. No que ele chama de “desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1996, p.85), espaço e tempo são colocados como relativos e subjetivos. Para o autor, boa

parte do público tem dificuldade de adaptar-se a essa realidade justamente pelo fato de a arte moderna negar o compromisso com o mundo das aparências.

O sujeito pertencente à arte moderna — e, é claro, ao romance moderno — não é reconhecido apenas de forma temática, como uma alegoria pictórica ou afirmação teórica de uma personagem do romance, mas por meio da assimilação dessa relatividade com a própria estrutura da obra. É por isso, para ele, que “a visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Já que há uma ausência de sequência espacial e temporal, há, também, uma conseqüente exclusão da causalidade — e daí vem o estranhamento gerado no leitor. No romance moderno, não há mais uma busca por apresentar a personagem perfeita, mas o ser visto por um microscópio, ou seja, somente uma parcela dele. Rosenfeld propõe que

[...] espaço, tempo e causalidade foram desmascarados com meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. (1996, p. 85)

É esse “foco ampliado”, então, que dá a tônica do romance moderno. Os limites internos ganham espaço em relação à preocupação formal com espaço e tempo. A personalidade das personagens

transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que acumulam não só experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade (ROSENFELD, 1996, p. 85)

Com isso, a forma como conhecemos essas personagens também sofre alterações. Tudo aquilo que faz parte de seu universo nos é apresentado não porque lemos sobre elas, mas pelo fato de termos acesso aos seus pensamentos mais íntimos. Tudo é organizado por meio de um fluxo de consciência silencioso, espontâneo, constante. O crítico David Lodge afirma que, para o leitor, esse processo soa como

usar fones de ouvido plugados diretamente ao cérebro de outra pessoa e monitorar essa gravação interminável de impressões, reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito à medida que sensações físicas ou associações de ideias os motivam. (LODGE, 2009, p. 57)

Até aqui, nos dedicamos a relacionar alguns conceitos sobre o romance moderno. Assim, agora temos fôlego para, de forma breve, refletirmos sobre o caminho percorrido pelo romance pós-moderno.

O movimento conhecido como pós-modernismo vai muito além de simplesmente ser entendido como um período posterior ao modernismo e localizado temporalmente nesse espaço. De acordo com Maria Lucia Fernandes Guelfi, o pós-modernismo pode ser entendido

não como um período ou um estilo que tenha substituído o modernismo, mas como um movimento intelectual de intenso questionamento da modernidade, dos seus principais conceitos e formas de representação, bem como da própria natureza dos conceitos e das formas de representação. (GUELFY, 1994, p.28)

O número de teóricos que discute o fenômeno do pós-modernismo é grande e a discussão, ainda longe de ser esgotada, tomaria páginas e páginas deste texto. No entanto, escolhemos nos valer das contribuições da canadense Linda Hutcheon sobre o assunto. A teórica, em *Poética do pós-modernismo* (1991), afirma que o pós-modernismo é um desafio a ideias dadas como certas. Para ela, o movimento reconhece o poder dessas ideias, mas usa-as para a construção de uma crítica. Com isso, o pós-modernismo passa a ressaltar suas contradições — já que depende de concepções estabelecidas —, mas utiliza-as para, por meio de novos questionamentos, produzir confrontos.

O entre-lugar que enxergamos quando olhamos para a produção literária de Mia Couto — e, nesse caso, especificamente para *MDC* — apresenta-se tanto na *estrutura* do romance quanto no *tema* escolhido e discutido por ele. Entendemos que, aqui, não há polos, mas um caminhar entre eles.

Em relação à estrutura, Mia Couto escolhe narrar em primeira pessoa. Imani, a moçambicana, e Germano, o soldado português, são as vozes que nos guiam página a página enquanto lemos. E é justamente nessa relação que vemos tomar corpo a ausência de causa e consequência indicadas por Rosenfeld. Um mesmo fato é narrado mais de uma vez, ora por Imani, que compartilha conosco o que acontece, e ora por Germano, que escreve para Portugal.

Ainda sobre a estrutura, durante a narrativa, os pensamentos mais íntimos das personagens nos são apresentados quase que constantemente. Nos relatos de Imani conseguimos apreender mais isso. A analogia do fone de ouvido proposta por Lodge faz

bastante sentido quando a personagem, ao misturar tempos narrativos — passado, quando vai se referir à infância; presente, ao narrar o que acontece; e futuro, questionando-se sobre o esperar de sua vida — conduz a câmara narrativa a partir da qual enxergamos Moçambique e tudo o que ali se desenvolve para dentro de si e revela mais do que gostaria.

