

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Jardel Pereira Fernandes

**DIFERENTES FORMAS DE ENCENAÇÃO DA MEMÓRIA NA CONTÍSTICA
DE MIA COUTO**

Belo Horizonte
2019

Jardel Pereira Fernandes

**DIFERENTES FORMAS DE ENCENAÇÃO DA MEMÓRIA NA CONTÍSTICA
DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na Literatura

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha Taborda Moreira

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F363d Fernandes, Jardel Pereira
Diferentes formas de encenação da memória na contística de Mia Couto /
Jardel Pereira Fernandes. Belo Horizonte, 2019.
102 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Couto, Mia, 1955-. 2. Literatura moçambicana - Crítica e interpretação. 3. Memória coletiva. 4. História. 5. Identidade. 6. Guerra. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(679).09

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva – CRB 6/2086

Jardel Pereira Fernandes

**DIVERENTES FORMAS DE ENCENAÇÃO DA MEMÓRIA NA CONTÍSTICA
DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira - PUC Minas (Orientadora)

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu - PUC Minas (Titular)

Prof^a. Dr^a. Cristina Maria Silva - UFCE (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Priscila Campolina de Sá Campelo - PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2019.

AGRADECIMENTOS

À Jeová Deus e a seu filho Jesus Cristo, autores das mais importantes literaturas. Por permitir que nos deleitemos com as mais variadas formas de histórias. Histórias que emergem dos silêncios e que insistem em ser contadas.

À minha querida esposa, Heloísa, pela paciência e apoio.

Aos meus pais, que compraram muitos livros de histórias desde a minha tenra idade.

À minha tia Izabel, que por seu exemplo como professora me motivou a seguir o caminho do estudo das literaturas.

À minha querida amiga e diretora Helga Lima, com quem contei desde o início da minha carreira no magistério.

À professora e orientadora Terezinha Taborda, que com longanimidade me orientou e me mostrou que estudar arduamente produz bons resultados.

Aos professores do programa de pós-graduação em letras com quem muito aprendi nessa caminhada.

À Helen Leonarda, a quem sou muito grato pelas valiosas instruções e pelo encorajamento.

A todos, sobre os quais é impossível mencionar por nome, mas que de alguma forma foram instrumentos nas mãos de Jeová para me apoiar e encorajar.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é analisar as possíveis relações entre memória, tradição, guerra e testemunho a partir da análise dos selecionados contos da obra *Estórias abensonhadas* do escritor moçambicano Mia Couto. O romance foi escrito no período pós-guerra de independência em 1992. A contística miacoutiana faz uma rememoração dos difíceis anos da cruel colonização portuguesa, bem como do período de luta pela descolonização e por fim, da guerra civil que assolou Moçambique entre os anos de 1975 e 1992. Serviram como parâmetro de análise, as categorias de narrador e personagem, que guiados pela memória, tentam recriar para o leitor importantes elementos da tradição moçambicana. Tal tradição encontra-se em constante relação com a modernidade. Através das narrativas é feita uma tentativa de se mostrar as imbricações entre a história de Moçambique e a guerra pela descolonização do país, assim como a posterior guerra civil. O testemunho, conceito tão recorrente no estudo da Shoa e de outras catástrofes, nasce, nessa análise, como proposta que tem por objetivo, não apenas denunciar os horrores da guerra, mas também contar a tradição moçambicana, ainda pouco ou nada conhecida no ocidente.

Palavras-chave: Memória; tradição e modernidade; Guerra; Testemunho.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to analyze the possible relations between memory, tradition, war and testimony, based on the analysis of the selected short stories of the work "abdiasonhadas Estancias" by the Mozambican writer Mia Couto. The novel was written in the post-war period of independence in 1992. The Miacoutian narrative recalls the difficult years of the cruel Portuguese colonization, as well as the period of struggle for decolonization and, finally, the civil war that struck Mozambique between the 1975 and 1992. The narrator and character categories, guided by memory, were used as a parameter of analysis, trying to recreate important elements of the Mozambican tradition for the reader. Such a tradition is in constant relation with modernity. Through the narratives an attempt is made to show the imbrications between the history of Mozambique and the war for the decolonization of the country, as well as the later civil war. The testimony, a concept so recurrent in the study of the Shoa and other catastrophes, is born in this analysis as a proposal that aims not only to denounce the horrors of war but also to tell the Mozambican tradition, still little or unknown in the West.

Keywords: Memory; tradition and modernity; War; Testimony.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
1. A QUESTÃO DA MEMÓRIA NAS NARRATIVAS MIACOUTIANAS	11
1.1 Tradição e modernidade: o velho e o novo na escrita de Mia Couto	16
1.2 Imbricações entre memórias individuais e coletivas	25
1.3 Outras nuances de representação da memória e da tradição.....	32
2. FICÇÃO E HISTÓRIA: A GUERRA NAS NARRATIVAS MIACOUTIANAS	39
2.1 Contos que contam as histórias de guerra de Moçambique	43
2.2 Memórias que fazem emergir o período da independência em Moçambique.....	53
2.3 Embalando lembranças do período de dominação portuguesa.....	62
3. MEMÓRIA E TESTEMUNHO NAS NARRATIVAS DE MIA COUTO	69
3.1 Testemunho de uma história de guerra	80
3.2 Um personagem que metonimicamente representa a expressão das vozes silenciadas em seu país.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERENCIAS.....	100

Considerações iniciais

Memória, palavra que remete a diferentes campos de estudo e abordagens. Entretanto, para os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa e, notadamente, da literatura moçambicana, cabe pensar que o ato de rememorar o passado é uma forma de permitir que o testemunho de um período de conflitos, bem como o resgate da tradição moçambicana, venham a ser conhecidos por nós.

A presente dissertação tem por objetivo analisar a obra *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto, publicada em 1992. Os contos selecionados permitem viajar pelo passado no intuito de apontar as imbricações entre passado e presente, tradição e modernidade, no intuito de evocar vozes que não podem permanecer em silêncio. São vozes que fazem emergir, no presente moçambicano, a tradição da cultura ancestral, para falar da dominação opressiva colonial, do período da descolonização e da posterior guerra civil que resultou em indizíveis sofrimentos.

Mia Couto tece histórias em que realidade e ficção se encontram em uma linha tênue. Forma-se uma amalgama que coloca o leitor diante da difícil tarefa de compreender os eventos narrados como criação de espaços ficcionais nos quais as memórias da cultura Moçambicana, ainda pouco conhecida pelo Ocidente, se expressa.

Os personagens de Mia Couto, na maioria das vezes, pouco ou nada falam. O que eles dizem é transmitido por narradores que relatam não só as vidas dos personagens, como também o contexto histórico, social e cultural daquele país.

Nosso trabalho pauta-se em premissas de estudiosos da memória, em uma perspectiva individual e coletiva. Alguns deles apontam as imbricações entre memória individual e coletiva. Seus encontros e desencontros. Busquei então aproximar essas noções, tanto quanto possível, para a análise dos contos selecionados. Pierre Nora, Michael Pollak, Joel Candau, Fernando Catroga, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin são alguns dos teóricos que muito contribuíram para

essa pesquisa. A integração entre memória e os elementos que fazem parte da cultura moçambicana precisam ser levados em consideração, já que por meio dela o povo moçambicano consegue ter acesso ao que tem de mais precioso, seu passado. Afinal, sem memória, não há passado e, por conseguinte, não pode existir um pensamento crítico, reflexivo acerca do presente.

O testemunho acerca da tradição e da guerra é o referencial a que recorre Mia Couto para tecer histórias tão bem elaboradas e cheias de vida. A literatura Ocidental apresenta o homem desbravador que descobre e domina povos. Nesse sentido ela mesma age sob o signo da opressão ao silenciar as histórias de pessoas comuns. Pessoas que vivem dominadas e sobre quem a história oficial quase nada tem a dizer. Não raro o cânone dá destaque ao homem branco com alto poder aquisitivo, protagonista de muitas histórias da literatura ocidental. Entretanto, o que nos chama a atenção é ouvir a narração de histórias de pessoas comuns, negros, mulheres, meninos, velhos e outros indivíduos que se encontram à margem da sociedade.

Moçambique foi um dos países africanos que sofreu com o sistema opressor do período colonial. A partir de sua independência, em 1975, ocorre de forma ainda mais acentuada a tentativa de se mostrar as realidades pouco conhecidas do país. A literatura moçambicana produzida no período pós-independência utiliza-se de elementos fantásticos, faz resgate de tradições ancestrais, adentra pelos diferentes conflitos que marcaram a nação e ainda contempla a esperança por dias melhores.

Com magistral arte de contar, Mia Couto procura trazer para o leitor a amostragem de uma nação que, apesar dos sofrimentos, consegue conservar o bom humor, a ironia, o desejo de paz. A fortuna crítica dos contos analisados (re) constrói aspectos singulares da cultura de um povo que insiste em dizer seu passado através de narrativas que preservam sua memória.

A abordagem acerca da questão da memória analisa a relação entre esse tema e a tradição ancestral, bem como entre os conflitos pelos quais Moçambique passou. Esse é o fio condutor que perpassa as narrativas analisadas. Se a questão do testemunho é emergente e se faz necessária no século XX para a manutenção de memórias que não podem ser esquecidas, como ocorre em países marcados por regimes opressores, destaco que se faz ainda mais importante para falar daqueles que vivem em países considerados

periféricos, e que ainda na contemporaneidade, encontram parca representação e expressividade. Dentro dessa perspectiva os contos analisados elencam vozes que desencadeiam a correta inquietação do leitor acerca do universo cultural moçambicano.

Se, no passado era necessário libertar-se do jugo opressor e afirmar a construção de uma identidade em Moçambique, hoje, considero ainda mais importante a consolidação e manutenção desse ideal por se ouvir, com detida atenção, as inquietas vozes que nunca se calaram. A tentativa de encontrar um lugar próprio e permanente para se alocar essas histórias é uma das propostas dessa pesquisa. Arranjá-las nos devidos lugares tem por objetivo dar visibilidade às histórias do povo moçambicano. Permite que essas histórias sejam visitadas e (re) visitadas. Entende-se que a escrita da história do povo moçambicano é o local de preservação das memórias que poderiam cair no esquecimento. Através dela, as narrativas tomam novos significados e se resignificam, tomam novos contornos e permitindo que sejam compartilhadas para as gerações futuras.