Mesmo Germano, que deveria ter a “secura” e a disciplina típicas de um soldado em guerra e escrever correspondências que revelassem somente o necessário, produz passagens belíssimas que questionam seu lugar enquanto colonizador português, sua nacionalidade (*português* ou, depois de ter sido “tomado por África”, *africano?*), o poder de sua pátria e até mesmo sua existência. Mais uma vez, quando Germano narra, parece falar mais *para e sobre* si do que *para* o outro.

Sobre os temas trabalhados por Mia Couto em *MDC*, destacamos a relação entre o colonizador e o colonizado, que não é a tradicional relação de opressor e oprimido. Imani é quem dá o tom do relacionamento amoroso que ela e Germano desenvolvem. Ela é quem decide quando ele vai tocá-la. Ela escolhe quando é hora de parar.

Além disso, por meio dessas duas personagens, Couto coloca em prática a atitude de estar com um pé na tradição e outro na modernidade. Ele, enquanto escritor situado em um período “pós-colonial-moderno”, mas extremamente conhecedor de sua nação, volta seu olhar para a tradição, para a História de seu país, para construir uma narrativa capaz de discutir até mesmo o lugar do homem moderno na sociedade. Nós, em pleno século XXI, atravessados por tantos questionamentos, enxergamos em Imani e Germano, personas do século XIX, dilemas e situações pelos quais passamos hoje.

Em relação à língua e à linguagem, ou seja, ao *material* da escrita de Mia Couto, entendemos, como Guelfi (1994) pontuou, que há um movimento de questionar as formas de representação da sociedade de que faz parte. Os embates entre os idiomas de ontem e de hoje, da metrópole e do interior, do colonizador e do colonizado servem para dar tonalidade a um novo português. O moçambicano vai transformar sua forma de escrever Moçambique, unindo o idioma tradicional — o português arcaico — com as línguas orais, muito marcadas pela história, pela mitologia, por quem de fato é o homem africano.

Finalmente, a própria figura de Mia Couto enquanto escritor inspira o entre-lugar que percorremos durante toda a pesquisa. Ele, inscrito em um tempo pós-colonial, mostra-se preso à tradição quando escolhe recontar a História de seu país em uma trilogia — e

em outros romances também — que inspira pesquisa e um mergulho fundo em realidades caras a uma nação que ainda vive as marcas do colonialismo e da guerra que marcou seu fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a literatura colonial e a pós-colonial são, por vezes, confundidas, confrontadas e até mesmo encaradas como produções que versam sobre os mesmos períodos, mas com recortes e sob perspectivas diferentes, a produção literária de Mia Couto tem um significativo papel no processo de lançar luz a essas ideias e de assumir que o objetivo final e maior é escrever e reinscrever Moçambique e dar corpo a uma língua portuguesa moçambicana. Seu texto é pertencente ao grupo daqueles que, mesmo assumindo fazer uso do idioma do colonizador, usam-no de forma a abrir espaços e inserir neles elementos muito particulares de África.

De personagens que vão na contramão da tradição ao questionar constantemente sua existência a hibridismos culturais e linguísticos, o texto de Mia Couto parece buscar a dúvida, o questionamento, as voltas sobre si mesmo enquanto condição para existir. Ele parece ocupar um novo lugar, que só a ele é possível estar, e que chamamos de entre-lugar.

Como vimos ao longo deste trabalho, o conceito de entre-lugar serviu mais como uma bússola a nortear nosso olhar do que uma forma fixa e incontestável de análise. Estar em muitos lugares — e, sobretudo, não estar em nenhum deles — parece ser uma condição da obra de Mia Couto. Tudo se inscreve a partir da busca pela fronteira, por desvelar o diferente, por dar voz a uma realidade que, durante muito tempo, foi condicionada ao silêncio.

Quando assumimos que a busca por privilegiar e unir forma e conteúdo faz parte do texto do autor, estávamos nos referindo, sobretudo, à capacidade de Mia Couto de escolher temas caros a mais de um período histórico e de, no entanto, não parar por aí. Em sua escrita não importa tão somente o que é dito, mas como tudo é arranjado no texto. Não basta, assim, dizer que o sujeito é marcado pelo hibridismo e pelo diferente. O que ele faz é levar ao texto marcas dessa diferença; é escrevê-lo a partir delas.

Em *MDC*, romance pertencente ao corpus desta pesquisa, vimos a forma participar de um processo de criação que levou ao texto escrito em língua portuguesa palavras e expressões de línguas locais africanas; vimos uma personagem se transformar em texto e assim mostrar como as novas realidades de Moçambique podem ser contadas; vimos, ainda, gêneros literários condicionarem formas diferentes de costurar a narrativa, por

meio de relatos em primeira pessoa e de cartas que revelavam mais sobre o sujeito que as escrevia do que informava àquele a quem eram destinadas.