No primeiro capítulo procurei mostrar como as memórias individuais e coletivas encontram-se engendradas aos aspectos da cultura de Moçambique. Elas são encenadas belamente por personagens que contam suas histórias a partir de lugares que colocam o subalterno em uma condição de contador-protagonista de suas vidas. Nesse caso, o subalterno tenta falar. Para tanto, diferentes narradores buscam dar vozes a ele. Essas vozes são concedidas ao povo ao passo que são valorizados os aspectos da tradição. O vínculo entre tradição e modernidade é indissociável, sendo elaborado e reelaborado por diferentes atores no presente. O encontro entre o velho e o novo torna mais instigante esse estudo, na medida em que as dinâmicas entre passado e futuro permitem que o leitor se encontre, em algum ponto dos relatos, como parte dos eventos narrados.

No segundo capítulo buscou-se estabelecer uma relação entre memória e história. Por história ressalta-se o período de dominação portuguesa em Moçambique, bem como o doloroso processo que levou à independência do país. De forma latente aparece nas narrativas miacoutianas a guerra civil que assolou o país. A efervescência política entre os anos de 1975 e 1992 é trazida à baila por diferentes personagens.

Finalmente, no terceiro capítulo, apresentamos a possibilidade de se refletir acerca da questão do testemunho. É possível ampliar esse conceito, encerrado por muito tempo ao evento catastrófico da Shoa. Pensar no testemunho como forma de dizer os eventos traumáticos que marcaram os diferentes conflitos em Moçambique confere aos diferentes sujeitos que viveram o horror a oportunidade de manter vivas suas memórias. Ele é também uma forma legítima de não se permitir que a tradição caia no esquecimento, mas que continue a ser lembrada e narrada.

A ênfase dessa pesquisa reside na preservação de memórias individuais e coletivas. Para tanto, buscou-se nos contos analisados, a presença de diferentes estratégias de representação da memória, tendo em vista as dinâmicas e constantes trocas de experiências que o passado permite fazer com o presente.

1. A questão da memória nas narrativas miacoutianas

A obra *Estórias abensonhadas* (2012), do escritor moçambicano Mia Couto é composta de vinte e seis narrativas. Dentre essas, destacamos os contos “Nas águas do tempo”, “Chuva: a abensonhada”, “As flores de Novidade”, “O cego Estrelinho”, “Na esteira do parto”, “O poente da bandeira”, “Noventa e três”, “O cachimbo de Felizbento” e “Jorojão vai embalando lembranças”, para fazer um espelhamento acerca do conjunto da obra faz emergir a construção de memórias de uma tradição cultural imbricadas com memórias de guerras, tanto a guerra colonial quanto a guerra civil.

A ficção produzida por Mia Couto propõe um diálogo com a realidade moçambicana, sobretudo no período da pós-independência. Dentro dessa perspectiva, a memória se apresenta como mediadora nos caminhos para se pensar as diferentes representações de memórias individuais silenciadas, as quais a historiografia oficial, de forma totalitária e única, relegou ao esquecimento para simular uma memória coletiva que pretende dizer a história de Moçambique.

Mia Couto se volta para alguns temas centrais, como é o caso das tradições locais, a ancestralidade, a morte e as questões da guerra civil que assolou Moçambique entre os anos de 1975 a 1992. Tais aspectos serão investigados a partir da estrutura do gênero conto, permitindo uma aproximação do universo da tradição oral como um recurso de máxima importância para o autor em sua produção ficcional. De forma condensada, o gênero conto parece reportar-se mais diretamente à maneira como as memórias se configuram. Por meio de sua leitura, é como se pudéssemos ouvir “um tesouro rico de lógicas e sensibilidades”. (COUTO, 2016 p.23). Essa contação de histórias em Moçambique se materializa através das peripécias das personagens, matéria viva para os contos.

Há na obra uma (re)construção dos processos que figuram a tradição, bem como uma compreensão dos elementos que constituem a modernidade moçambicana, dentro de um cenário de constantes mudanças identitárias que resultam na confluência entre tradição e modernidade.

Ao pensar na maneira como as memórias são construídas na obra, adentramos no início do período da colonização portuguesa. Os portugueses, no final do século XV, atraídos pelos recursos naturais de Moçambique, em especial pelo ouro, iniciam a colonização do país. Tal colonização ocorre de forma efetiva no século XIX, resultando em um longo processo de aculturação e imposição da cultura portuguesa. É José Luís Cabaço quem nos conta:

Na busca do ouro, prata e marfim, ou no esforço de estender suas redes comerciais e potentados do interior, esses aventureiros europeus (e, no caso de Moçambique, também indianos), bem como alguns missionários religiosos, iniciaram a penetração dos territórios, preferencialmente subindo os rios, e esporadicamente por lá se fixavam. (CABAÇO, 2009, p. 29).

Todo esse projeto de imposição colonial desestruturou a organização dos sistemas de governança e modo de vida que vigoravam em Moçambique. A política de dominação investiu na tentativa de modificar os valores e hábitos dos moçambicanos, criando uma classe de assimilados. Esses pretensos “assimilados” foram obrigados a assumir a cultura europeia, seu modo de vida,

seus costumes, sua cultura e língua. Como afirma Albert Memmi, a respeito da relação entre os colonizadores e os colonizados:

Quando observamos o convívio entre o colonizador e o colonizado, logo descobrimos que tanto a humilhação cotidiana do colonizado quanto seu esmagamento objetivo não são apenas econômicos. O pequeno colonizador, o colonizador pobre, também se considerava, e em um certo sentido realmente o era, superior ao colonizado; objetivamente, e não apenas em sua imaginação. E isso também fazia parte do privilégio colonial. (MEMMI, 1989, p. 17).

Esse esmagamento da cultura moçambicana não poderia deixar de formar uma memória nacional que valorizasse o dominador em detrimento das memórias do dominado. Ao longo do processo colonial, os portugueses ampliaram sua política de dominação, implantando um ideal a ser imitado. Até certo ponto sabemos que isso funcionou. No entanto, por não conseguir extinguir totalmente os valores da tradição cultural moçambicana, Portugal buscou outros meios para avançar em sua dominação forjando, para si e para o mundo ocidental, uma visão negativa acerca dos colonizados. É a construção gradativa dessas memórias de superioridade, as quais podemos chamar de “desmemorização” (CATROGA, 2015, p. 57) ou apagamento das memórias individuais dos colonos, que se faz sentir na colonização portuguesa. Quando pensamos em memórias individuais, fazemos referências àquelas que são guardiãs da ancestralidade e dos indizíveis sofrimentos dos que experienciaram o processo colonial, e também as guerras colonial e civil.

No início do século XX observamos um salto significativo na valorização e resgate das memórias em Moçambique, com o aparecimento dos jornais *O Africano* e *O Brado Africano*, nos quais foram publicados alguns textos poéticos e, a princípio, uma parca quantidade de texto em prosa que valorizavam a terra africana. Entretanto, mesmo com a aclamação da cultura moçambicana, essa produção literária ainda imitava os moldes da literatura europeia; afinal não havia, nos textos literários, a exposição de uma consciência que denunciasse o tratamento discriminatório imposto pelos portugueses aos povos africanos. Essa consciência surge no segundo momento da literatura moçambicana, entre os anos de 1945 e 1964, em que a literatura traz uma denúncia do racismo, da

exploração do negro e da máquina de opressão colonial. Emergia assim um apego pelas raízes africanas:

Suporte inicial foram os jornais, que, como em Angola, desempenharam um papel importante na divulgação das ideias contrárias ao colonialismo. O jornal *O Africano* foi fundado pelos irmãos José e João Albasini em 1909, com edição em português e ronga. Em 1918 os irmãos Albasini fundaram *O Brado Africano*, órgão oficial do Grémio Africano Associação Africana. Em 1932 o jornal, tendo sido impedido de funcionar, foi substituído pelo *Clamor Africano*, que teve 12 números e foi criado por José Albasine. A partir de 1933, *O Brado Africano* voltou a circular, mas a partir de 1958, até sua suspensão, em 1974, seu funcionamento esteve subordinada a muitas influências oficializantes. (FONSECA e MOREIRA, 2014, p. 27).

A partir dos anos 60 a literatura esteve vinculada diretamente ao contexto histórico moçambicano. Moçambique adentra por um longo processo de guerras internas por sua independência. Nesse período desponta uma poética que se envolve com a guerra colonial. A literatura tornou-se um instrumento de politização do povo. Entretanto, um salto significativo para o resgate das memórias silenciadas ocorre após a independência do país, quando há uma tentativa de reconstrução nacional.

Após a independência, divergências entre os dois grandes partidos políticos de Moçambique, a saber, a FRELIMO, frente de libertação de Moçambique e o partido de resistência nacional moçambicano, RENAMO, desencadearam novos conflitos, provocando uma longa guerra civil entre os anos de 1975 a 1992. Foi durante esse período que a literatura deixou de lado seu caráter revolucionário e passou a retratar as condições humanas universais, os sentimentos calados pela guerra.

Nesse contexto pós-independência, o escritor Mia Couto faz emergir os sentimentos do povo moçambicano, as particularidades de sua cultura e de sua história. Ele investe na capacidade de sonhar e de recuperar os estilhaços de uma esperança marcada por anos de sofrimento. Nos destroços de um passado, Mia Couto encontra a matéria-prima, o substrato de suas histórias. Ele vasculha ruínas na busca das tradições, mas sem esquecer-se da formação multicultural do país. Conforme o próprio autor diz:

Falei das cosmogonias diversas e peculiares de zonas rurais de Moçambique. Mas não gostaria que olhassem para elas como essências, resistindo ao tempo e as dinâmicas de troca. Hoje, quando revisito a ilha da Inhaca, verifico que já se organizaram campanhas para matar os porcos selvagens que assaltam as machambas. E os chefes locais preparam por telemóvel visitas de cientistas estrangeiros. Em todo o país, milhões de moçambicanos já se apropriaram das palavras “cultura” e “natureza” e trouxeram-nas para dentro dos seus universos culturais. Essas palavras novas estão trabalhando sobre as culturas de origem, do mesmo modo que certas árvores inventam o chão de onde parecem emergir. (COUTO, 2016, p.21-22).

Assim Mia Couto busca, em seu país, referências que expressem sua construção identitária híbrida.

A língua portuguesa é o veículo oficial utilizado pelo autor para valorizar a cultura e as realidades plurais moçambicanas, de forma que ele inclui, em seus textos, construções linguísticas das línguas nativas de Moçambique ao lado da língua portuguesa. O autor brinca com as palavras, constrói sentidos, formula neologismos e permite que o leitor adentre pelo universo da tradição cultural sem perder de vista a modernidade da escrita em língua portuguesa.

Através da contística miacoutiana “embalam-se” para os leitores “lembranças” de uma tradição, assim como as memórias das guerras coloniais e pós-coloniais. Lembro-me do conto “Jorojão vai embalando lembranças”, com ele, destaco que muitas das narrativas miacoutianas trazem a necessidade de uma reflexão constante e consciente sobre a história do povo moçambicano. Para Walter Benjamin (1994), é necessário que a história seja realmente revelada, não apenas aquela que se encontra nos registros oficiais, mas, sobretudo, a história que poderia ser considerada como relatos dos povos. Segundo ele, é preciso recuperar o imaginário dos oprimidos. Tal imaginário se encontra depositado nos mitos, nas lendas, nas crenças, na tradição e nos testemunhos orais:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do

narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes estes dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar” diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199, grifos do autor).

Nas narrativas de Mia Couto coexistem as formas narrativas tradicionais e modernas. Nessa relação temporal, o passado e o presente estão entrelaçados. Ela valoriza as tradições, pois elas fornecem aos mais jovens um marco referencial necessário para a construção permanente da memória. A tradição se faz presente em seus textos quando alguns personagens trazem à tona o passado como uma forma de resistência à descaracterização provocada pelo mundo contemporâneo. São as memórias individuais que resistem, por meio da narrativa, aos silêncios que a memória coletiva instaura. Poderíamos chamar as primeiras memórias mencionadas, com Inocência Mata, de “silêncios e falas de uma voz inquieta”. (MATA, 2001).

1.1 Tradição e modernidade: o velho e o novo na escrita de Mia Couto

A memória sempre foi um dos pilares do debate sobre as literaturas africanas de língua portuguesa no período pós-colonial. Entretanto, legitimar a história de um povo extrapola os limites estabelecidos pela história oficial. No caso de Moçambique, essa empresa implica reconstruir tradições, recolher os estilhaços causados pelas guerras colonial e civil, ouvir rituais e costumes, para dar visibilidade às vozes que ainda precisamos ouvir. É nesse sentido que se faz necessário deixar contar e ouvir as memórias individuais, as quais, na maioria das vezes, pertencem àquelas vozes que coincidem com as que Gayatri C. Spivak chamou de subalternas. (SPIVAK, 2010).

Legitimar as memórias de Moçambique implica, portanto, falar das realidades que os habitantes do país viveram. O escritor Mia Couto dinamiza bem a construção dessas realidades pouco ou nada contadas. Contando a partir de suas experiências aquilo que viu, ouviu e sentiu, ele consegue criar,

no leitor, outro horizonte de descobertas. É Mia Couto quem nos fala de seu país:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais pelo socialismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos aparentemente distantes. (COUTO, 2016, p. 116).

É no conto “Nas águas do tempo” que observamos a construção de uma memória de tradição ancestral. São as memórias dos personagens que metonimicamente representam as histórias do povo moçambicano. Nessa narrativa que abre a obra *Estórias abensonhadas*, são as memórias do narrador que endereçam o caminho que o leitor irá percorrer, proporcionando a esse uma viagem em suas lembranças, sentimentos e reações. O jovem narrador, conduzido pelo avô é levado por passeios que à princípio começam no pequeno rio, mas que mais tarde os levará a um grande lago. Conforme lemos:

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda lá, onda cá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado. (COUTO, 2012, p.9).

O percurso por onde passam tanto o neto quanto o avô parece estar permeado por uma aparente calma, de forma que o leitor é conduzido lentamente pelo cenário descrito. Essa lentidão bem que poderia indicar o movimento da memória que gradativamente busca as lembranças de um tempo passado. A calma com que se desenvolve a narrativa é pela primeira vez quebrada no momento em que a intervenção da mãe do mancebo interpela os personagens devido ao fato de não saber para onde avô e neto irão. Ao ser

indagado pela filha para onde rumava todos os dias ela não recebia respostas, apenas a certeza de que o regresso seria breve:

Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.

- Voltamos antes de um agorinha, respondia. (COUTO, 2012, p. 9).

A forma tranquila como a narrativa prossegue para logo depois ser interrompida pelas preocupações da mãe talvez indique a maneira como as memórias de um tempo passado são interpeladas por lembranças que se misturam para contar o passado.

Entendemos que a memória, por si só, não tem apenas o valor de armazenar informações, mas, de promover uma reflexão sobre o passado, seguindo seu curso no presente e atuando nas transformações futuras. De forma que a reflexão sobre os eventos do passado, da tradição e dos períodos de guerra, pode se tornar catalisadora de mudanças para o futuro. Tais memórias, não podem ser entendidas como simples rememoração do passado, pois transformam-no em um passado ativo que se presentifica, resultado que é do recordar da tradição. (CANDAU, 2011).

Aqui, faz-se necessário ressaltar que as lembranças são rememoradas pelo narrador-protagonista, o personagem central. Incapaz de adentrar pelos sentimentos e pensamentos dos outros personagens, ele narra de um centro fixo, trazendo suas próprias percepções dos eventos:

Nem eu sabia o que ele perseguia. Peixe não era. Por que a rede ficava amolecendo o assento. Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava pela margem. A maneira como me apertava era como de um cego desbengalado. No entanto, era ele quem me conduzia, um passo à frente de mim. Eu me admirava da sua magreza direita, todo ele musculíneo. O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver. (COUTO, 2012, p. 9).

O avô, apesar da idade, exibia certa vitalidade e desejo de renovação. Pontuar esse aspecto físico do personagem talvez indique o papel que a

tradição tem em manter-se viva e em se renovar através da presença do velho. Ao passo que o narrador evoca, em sua memória, o que passou. Parece que, fio a fio, é tecido um relato que assume para o leitor um aspecto de “novidade”. Pois o misterioso motivo das constantes idas ao rio se desvela pouco a pouco.

A história oficial, eleita como mantenedora e preservadora da história de um povo, pode ser entendida como importante forma de preservação do passado. Os registros feitos por ela elegem e pontuam relevantes acontecimentos. No entanto, quando se reflete sobre a história das guerras colonial e civil em Moçambique e das diferentes representações das tradições, percebemos que o registro histórico trata de forma excludente e seletiva histórias que não poderiam ter sido esquecidas. Quando menciono “histórias que não poderiam ter sido esquecidas”, refiro-me às memórias subjetivas, as quais preservam mais do que um registro escrito. Conforme Pierre Nora menciona:

No coração da história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repetir. A história é deslegitimação do passado vivo. No horizonte das sociedades de história, nos limites de um mundo completamente historicizado, haveria dessacralização última e definitiva. O movimento da história, a ambição histórica não são a exaltação do que verdadeiramente aconteceu, mas sua anulação. Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, a nosso ver, os faz lugares de memória. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória. (NORA, 1993, p. 9).

Reconhecemos que a história oficial precisa existir para manter importantes registros de marcos históricos; entretanto, ela não deveria ser a única forma legítima de se registrar o passado. É preciso construir a patrimonialização de uma memória não oficial, que apesar de não reconhecida, também se constitui como peça fundamental de construção histórica. Dialogando com Michael Pollak, “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível” precisam ser consideradas. (POLLAK, 1989, p. 2).

No conto analisado pensamos no relato como forma legítima de se manter vivas histórias não contadas pelo registro historiográfico. Nesse conto, recordemo-nos de que o avô se vale de três importantes elementos para transmitir sua religiosidade e sabedoria, a saber: primeiro, a comunicação gestual, pois percebemos o velho acenando para o desconhecido. Nesse ponto da narrativa o narrador diz que o avô acenava para “ninguém”.

Poderíamos compreender esse ato como uma tentativa de comunicação com o mundo sobrenatural, todas as vezes em que o avô vai ao rio. O pronome indefinido “ninguém” talvez indique o fato de que, a princípio, o jovem, que nada vê de sobrenatural na ação do avô, só consiga entender o significado da transmissão ancestral no final da narrativa, quando seus “seus olhos se abrem”. O narrador nos conta:

De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço o barco quase nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por instante, vislumbrei por ali uma alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano. (COUTO, 2012, p.10).

O avô, na intenção de transmitir seu saber ancestral para o jovem, insta insistentemente com ele que faça o mesmo. Os gestos do avô, nesse momento, parecem compor uma amalgama com a sonoridade produzida, no intuito de chamar a atenção para o desconhecido. A onomatopeia produzida “láááá”, ressoa em nossos ouvidos. Gesto e som parecem se conjugar, também resultando no movimento de ondulação do barco no rio. Ademais, o olho câmara do narrador conduz os olhos e os ouvidos do leitor para a cena, como se fosse possível ver e ouvir os eventos narrados. Aqui, temos também o encontro da tradição com a modernidade. Não se permite que os saberes ancestrais caiam no esquecimento, mas se propicia que se perpetuem através das gerações futuras. O avô estende a nós seu convite:

- Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo?
- Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.
- Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco, a dançar-se?

Para mim havia era a completa neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde. Meu velho, depois, perdia a miragem e se recolhia, encolhido no seu silêncio. E regressávamos, viajando sem companhia de palavra. (COUTO, 2012, p. 10-11).

O “silêncio” e o ato de meditar, por parte do velho, talvez indiquem estratégias utilizadas pelo narrador para acompanharmos com atenção redobrada o que dirá em seguida o avô. Dessa forma, teremos de buscar em outras linguagens suas falas. São falas que aparecem poucas vezes na narrativa. Conforme nos diz o neto: “mais ou menos” em poucas palavras o velho falava. Talvez umas poucas nove vezes em uma ou duas linhas apenas em toda a narrativa; quando muito em umas poucas nove linhas em sua maior fala. Conforme lemos:

No mais ou menos ele falou assim: nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é quase todos estão cegos, deixaram de se ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.

- Me entende? (COUTO, 2012, p.13).

O papel do silêncio está situado como reflexão interior. Ali, está o avô, “quieto”. É possível pensar no personagem numa perspectiva sacralizada, como alguém que alcançou a santidade religiosa, um homem cujo objetivo é o contato com o mundo espiritual. Poderíamos falar em uma busca pelo elemento transcendental das crenças ancestrais, as quais fazem parte da cultura moçambicana. A comunicação silenciosa que o avô mantém com o mundo dos espíritos nos lembra a descrição do neto sobre o cenário em que estavam:

Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufaralhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos. (COUTO, 2012, p. 10).

Depois de falarmos da necessidade de se manter viva uma memória individual há de se pensar na necessidade de não se permitir que essas histórias caiam no esquecimento. Falar em esquecimento remete à importância de não permitir que pertinentes momentos da história, mais notadamente, aqueles que se conformam por meio de memórias narrativas subjetivas, sejam apagados.