O conteúdo, como já mencionamos, é a busca pela diferença. É a discussão de que não há um só homem, com uma só identidade marcada e definida. É a abertura dessa para identidades novas, plurais, múltiplas. Identidades marcadas pela diferença e pela alteridade. É a ideia de que, nos outros, nós nos encontramos — e vice-versa. É, finalmente, dizer que o texto literário moçambicano representa uma abertura a novos espaços, mas também assumir que o *novo*, aqui, está muito mais em ressignificar os espaços ocupados durante séculos que a busca por um terreno novo e possivelmente infértil.

Com *MDC*, Mia Couto empreende o trabalho que Francisco Noa entende como a excelência do universo ficcional Moçambicano:

a conciliação ou confrontação de múltiplas ordens e dimensões: o oral e o escrito, o latente e o manifesto, o tradicional e o moderno, o passado e o presente, o interdito e o permitido, o rural e o urbano, o nacional e o estrangeiro, o natural e o sobrenatural, o vivido e o imaginado, a vida e a morte, o local e o universal, a ordem e o caos, a cosmologia e a escatologia. (NOA, 2017, p.23)

Assim, ficamos convencidos de que o lugar do romance moçambicano, a partir de Mia Couto e seu *MDC*, é um lugar que ainda está por vir. Um lugar que se reconstrói a cada texto publicado, a cada nova história contada, a cada Imani e a cada Germano que, usando o português e o bantu, estando entre idiomas, lugares, identidades, histórias e Histórias, nos convidam a reescrever Moçambique, ressignificar seu passado e, assim, olhar para o futuro.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2012.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

BRAIT, Beth. Alteridade, dialogismo, heterogeneidade: nem sempre o outro é o mesmo. In: BRAIT, Beth (org.). **Estudos enunciados no Brasil: histórias e perspectivas**. Campinas: Pontes Editores, 2001. p. 7-26.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CORREA, Maria Paula de Jesus. **Leitura e escrita em espaços de guerra**: resgatando identidades em Terra Sonâmbula. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-08122017-152613/pt-br.php>>. Acesso em: 25 maio 2018.

COUTO, Mia. **Mulheres de cinzas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DOMINGOS, Rosemary de Fátima de Assis. **Literatura africana em língua portuguesa**: a construção das identidades nas representações das mulheres na prosa de Mia Couto. 2016. 151 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2016. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4545454>. Acesso em: 25 maio 2018.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: Percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos de memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, Rosangela. **Leitura e escrita em espaços de guerra: resgatando identidades em Terra Sonâmbula**. 2015. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Curso Letras - Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2386232>. Acesso em: 25 maio 2018.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. Um antigo manual de navegação. In: GUELFY, M. L. F. **Narciso na sala dos espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. fls. 28-69. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas — Moçambique**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**, n. 8, p. 205-217, 16 dez. 2005.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033274/mod_resource/content/1/MATA%2C%20Inoc%C3%Aancia%20-%20O%20p%C3%B3s-colonial%20nas%20literaturas%20africanas.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2020.

MATA, Inocência. Prefácio. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana**. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

PIEDRAS, Ana Lúcia dos Santos. **O mosaico de identidades em Mulheres de Cinzas, de Mia Couto**. 2017. 70 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3881>>. Acesso em: 25 maio 2018.

RAJÃO, Camila Lobato. A História é uma ficção controlada, 16, 2018, Uberlândia. **ANAIS ELETRÔNICOS DO CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC 2018**. Uberlândia: Abralic, 2018. 4453 p. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730199.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

REIS, Tani Gobbi dos. **O resgate da memória na conformação da identidade moçambicana: reminiscências de Imani em Mulheres de Cinzas, de Mia Couto**. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2017. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5286799>. Acesso em: 25 maio 2018.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olha D'Água, 2006.

SILVA, Literatura e história em cena: *Terra sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.

SOUSA, Glória. **Ngungunhane, o rei moçambicano que lutou contra a ocupação portuguesa.** 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/ngungunhane-o-rei-mo%C3%A7ambicano-que-lutou-contra-a-ocupa%C3%A7%C3%A3o-portuguesa/a-44177023>. Acesso em: 29 mar. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. **Narrativas da moçambicanidade:** os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional. 2008. 227 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3339>>. Acesso em: 25 maio 2018.

WOOD, James. **Como funciona a ficção.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.