Em “Nas águas do tempo” as memórias de cada um dos personagens se ligam formando uma rede de lembranças que fazem alusão à tradição cultural em Moçambique. O narrador-personagem leva o leitor ao tempo de sua infância, relatando a história da morte do avô. Os nomes dos personagens não são revelados. É possível que o fato de não se dizer os nomes aponte para o apagamento das histórias de tradição. Entretanto, os personagens representam papéis. O neto, a mãe e o avô retratam diferentes gerações imbricadas.

O diálogo entre eles se funda na compreensão das diferentes formas de expressão da sabedoria ancestral, que é uma das marcas mais profundas de muitas culturas do continente africano, onde os velhos exprimem seus saberes, que soma à vida presente o conhecimento ancestral. O resultado desse enlace entre passado e presente é a permanência da tradição, da história, da cultura e da religiosidade. Os jovens são o receptáculo desse legado, ao passo que fazem a conexão dele com o futuro. Nesse sentido, não passa despercebido o papel da mãe, que busca presentificar seus saberes através das atividades utilitárias em seu lar:

Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago. Temia as ameaças que ali moravam. Primeiro, se zangava com o avô, desconfiando dos seus não propósitos. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira:

- ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte... (COUTO, 2012, p.11).

Na narrativa podemos perceber que passado e presente se entrelaçam, entendendo-se que o presente modifica o passado. De modo que não existe uma separação definitiva entre tradição e modernidade. Afinal, a memória tem a capacidade de unir tanto os traços da continuidade do passado quanto os

traços que requerem a criticidade do tempo presente. Não é para menos que um povo tem sempre a capacidade de (re)atualizar a memória coletiva. Aqui, entende-se como memória a possibilidade de se compreenderem reminiscências, através das quais o presente se liga ao passado, transformando-o.

É a mãe que nos fala do “fantasma” e que move o menino a continuar a abordar esse importante aspecto da tradição moçambicana, a crença no sobrenatural, mais especificamente falando, a ancestralidade. É ela quem puxa esse importante fio da urdidura. O narrador nos conta:

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar. (Couto, 2012, p.11).

O narrador nos fala de um fantasma, desacreditado pela razão, temido pela curiosidade e, sobretudo, reavivado pela memória da tradição cultural. Esses aspectos da narrativa nos lembram a divisão dos mundos. De fato, o encontro da racionalidade característica da modernidade com a tradição. Se as crenças ancestrais são difundidas pela voz dos mais velhos, é nos ouvidos e na memória dos mais novos que se sedimenta sua continuidade.

Deslizando lenta e incessantemente nas águas do tempo, a tradição ancestral deságua no jovem manancial da modernidade para coexistir com ele, sem que seja possível fazer uma distinção clara entre moderno e tradicional. De fato, uma linha tênue os separa e, simultaneamente, os conecta.

No conto analisado, o passado, o presente e o futuro formam um movimento contínuo e circular, de forma que não há uma linha temporal cronológica linear, como a que conhecemos em muitas culturas. A morte nos parece o pilar ideal para essa leitura. Afinal a história que nos conta o narrador é a história da passagem do velho do mundo dos vivos para o mundo dos mortos.

É como se o personagem passasse de uma margem do rio para a outra. A presença da neblina no relato, a passagem pelo pântano e a sinalização de panos brancos e vermelhos parecem efetivar essa transposição da morte para a vida. Nesse ponto da narrativa somos lembrados de que o ambiente natural é também o repositório da memória ancestral, lugar onde se revitaliza a transmissão desse conhecimento. Lemos:

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho alojar-se com a descrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso. Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então. Lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que poentaram as visões. (COUTO, 2012, p. 13-14).

Agora, o pano vermelho que evidentemente simboliza a vida, vai se tornando branco, símbolo apropriado da morte. Não se trata de uma morte permanente, mas de uma passagem da vida carnal para a continuidade dela em um plano espiritual. Dentro dessa perspectiva, é possível entender que o movimento contínuo das águas indicam a continuidade da vida em outro plano. Nesse momento, o neto já consegue “ver” o pano branco do outro lado da margem. Como o avô o havia advertido antes, “seus olhos se abrem para dentro”. No desfecho da narrativa poderíamos também falar da efetivação da passagem do saber ancestral para o jovem. Conforme ele mesmo nos diz:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que nunca haveria de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 2012, p. 14).

Quero pensar a tradição não como algo ultrapassado cuja modernidade a supera. Pois, de fato, nessa narrativa, o menino continua a transmitir os saberes ancestrais a seus descendentes. A modernidade pode ser entendida como resultado do movimento das águas nesse conto, cuja trajetória tem um movimento constante e circular. Com Hobsbawm entendemos que as “tradições que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes”. (HOBSBAWM, 1984, p. 9). Dessa forma a tradição se mantém viva no presente justamente a partir do movimento de estruturação, criação e re (criação) que institui a modernidade.

1.2 Imbricações entre memórias individuais e coletivas

Reflito no fato de que nos contos de Mia Couto, permanecem esses sentimentos de que a memória precisa se manter viva. Há nesses contos a exposição de experiências pessoais que podem ganhar proporções coletivas ao mesmo tempo em que o coletivo aparece problematizado. São as histórias que lembram o tempo colonial e o pós-colonial, bem como as histórias dos velhos imbricadas aos novos contextos contemporâneos, que merecem ser ouvidas. Seguindo com Fonseca e Cury quando falam do papel do velho na perpetuação de memórias locais na obra de Mia Couto:

Ao resgatar tal figura e o seu lugar na estrutura social, transportando para a escrita os rituais de uma tradição aprendida com os ancestrais, em muitos momentos de seus romances, evidencia-se uma forma peculiar de convivência entre os africanos. Mas, ao mesmo tempo, faz-se espaço de denúncia da exclusão do velho dos modernos hábitos levados à África, os quais, com alguma frequência, contribuem para o silenciamento das formas de educação tradicional que têm no idoso a figura mais importante. Ao iluminar essas contradições, a literatura integra-se na produção de textos comprometidos com a realidade social. Tais reflexões não são exclusivas dos textos do escritor moçambicano. Pode-se dizer que são uma constante nas literaturas africanas de língua portuguesa que realizam o diálogo da modernidade com a tradição ancestral. (CURY; FONSECA, 2008, p. 76).

Nas narrativas miacoutianas temos esse encontro do passado com presente, a indicação do passado como um tempo que se faz atuante e que

problematiza a realidade. É o que se nota, por exemplo, no conto “Noventa e três”, em que vemos o encontro do Velho com seus netos e bisneto e, por meio dele, o encontro da tradição com a modernidade, conforme lemos:

Foram entrando um por um. O velho estava na cabeceira, cabeceando. À medida que entravam, alguém anunciava os nomes, descrevendo em alta voz o jeito dos vestidos. Os netos encheram a sala, os bisnetos sobraram no quintal. O avô levantava um olhar silencioso, sem luz. Sorria o tempo todo: não queria cometer indelicadeza. O avô fingia, aniversariante. Porque em nenhum outro dia os outros dele se recordavam. Deixavam-no poeirando com os demais objetos da sala. (COUTO, 2012, p. 57).

Entendo que o conceito de tradição e modernidade, embora demonstrado aqui como um “par” que está em oposição. Pode ser entendido como um movimento que se interpenetra. Não poderíamos pensar a tradição como que encerrada ao passado. Pensar dessa forma seria o mesmo que dizer que a modernidade põe fim à tradição. Entretanto, a modernidade pode ser entendida a partir de um movimento que é de retomada do passado, sempre em diferença. E, porque não dizer uma reelaboração de uma tradição que se mantém vida. Seguindo nessa esteira Le Goff nos lembra que:

A oposição antigo\ moderno desenvolveu-se num contexto equívoco e complexo. Em primeiro lugar, porque cada um dos termos e conceitos correspondentes nem sempre se opuseram um ao outro [...] (LE GOFF, 1990, p. 167).

Sigo pensando que: “Finalmente, a modernidade pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado, entre outras, as da Antiguidade”. (LE GOFF, 1990, p. 168).

O conto “Noventa e três” apresenta-nos a figura do velho na “cabeceira”, ou seja, na linha de frente da recepção dos convidados para sua festa de aniversário. É ele quem abre a narrativa com um aparente destaque para sua figura, mesmo porque o próprio título do conto já confere a esse senhor certa importância. Entretanto, destaco nesse encontro do velho com o novo, o momento em que os jovens convidados vão chegando e deixando o velho de

lado. O narrador talvez nos induza a questionar até que ponto a tradição tem sido mantida em vista das influências externas. São influências da cultura ocidental que fazem-nos pensar no histórico de abandono a que muitos velhos estão sujeitos.

Conforme lemos no trecho acima, o fato de o Velho deixar de ser ouvido, a maior parte do tempo nos lembra que, como parte de um grupo, falamos para sermos ouvidos, para sermos percebidos. São as memórias que permitem a possibilidade de falar às vozes que, vez por outra, têm um ouvido atento para escutá-las. Dessa forma, entendemos que desejamos escutar não apenas as vozes oficiais, mas as das pessoas comuns, as vozes que circulam no cotidiano do povo moçambicano.

Não é que o velho, já quase cego, deixe de ser permanentemente ouvido, pois encontra ouvidos atentos em seus novos amigos, um gato que o acompanha em suas constantes visitas ao jardim, bem como o jovem Ditinho. Embora no dia de seu aniversário os filhos e netos se preocupem apenas com os festejos do evento e não com a presença do avô, pode-se pontuar que a possibilidade de comunicação e de transmissão do saber ancestral é recuperada pelo velho, não no seio da família, mas, sobretudo, com seus companheiros de rua, igualmente marginalizados.

O título do conto permite avançar em uma possível interpretação quando nos remetemos ao ano de 1993, primeiro ano após o fim da guerra civil em Moçambique. A princípio, as histórias do velho não são ouvidas por aqueles com quem ele mais tinha afinidade, seus parentes. Entretanto, gradativamente sua voz se faz ser ouvida. Isso nos lembra o processo de silenciamento de muitas histórias que contavam Moçambique no período colonial. Essas vozes são proclamadas de forma contundente após o fim da guerra civil no país, notadamente através de personagens como os que Mia Couto cria para contar experiências.

Aqui, o velho, metaforicamente, pode ser compreendido como guardião de memórias ancestrais. As vozes que poderiam ter sido silenciadas são estrategicamente contadas por Mia Couto, pois seu personagem, o velho, “malandramente” busca subterfúgios para fazer a verdadeira comemoração de

seu aniversário com seus dois amigos. Naquele ambiente natural o velho se encontra, enfim, como avô. Conforme lemos:

Decidem todos juntos apagar as velas, na vez do festejado. O bolo é cortado rápido, há que regressar à alegria. O velho deve estar por aí dormindo, dizem, ele descansa assim no meio de qualquer momento. Mas o avô não dorme. Está quieto sofrendo de saudade de seus companheiros de rua, Ditinho mais o gato. Esses, sim, mereciam pensamento. Só para eles, vadios do jardim, ele se sentia avô. (COUTO, 2012, p. 60).

Poderíamos pensar primeiro no espaço opressor da casa do avô, lugar onde ele não encontra espaço para ser ouvido. Avançando em mais uma possível interpretação, podemos compreender o período de dominação colonial como tempo de se coibir as vozes da tradição cultural. Tempo em que a angústia de não ser notado e valorizado por seus saberes invade o sujeito. A verdadeira alegria do protagonista dessa narrativa reside em ele encontrar a liberdade. Mais uma vez, penso na liberdade que Moçambique teve do jugo opressor colonial, em 1975, e na posterior e maior liberdade partilhada, após o fim da guerra civil, em 1992.

A festa é o momento da enunciação nessa narrativa em que temos a porta de entrada para a recuperação das memórias de uma tradição ancestral. Esse aspecto pode ser observado quando, no início do relato, é a figura do velho que ocupa o espaço central da narrativa. O velho finge dormir: “Mas o avô apenas se finge dormindo”. Poderíamos pensar no velho como símbolo representativo do período em que as histórias da tradição moçambicana permaneceram como que dormitando, devido à opressão da colônia portuguesa: “Naquele enquanto, ele apenas aguarda uma fresta para poder exercer sua mais secreta malandrice, todos os dias o velho escapa do lar.” (COUTO, 2012, p. 58). A fuga do personagem parece indicar uma reação a um modelo opressor e silenciador.

Nessa narrativa há a composição de um silenciamento setorizado. O diálogo ocorre apenas entre os excluídos, entre o velho e o menino de rua. Dessa forma, inferimos que a troca entre os saberes ancestrais ocorre entre

aqueles que estão na mesma condição de marginalizados, a saber, entre o velho e a criança e não entre o ancião e sua família.

Em três momentos desse conto ressalta-se o valor da sabedoria acumulada, a começar pelo título do conto, o qual nos lembra que a idade traz consigo a experiência, e em Moçambique, como em outras partes da África, podemos compreender tal experiência como oportunidade de partilha do saber ancestral. A narrativa também menciona a quantidade de dinheiro que o velho possui. Ao ser indagado pela criança sobre a quantia, o ancião não coloca a mão no bolso, mas no peito, indicando o valor superior da sabedoria acumulada, muito mais importante naquela cultura do que o valor monetário. Lembremo-nos de que é o ano de 1993, em que se tem a oportunidade de se ouvir, em alto e bom som, as vozes da milenar sabedoria ancestral. O narrador nos conta:

Diante do banco o miúdo espreita curioso. Nunca o velho se apresentara tão tardio. A criança se senta, familiar. Coloca a mão no bolso do avô, avalia-lhe o volume da carteira e pergunta:

- Então, quanto temos aqui?

O velho sorri, leva a mão ao peito e proclama:

- Noventa e três!

Os olhos do miúdo relampejam:

- Tudo isso? Estás rico, vavô. (COUTO, 2012, p.60).

Trazendo à atenção o papel das memórias individuais, lembramo-nos de que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p. 423).

Esse conjunto de funções psíquicas pode ser considerado como experiências pessoais que podem ganhar espaços coletivos e estar associados à vida em sociedade nas suas mais diferentes formas. Dentre os fatores que contribuem para essa associação citamos a escrita. Há de se considerar que

as sociedades ágrafas eram compostas por indivíduos que acumulavam grande parte das informações de um povo e passavam para as gerações futuras o patrimônio memorial da tradição. Mas, com o advento da escrita e o registro de documentos, a maneira como o passado passa a ser preservado se modifica. Deslocam-se as experiências individuais contadas pela tradição em benefício do contar de uma macro-história, a saber, a história dos vencedores, registrada através da escrita. De forma que reside aqui o que podemos chamar de “problemas da memória histórica”. (LE GOFF, 1990, p. 419).

Nessa perspectiva, o fenômeno da memória individual será o condutor central da busca pelo passado que precisa ser dito. Podemos dizer que tal fenômeno organiza e faz uma releitura do passado em processo contínuo e acumulativo. O papel da memória extrapola o conceito de que ela é um simples mecanismo de armazenamento de informações. Ela serve ainda mais ao propósito de ligar o passado ao presente, ao mesmo tempo em que se projeta para o futuro. É Michael Pollak quem nos faz refletir:

Agora, é óbvio que a coleta de representações por meio da história oral, que é também história de vida, tornou-se claramente um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa. Por exemplo, hoje podemos abordar o problema da memória de modo muito diferente de como se fazia dez anos atrás. Temos novos instrumentos metodológicos, mas sobretudo, temos novos campos. A rigor, sem assumir o ponto de vista do positivismo ingênuo, podemos considerar que a própria história das representações seria a história da reconstrução cronológica deste ou daquele período. O que se tem feito recentemente, como por exemplo, a história da auto-apresentação das elites de um país, e também a história da cultura popular, ou da autopercepção popular, é, a meu ver, uma história perfeitamente legítima. (POLLAK, 1992, p. 8).

Considerando o importante papel do velho na transmissão dos saberes ancestrais, gostaria de seguir com as considerações de Laura Padilha sobre a cultura angolana ao mencionar que:

É importante notar que nos missossos os velhos são privilegiados discursivamente, seja pela reiteração dos significantes pelos quais são referidos – velho(a), avô(ó), maior etc. – seja pela importância que o grupo lhes confere, sobretudo no que diz respeito ao peso de sua palavra nos embates comunitários. São eles o “depositário dos tesouros comuns” de que fala Halbwachs, citado por Ecléa Bosi, ao

mesmo tempo em que são “os guardiões das tradições, [...] porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com os outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação” como bem sintetiza a mesma autora (1979, p.23-24), ao se referir ao papel dos anciões nas tribos primitivas. (PADILHA, 2007, p. 64-65).

O conto “Noventa e três” nos lembra que, na cultura ocidental, que muito tem influenciado Moçambique, perdura o conceito de beleza jovem e de uma valorização exacerbada ao jovem em detrimento dos saberes do velho. A figura do idoso ocupa as margens, sua história é marcada pelo abandono e pelas tentativas de silenciamento de sua voz. Em consonância com essa tendência, boa parte das narrativas africanas de língua portuguesa problematizam o lugar dos mais velhos e a valorização do passado e da tradição, conforme analisamos nessa narrativa.

Nas sociedades tradicionais, como em Moçambique, o velho é aquele que guarda em sua memória as tradições e os saberes necessários para que o passado sempre permaneça vivo no presente, interligando o ontem e o hoje. Em vista disso o conto analisado traz a aproximação entre o velho aniversariante e a criança:

Quando a cidade refreia o pulso, ele sai à rua. Nunca lhe notaram essas ausências. Nem imaginam que, andando em tropeços tão pequenos que nunca chega a cair, ele diariamente se evade para o jardim público. Vai encontrar seus dois vigentes amigos: um gato silvestre e Ditinho, o menino da rua, desses que perderam morada. O miúdo lhe conversa e o velho lhe oferece uma nenhuma coisa que roubou de casa. Para ambos, o mundo é muito grande. Cansado de puxar estória, o miúdo adormece. Amolecido, o avô também se aplica no banco de jardim. Até que aparece o gato, mais meloso que rameloso. O gatito se esfrega, seu todo corpo é uma língua lambendo o velho. O bicho ronrosna, farfahante. (COUTO, 2012, p. 58).

Se pudéssemos brincar com as palavras, como Mia Couto faz, poderíamos pensar na aproximação entre as idades do velho e da criança. Noventa e três anos seria o ápice do alcance da sabedoria ancestral, ao passo que, na narrativa, a criança poderia ter três ou nove anos. Nove anos seria o mais provável em vista das conversas que o jovem mantém com o amigo-avô. Assim, o número indicado no título bem que poderia representar o encontro da tradição com a modernidade.

A tradição é aqui representada pela figura do ancião, enquanto que a modernidade é retratada pela presença da criança. Agora, não mais apoiado pela bengala, o velho, apoia-se no jovem. Avançando em uma possível interpretação, seríamos induzidos a pensar na modernidade, representada pela criança, como dinamizadora da tradição ancestral, aqui personificada pela figura do velho. Le Goff nos lembra que “nas sociedades ditas tradicionais, a Antiguidade tem um lugar seguro; os antigos dominam, como velhos depositários da memória coletiva, garantes da autenticidade e da propriedade”. (LE GOFF, 1990. P. 168). E, nesse encontro entre a modernidade e a tradição é que vemos, a garantia da continuidade da tradição. O desfecho do conto parece apontar para as imbricações que as duas noções mencionadas assumem na contística miacoutiana:

E se levanta, puxando o velho pela escura ruela. O avô ainda se lembra: a minha bengala! Mas Ditinho responde: sua bengala, a partir de hoje, sou eu. E se afastam os dois, cada vez mais longe dos ruídos da festa de aniversário. No jardim, o gato esfrega uma saudade na esquecida bengala. Depois, corre pelo beco escuro, juntando-se aos dois amigos que, já longe, festejavam o tempo, comemorando o dia em que todos os homens fazem anos. (COUTO, 2012, p. 61).

1.3 Outras nuances de representação da memória e da tradição

Pensar na tradição é pensar nas diversas maneiras como essa foi construída em Moçambique, por isso gostaria de destacar agora o conto “Na esteira do parto”. Na abertura da narrativa entram em cena Tudinha Rosa e seu marido Diamantino. Ela já em estado avançado de gravidez, junto com Diamantino, chega à casa de Ananias e Maria Cascatinha. O narrador nos conta:

O casal se chegou, em dupla obscuridade. Os dois pediam licença à penumbra. A mulher vinha mais dobrada que gruta na montanha. Estava grávida, quase em fim do estado. Chegados à claridade se reconheci serem Diamantino, o mais vizinho dos residentes, e sua redonda esposa, Tudinha Rosa, retorcida em dores e esgares. A pobre zuluava, em completas tonturas. Diamantino, porém, parecia alheio à mulher. (COUTO, 2012, p. 27).

O casal se chega à casa dos vizinhos em “dupla obscuridade”. Talvez imaginemos essa descrição como uma possível referência ao findar do dia e à impossibilidade de serem reconhecidos pelos vizinhos de longe, devido à “penumbra”. Ainda assim, o deslinde dos eventos envolvendo as vidas desses casais não se dá no momento em que se aproximam da casa, mas, sobretudo, se dará no desfecho da narrativa. Primeiro, o narrador nos conduz ao espaço físico da cena, lugar onde os eventos que marcarão as vidas dos personagens ocorrerão, para depois dissipar o mistério que paira sobre a impossibilidade de Tudinha dar à luz, mesmo depois de tantos esforços.

Com a chegada do casal as dores de parto da mulher se intensificam, mas é aqui que reside um importante aspecto da tradição: são as mulheres que cuidam do trabalho relacionado ao nascimento de um bebê. Isso talvez explique o motivo pelo qual Diamantino se afasta, entretanto em estranha atitude de tranquilidade. Conforme lemos:

Diamantino foi entrando, dando-se poiso e posição, mais estalado que convidado. Sentou-se, convocou os pedidos de uma bebida, serviu-se dos confortos. Ananias, o anfitrião, ainda lhe reparou a atenção: não ia ajudar sua derreada esposa? O outro apenas sorria, saboreando prazeres desta e de outras vidas. (COUTO, 2012, p. 27-28).

Diamantino, cujo nome aponta para alguém indomável, a princípio não faz jus ao nome e mantém um estado de passividade em vista do sofrimento da esposa. É o anfitrião, Ananias, quem mostra aflição diante do evento e tenta instigar o amigo Diamantino a fazer o mesmo:

- Você, Diamantino, não divide o sofrimento familiar?
- tem razão, Ananias, eu só penso da minha pança para cá. Na realmente, não valho as penas. Também já sou assim desde a barriga do meu pai. (COUTO, 2012, p. 28).

Já em trabalho de parto, a dona da casa, com sentimento de pertencimento e de ter vivido momentos bons e ruins na esteira que guarda, oferece para Tudinha a esteira:

As duas donas ficaram na varanda, já uma esteira se estendendo para o que desse e saísse. Maria Cascatinha sorriu, timiúda: aquela era sua mais pessoal esteira. Não era um simples objeto de assentar. Sobre aquela esteira haviam sido concebidos, de namoro e gemidos, seus todos filhos. (COUTO, 2012, p. 27).

O episódio acima ilustra bem uma característica marcante em *Estórias abensonhadas*: a retomada da tradição. No primeiro momento, temos a exposição da noção de que são as mulheres, por tradição, é que sabem sobre “dar à luz”. É, sobretudo para acentuar o caráter de uma tradição viva, desta vez religiosa, que se mencionam as “rezas” e a “invocação de espíritos”. Dessa forma, o leitor é levado a ter outros olhares e entendimentos sobre o mundo africano. São olhares que permitem-nos encontrar significados e complexidades próprios da cultura moçambicana. Pensando nisso, lembro Laura Padilha que, ao falar da tradição, afirma que “todo o modo de o africano conceber o mundo está profundamente ligado [...] às visões e percepções tradicionais [...]”. (PADILHA, 2007, p.36).

Nesse momento, cabe dizer que Mia Couto está consciente do dinamismo das tradições e, por vezes, faz uso do conhecimento histórico para criar histórias. Assim como a história, a memória também alimenta as produções narrativas do autor. História e memória estão imbricadas no processo de produção das narrativas miacoutianas. Entretanto, é preciso lembrar que a tradição tem mais a dizer do que a história oficial, pois não se limita a fatos precisos e científicos. Ela extrapola os limites da ciência. Corroborar com essa ideia o historiador Eric Hobsbawm, que diz:

A tradição é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em grande parte relativamente desconhecido. (HOBSBAWM, 1984, p. 4).

Lembremo-nos de que Tudinha Rosa rejeita a oferta da anfitriã de ter seu filho em uma esteira. Não se trataria apenas de se deitar nesse ou naquele objeto que poderia trazer maior ou menor conforto durante o parto. Tratar-se-ia, sobretudo, de apegar-se com confiança ao bem mais precioso da tradição africana, a saber, a valorização e a entrega do nascituro à mãe África, aqui simbolizada pela terra. A certeza dela é a de que, nos braços acalentadores da mãe África, ela poderia melhor conduzir o nascimento do bebê, conforme vemos:

Tudinha Rosa permanecia fora, em posição de estar deitada, descontorcida. Rejeitara, contudo, a esteira. Dar parto devia ser sobre a terra, mãe das mães. Assim é o mandamento da tradição. Maria Cascatinha se agradecia por facto de a esteira ser dispensada. E enrolou-a num cuidadoso canto. Tudinha assentava agora sobre o mundo. (COUTO, 2012, p. 28).

Mia Couto escreve as histórias ouvidas da tradição moçambicana. Para ele a tradição e a modernidade são inseparáveis. As dinâmicas trocas e mudanças culturais confluem nas narrativas de Couto. Seu projeto literário caracteriza-se pela interrogação persistente da identidade do povo moçambicano e, por extensão, africano. O autor consegue ultrapassar as fronteiras de Moçambique, tratando não apenas das realidades locais, mas também as hibridizando com outras culturas. Em *Estórias abensonhadas* temos, por assim dizer, a caracterização:

Do mais remoto deserto, a mais impenetrável floresta que foi sendo povoada com nossos fantasmas. E hoje todos os lugares começam por ser nomes, lendas, mitos, narrativas. Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com as nossas projecções imaginárias. O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora da nossa cartografia interior. (COUTO, 2016 p. 74).

De fato, as narrativas de Couto refletem e refratam a cultura tradicional moçambicana, sem deixar de lado as outras culturas presentes no país. Voltando à narrativa, à medida que os esforços mal sucedidos de Tudinha Rosa se intensificam para dar à luz, e sem a perspectiva de que isso ocorra com a ajuda das parteiras, sendo Maria Cascatinha uma delas, Ananias quebra a tradição e irrompe através da varanda para ajudar. A entrada do personagem

na varanda parece ser a mola propulsora que conduz ao desvelamento da narrativa. O narrador nos informa que:

Ananias rompeu a tradição, juntando-se ao parto que se demorava e às parteiras que se enervavam. Dúvidas gerais começam a espalhar. Todos, afinal, sabem: parto que se prolonga significa infidelidade da mulher. Para salvar a situação, a grávida deve admitir o pecado, divulgar o nome do autêntico pai da criança. Caso o contrário, então, o bebê fica retido no ventre, sem mês nem signo. (COUTO, 2012, p. 29).

O fato de Maria Cascatinha ser uma das parteiras e acompanhar de perto os esforços da parturiente torna a narrativa mais instigante no momento em que Tudinha faz uma surpreendente revelação:

Então, no meio de gritos, suspiros e transpiros, Tudinha Rosa confessou ter trocado amores com Ananias, o próprio e presente anfitrião. Maria Cascatinha ficou em estado de nem-estar: seu marido, pai de alheio rebento? Porém, continuou seu trabalho de parteira, inalterável. Só os olhos dela se descomportavam, derramados. Sem palavra, ela findou a obra de desbarrigar a sua súbita adversária. No princípio, a confissão de Tudinha fora um simples murmúrio, não se ouvindo para além do recinto. Nos últimos esforços, porém, a grávida foi alardeando a consumada traição:

- Foi Ananias, foi ele! (COUTO, 2012, p. 29-30).

A “aflição” inicial de Ananias se desvela aqui, pois Tudinha revela que ele é o verdadeiro pai de seu filho. Desliza pela narrativa a aflição de Ananias, seríamos capazes de vê-lo ou ouvir seus passos andando de um lado para o outro dentro da casa enquanto Tudinha tenta ganhar seu filho. Todo o trabalho envolvendo o nascimento da criança talvez indique a dificuldade em se desatar os nós que envolvem o motivo da dificuldade do parto.

O que no início da narrativa parecia ao leitor como um “murmúrio”, apenas indícios de um adultério, se avoluma em alto e bom som a fim de que se compreendam importantes elementos da tradição. Os indícios do motivo pelo qual Tudinha não conseguia dar à luz, a saber, a possível traição, gradativamente ganha corpo no relato. Primeiro, resalto que, na medida em que se percebe a calma do marido contraposta à “aflição” de Ananias, que parece temer a descoberta da verdade, é, sobretudo, a tradição que explica o

motivo da impossibilidade de se dar à luz enquanto não se confesse o adultério. É possível notar a maneira como esses dois eventos se entrelaçam e se juntam, formando como que um quebra-cabeça para o leitor.

Os elementos que Mia Couto apresenta em suas narrativas são portadores de uma rica construção da tradição em suas várias facetas. A presença de palavras bem escolhidas, pensadas e talhadas como a obra de um escultor para contar histórias, tornam seus relatos ainda mais instigantes e atrativos para o leitor. Esses usos de termos e expressões são importantes para se tentar dizer o mundo que o narrador quer que o leitor conheça. Ao mesmo tempo, essa forma de narrar amplia o escopo de entendimento da cultura tradicional moçambicana. Podemos notar isso em um trecho do conto analisado:

Ananias se enervava com a atitude do visitante, mais displicentífico que pangolim. Bem se sabe: partos são exclusivos assuntos de mulheres. Diamantino, no entanto, parecia por demais alheado. E tanto mais quanto, lá fora, as coisas agora se complicavam. Tudinha desprogredia de nesga em vesga. Trocava tudo, até as rezas: o padre-maria e ave-nossa. Em aflição, Ananias propôs ações e providências. Não seria melhor levar a grávida até à vila? O candidato a pai, sereno como rio em planície, não apresentava nenhum cuidado. Ordenou ao outro que sentasse, quieto. E estendia o copo a solicitar mais enchimentos. Tudo sem perplexidades. (COUTO, 2012, p. 28-29).

Se pudermos recordar que o nome Diamantino faz referência a alguém indomável, algo que durante todo o relato parecia contrapor-se a seu comportamento tranquilo e passivo, no desfecho do conto vemos uma mudança na atitude do personagem ao descobrir o adultério da esposa. Sua violenta reação faz, enfim, jus ao significado de seu nome. Ele, que parecia calmo como o despertar da alvorada, agora, se agita como o findar de um dia que já trouxe muitas agitações. Lemos:

Diamantino, nesse repente, mudou da alvorada para o poente.

Saiu para a varanda com cara de marido, em ares de pareceres e pancadarias. Numa palavra: chocado e chocalhado. Descia de sujeito para fulano, de fulano para tipo. Nunca antes se vira tal metamorfose. Ele se enraivecia a ponto de lâminas e pólvoras. E gritou ameaças e impropérios: haveria Ananias de beijar os pés que ele pisasse. Entre

os dois homens se procederam a estrondosas porradarias. (COUTO, 2012, p. 30).

O que se sucede no desfecho do conto é que os personagens trocam suas esteiras reais ou imaginárias. Maria Cascatinha, que antes usou seu objeto literal, a esteira, para iniciar sua relação amorosa com seu marido Ananias, agora, parece “enrolar a esteira em um canto”. Mais do que a esteira, sua vida com Ananias parece ser deixada em casa para que ela possa iniciar uma nova vida ao lado de Diamantino. Ao mesmo tempo, pensamos que, na casa, permanece “enrolada num cuidadoso canto” a esteira que poderia servir ao infiel casal que acaba de se unir, Tudinha Rosa e Ananias:

Maria Cascatinha, surgida de igual tristeza, veio a amparar o traído Diamantino. Lhe assentou o braço sobre o ombro e lhe disse que lhe acompanhava, rumo a casa. Diz-se que Maria Cascatinha nunca mais voltou. Nem para buscar a sagrada esteira. (COUTO, 2012, p. 30).

Dessemelhante das duas narrativas anteriormente analisadas em que os nomes das personagens não são revelados ao leitor, nessa narrativa temos personagens que se apresentam por nomes. São nomes de pessoas comuns que podem ser facilmente identificados como pertencentes a um grupo social que partilha as mesmas experiências. Seus nomes, talvez, indiquem a possibilidade de se começar a dar visibilidade às histórias silenciadas pela opressão da dominação colonial. De qualquer forma, em todos os contos analisados, há a contação de experiências individuais por parte de personagens cujas histórias se conectam como que por uma rede. Essa rede de experiências individuais, por diferentes estratégias, se combina para que a tradição cultural moçambicana permaneça viva.

Conforme vimos, a história oficial não pode ser a única a ser contada, mas, sobretudo, são as histórias da tradição cultural moçambicana que precisam ser contadas apreendendo informações do passado no presente e depois sendo atualizadas. De forma que as informações do passado nos possibilitem uma melhor compreensão do presente. A literatura de ficção nos permite adentrar por caminhos que nem sempre são ditos no texto. Por meio

dela estamos falando daquilo que ficou subjacente. Ainda mais importante é ouvir as experiências passadas de geração a geração.

Quero pensar ainda no contraponto entre as memórias individuais que contam a tradição moçambicana e a memória oficial coletiva. Os embates entre essas formas de representação da história do povo moçambicano nos levam a compreender que, se por um lado a história oficial preserva a história dos vencedores e é aceita pela maioria como única, por outro lado a história da tradição em Moçambique também trabalha como forma legítima de se perpetuar a história dos vencidos.

2. Ficção e história: a guerra nas narrativas miacoutianas

Falar de memória é falar de uma multiplicidade de vozes que insistem em dizer suas individualidades. O sociólogo Halbwachs (1956), ainda no século XX, propõe pensar a memória a partir de seu caráter coletivo. Já o historiador Jacques Le Goff (1990), embora falando sobre as memórias coletivas, torna evidente a dimensão das memórias individuais. Dessa forma, entendemos que a memória humana encontra apoio nos interesses e lembranças em comum. Entretanto, é com Michael Pollak (1992) que encontramos a valoração das manifestações de memórias tanto coletivas quanto individuais, entendendo que a sobrepujante consideração que se dá às memórias coletivas resulta, em muitos casos, no ofuscamento das memórias individuais.

O tempo é um aspecto que se relaciona com a questão da memória, pois ele afeta as memórias individuais e coletivas, as quais estão ligadas à preservação ou à exclusão de algo. Nesse sentido, podemos dizer que o tempo faz com que as memórias sejam construídas de forma seletiva e flutuante. (POLLAK, 1992).

História e literatura também se relacionam com o fenômeno da memória, tanto as memórias coletivas quanto as memórias individuais. Para a história, as memórias prestam-se ao objeto de estudo por onde o historiador pretende caminhar. Nesse caso, o historiador utiliza métodos científicos específicos no intuito de investigar e selecionar fatos relevantes. No entanto, a memória

parece percorrer outro caminho, por trabalhar um pouco mais longe do rigor metodológico. Em ambos os casos há sempre uma intencionalidade no trabalho com a memória. O fato é que história e memória não se contrapõem, ambas dialogam. Memórias coletivas escritas pela história oficial estão imbricadas às memórias individuais, conservando-as, produzindo-as, ou ainda, negligenciando-as. Harbwachs aponta que:

Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela, nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (HARBWACHS, 1956, p. 53-54).

Neste capítulo, debruçamo-nos sobre as múltiplas maneiras de se compreender a memória, sua relação com o tempo e o contraponto existente entre as memórias coletivas e individuais, para compreendermos que tipo de cultura histórica, ou seja, reflexão sobre o passado, a historiografia e a literatura, no caso, os contos do escritor moçambicano Mia Couto, evidenciam sobre as guerras pela independência e pós-independência em Moçambique.

A percepção das relações que os fatores histórico-sociais estabelecem com uma obra literária nem sempre é uma tarefa possível. O entrelaçamento entre os limites existentes entre literatura e história já foi alvo de debate e pesquisa entre muitos estudiosos. É com Antônio Cândido que entendemos que não é uma “tarefa” fácil entender as imbricações entre literatura e as influências “socioculturais”. (CÂNDIDO, 2006, p. 30).

É necessário pensar que ambas, literatura e história, se aproximam na sua forma: a narrativa. Entretanto, elas possuem objetivos distintos. Em sentido amplo, um texto histórico é elaborado tendo como suporte documentos e fontes consideradas confiáveis. Tal característica difere da elaboração do texto literário, o qual não precisa comprovar sua veracidade. Através da literatura, o

escritor lança mão de uma ampla gama de ferramentas, em especial sua imaginação e sensibilidade, para reelaborar e dar um novo significado à realidade.

Enquanto a história parte de fatos ou tenta, ao máximo, se aproximar deles, a literatura, com o arsenal de recursos que tem a sua disposição, cria sua própria realidade. Entretanto, ao mesmo tempo em que a literatura constrói uma verdade própria, ela não deixa de ser norteadada por fatores históricos, sociais, culturais e políticos. Nessa perspectiva, Antônio Cândido destaca que “os impulsos pessoais predominam na verdadeira obra de arte sobre quaisquer elementos sociais a que se combinem. Mas num plano mais profundo, encontraremos sempre a presença do meio [...]”. (CÂNDIDO, 2006, p. 46).

No decorrer dos capítulos do livro *Literatura e Sociedade*, Cândido examina a realidade social como um dos constituintes da estrutura literária. Para ele, um conhecimento sólido dessas estruturas lança luz sobre o entendimento da história que a literatura ajuda a construir. Dessa forma, apesar de a história ser considerada o discurso real e a literatura, o imaginário, pode-se estabelecer uma possível relação entre ambos, já que a linguagem literária não está plenamente dissociada dos elementos dotados da veracidade. O que ocorre é que, na literatura, dessemelhante da história, o escritor traz para seu trabalho uma consciência “estética”. (CÂNDIDO, 2014, p. 36). Entendemos que, no trabalho que se dá com o texto literário, são tratados, de forma artística, problemas referentes à realidade em que o escritor está inserido. Essas noções são observadas por Cândido quando o estudioso sugere que:

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (CÂNDIDO, 2006, p. 186).

De acordo com Luiz Costa Lima:

O ficcional não é por certo uma entidade meta-histórica, a não ser talvez em sua caracterização mínima: ficcional é o que não se deixa

governar pelo critério válido para os discursos da realidade, o critério de verdadeiro/falso. Para entender-se concretamente o ficcional, é preciso uma reconstituição histórica do que em uma época ou período preciso se tomava como “realidade”, conseqüentemente o que se tinha como potencialmente verdadeiro ou falso. Mas não é ainda suficiente tomar-se ficcional por sua ausência de realidade, i. e., pelo fato de ele não ser governado pela referencialidade. O ficcional implica menos tal perda do que sua neutralização. Isto é, não se pode julgar um discurso ficcional verdadeiro/falso porque não contenha referências fidedignas ao real [...] (LIMA, 2002, p. 666).

A ideia de Lima está de acordo com a de Cândido ao pensarmos na literatura como uma representação, ou melhor, dizendo, uma encenação da realidade. Para isso, o escritor utiliza-se de elementos obtidos em sua própria realidade, produzindo, a partir desses, uma nova rede de significados, atribuindo novas conotações para essa realidade, bem diferentes do objetivo do texto histórico. Dentro desta perspectiva é possível perceber, nos contos miacoutianos, um espelhamento e representação dos períodos de conflitos que fizeram parte da história de Moçambique.

Na tentativa de recompor a memória, a literatura figura como uma forma de arquivo. De forma geral os arquivos são constituídos por materiais de diferentes fontes, como os de âmbitos pessoais, coletivos e outras fontes de consulta. Devido a sua abrangência, o que a literatura faz é criar as condições para que se tenha acesso não só à seleção feita pela história oficial, mas também a outras formas de memória. Nesse sentido, defende-se, aqui, o texto literário como um espaço em que se consignam e se reelaboram lembranças, as quais permitem a emergência de uma pluralidade de vozes e interpretações. É importante ressaltar que os personagens criados por Mia Couto encenam as “outras formas de memória”, aqui compreendidas como memórias individuais silenciadas.

Falar em literatura como forma de arquivo é falar de seu papel de preservadora da memória, já que é importante arquivar para não se perder ou esquecer memórias vivas. Tratamos dos contos moçambicanos de Mia Couto como formas de manutenção de um arquivo cultural. A maneira como suas narrativas se constroem permite-nos entendê-las como um evento memorialista que reúne acontecimentos, impressões, pensamentos que questionam e

problematizam o pensamento acidental acerca da visão das guerras colonial e civil, bem como da tradição em Moçambique.

Mia Couto, em seu projeto estético, anuncia aspectos como guerra, resgate da identidade, engajamento político, problemas trazidos pela colonização estrangeira, dentre outros. O autor aponta para as questões da reconstrução da identidade moçambicana no período pós-colonial.

As nuances textuais de suas narrativas mostram que Couto produz a tessitura de relatos repletos de possibilidades de interpretação e, em uma análise mais atenta, nota-se que ele se encarrega de denunciar as consequências da guerra civil que assolou Moçambique, ao mesmo tempo em que procura manter vivas as tradições e os costumes locais. Cury e Fonseca afirmam que:

A guerra é a temática onipresente em todos os romances de Mia Couto e em inúmeros contos. Não é sem razão que isso se dá, uma vez que o escritor, tendo participado como jornalista da última fase das lutas contra o colonizador português, viveu o longo período das guerras civis que marcaram o pós-independência de Moçambique. [...] Mesmo o conflito oficialmente acabado, a paz é aparente porque, no solo moçambicano e em sua representação ficcional, as minas simbolizam a permanência dos conflitos, da dificuldade de superação das circunstâncias extremas vividas pelos africanos. (CURY e FONSECA, 2008, p. 37).

2.1 Contos que contam as histórias de guerra de Moçambique

Ao falar nas guerras que assolaram Moçambique gostaria de chamar a atenção para o conto “Chuva: a abensonhada”. (COUTO, 2012). Nessa narrativa desliza a temática dos conflitos que assolaram o país. O conto é um fragmento do que foi parte da realidade moçambicana. O próprio título remete ao fato de que Mia Couto tem a pretensão de usar a chuva como uma forma de batizar a nação que agora adentra por um período de relativa paz. À medida que a chuva cai e lava a terra é possível pensar que as marcas da guerra também poderiam desaparecer. Lemos:

Estou sentado junto da janela olhando a chuva que cai há três dias. Que saudade me fazia o molhado tintintinar do chuveiro. A terra perfumegante parece a mulher em véspera de carícia. Há quantos anos não chovia assim? De tanto durar, a seca foi emudecendo a nossa miséria. O céu olhava o sucessivo falecimento da terra, e em espelho, se via morrer. A gente se indagava: será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento?

Agora, a chuva cai, cantarosa, abençoada. (COUTO, 2012, p. 43).

Aqui, o chuveiro nos faz pensar não em uma chuva torrencial que logo estanca, mas na constância de uma chuva fina que penetra no interior da terra, encharcando-a. É a chuva elemento natural capaz de invadir gradativamente a “alma” ou o interior dos indivíduos, lavando-os das sequelas da guerra. A terra que antes permanecia seca, talvez uma aridez que simbolizava os efeitos da guerra no povo moçambicano, agora exala um cheiro agradável que nos lembra a perspectiva de vida. Atrelado ao estado de guerra encontra-se a descrição da mudez de “nossa” miséria, ou seja, o silêncio causado pelo horror dos conflitos. A expressão “nossa” parece indicar que o corpo coletivo sofre os efeitos da guerra. O falecimento da terra bem que poderia ser metonimicamente a morte literal e/ ou simbólica dos habitantes do país.

Apesar do indizível sofrimento causado pelas guerras que ceifaram vidas e do cenário de guerra que se instaurou no país, ainda coexiste junto a esse estado a esperança de que dias melhores viriam. É essa projeção para o futuro que parece conduzir as considerações e a atitude positiva da personagem Tristezza. O sobrinho, porém questiona e desconfia que nem tudo o que o fim da guerra trouxe será permanente. O caráter indagativo e questionador encontram lugar nas ponderações dos leitores, que também desconfiam de que a paz poderá ser interrompida. O narrador nos convida a perguntar “será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento?” (COUTO, 2012, p. 43).

Em diferentes momentos, o narrador, os personagens, a temática da obra e a maneira como o autor constrói a linguagem mostram ser na narrativa uma tentativa de representar o período da guerra. Os personagens representam um povo que carrega as marcas da guerra, e que através da tradição, da fé e da esperança, tentam superar os tempos de violência. A guerra serve de âncora para algumas narrativas, como nesse consagrado

conto. Nele o autor não apenas constrói para o leitor os resultados da guerra, mas, sobretudo, projeta o leitor para o futuro, como que fornecendo um raio de esperança de que tudo vai ser melhor. Quando a chuva cai, segundo a narrativa, o leitor consegue sentir o cheiro da terra que se renova, consegue respirar os primeiros sopros da leveza do ar, e consegue ainda, ver os personagens saírem “de braços dados” para o encontro com o futuro. (COUTO, 2012, p. 43-46).

Considero este conto a planta baixa da obra *Estórias abensonhadas*, pois nele confluem as temáticas da tradição e da guerra. A obra oferece ao leitor vinte e seis narrativas, nas quais há um espelhamento dos eventos ocorridos em Moçambique durante os períodos da colonização, pós-colonização e guerra civil. As histórias contadas por Mia Couto nos colocam “sentados junto à janela olhando” para o inteiro país. (COUTO, 2012, p. 43).

Através de Tia Tristereza, a única personagem mencionada por nome na narrativa, somos levados a contemplar a tão esperada “benção” de ver o “sonho” de uma nação livre e independente. Essa maneira de pensar parece estar de acordo com a expressão “abensonhada” que se repete no título da obra e do conto analisado. Talvez a aglutinação das duas palavras que levam o nome da obra remeta ao fato de que se amalgamam nela sentimentos e esperanças de um futuro em que os conflitos, por fim, tenham acabado. Multiplicam-se na narrativa expressões, como as que aparecem no trecho acima, que criam para o leitor um cenário de expectativa de algo bom, por isso Mia Couto se refere à chuva como “perfumegante” e “cantarosa”. Se pensarmos que em todo processo de aglutinação de palavras há perda de elementos para a formação de um novo vocábulo, poderíamos avançar em uma possível interpretação pensando que o período de guerra resultou em muitas perdas para o povo moçambicano. As perdas bem que poderiam estar metaforicamente representadas pelo nome Tristereza, cuja palavra pode muito bem indicar a tristeza do corpo coletivo da nação moçambicana ao passar pelo período de guerra em seu país.

Quero refletir no conto analisado como uma forma de representação dialética dos sentimentos que pairam sobre os indivíduos no período da pós-independência. Ao passo que, em alguns indivíduos, como em tia Tristereza, reside a esperança de dias melhores, é no sobrinho que se verifica a

constatação da incerteza e do medo de que nem tudo o que se espera acontecerá. As experiências vividas pelos personagens parecem apontar para um ambivalente movimento de regionalização e, também, de universalização dos eventos bélicos que se abateram sobre o país. Os personagens tipificam problemas universais, contudo estão fortemente ligados aos eventos que ocorreram em sua terra.

A ilustração que o autor faz, ao chamar a terra de “cantarosa” e “perfumegante”, é bem apropriada para os habitantes de Moçambique que viram o fim da guerra. Ele nos fala da expectativa da terra pelo fim dos conflitos como uma mulher que espera ansiosamente pelas carícias do amado. E se, por fim, ambos, terra e céu, que se encontram tão distantes, pudessem se unir em um encontro amoroso, poderíamos pensar em um recomeço após tanto sofrimento. Nesse caso, o “céu” não mais veria o falecimento da “terra”, mas, forneceria a ela o elemento necessário, a saber, a “chuva” para seu reavivamento. Avançando mais uma vez em uma possível interpretação, se a terra puder ser representada pela mãe África, então, ela, agora, tem espaço para se encontrar com aqueles que a amam, a saber, o povo moçambicano. A partir dessa possível interpretação, há de se pensar na aproximação das distâncias entre os elementos “céu” e “terra”. Se agora os dois se unem é porque a guerra acabou e não mais os separa.

No pequeno trecho acima destaco ainda o uso da expressão “a seca foi emudecendo a nossa miséria”. Faço isso para lembrar dois aspectos. Primeiro, no plano da narrativa, observamos que os personagens pouco ou nada falam, pois é o narrador que apresenta ao leitor todo o modo de pensar de Tristezza e de seu sobrinho. A mudez dos personagens nos leva à segunda reflexão, ancorada nas leituras da filósofa Jeanne Marie Gagnebin acerca de Walter Benjamin e suas considerações sobre os efeitos da guerra nos indivíduos: “[...] a guerra consagrou esta “queda” da experiência e da narração; aqueles que escaparam das trincheiras voltaram mudos e sem experiências a compartilhar, nem histórias a contar.” (GAGNEBIN, 2011, p. 59; grifos da autora).

A mudez bem que poderia estar imbricada ao anonimato dos personagens que transitam pela narrativa sem nome, com exceção de tia Tristezza. E se pensarmos que os silêncios da narrativa não se encontram apenas na omissão de nomes de indivíduos, mas, sobretudo, na quase

inexistência deles no relato, uma vez que são apenas dois, então, o que nos resta são apenas as memórias do narrador para nos contar os eventos mencionados.

O narrador, com seu olho câmera, perscruta Moçambique na esperança de que o fim da guerra traga a tão esperada paz e prosperidade: “Estou espreitando a rua como se estivesse à janela do meu inteiro país.” (COUTO, 2012, p.43). O narrador toma a palavra e como que se debruça sobre os eventos vividos no país. Ele coloca o leitor a par da expectativa partilhada pelos habitantes da nação. Ao espreitar a janela de seu país é como se o narrador nos convidasse a nos aproximar dele para acompanhá-lo. Para acentuar o caráter da aproximação entre narrativa e leitor, o narrador suscita perguntas. As perguntas, de efeito retórico, não são deixadas sem respostas, pois o narrador, logo em seguida, fornece as respostas, indicando para o leitor que conhece o caminho para onde deseja conduzi-lo. Ainda assim, é possível pensar que são as indagações suscitadas na narrativa que conduzem o leitor à reflexão e a uma aproximação com os eventos narrados, conforme lemos:

Tristezza ainda me olha, em dúvida. Depois, resignada, pendura o casaco. A roupa parece suspirar. Minha teimosia ficou suspensa num cabide. Espreito a rua, riscos molhados de tristeza vão descendo pelos vidros. Por que motivo eu tanto procuro a evasão? E por que razão a velha tia se aceita interior, toda ela vestida de casa? Talvez por pertencer mais ao mundo, Tristezza não sinta, como eu, a atração de sair. Ela acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado. Eu tenho dúvidas, preciso olhar a rua. A janela: não é onde a casa sonha ser mundo? (COUTO, 2012, p. 45-46).

Os personagens desse conto não são criações aleatórias e sem propósito do narrador, mas, sobretudo, personificações de um povo que busca a superação de tempos árduos, conforme lemos:

Enquanto alisa os lençóis, vai puxando outros assuntos. A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimônias oferecidas aos antepassados. Em todo o Moçambique a chuva está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas. Tristezza vai escovando o casaco que eu nunca hei de usar e profere suas certezas:

- Nossa terra estava cheia de sangue. Hoje, está ser limpa, faz conta é essa roupa que lavei. Mas nem agora, desculpe o favor, nem agora o senhor da vez a este seu fato? (COUTO, 2012, p. 44).

Ao “puxar outros assuntos”, a personagem Tristereza busca na religiosidade a explicação para o fim da guerra. Tal busca ressalta os sentimentos de esperança e fé da personagem. Enquanto realiza os afazeres domésticos, no interior da casa, ela não deixa de atentar para os eventos que ocorrem em seu país. No trecho acima percebemos uma estratégia do narrador para nos aproximar dos eventos sofridos por pessoas comuns em Moçambique.

Considero alguns momentos do relato como representativos de um duplo movimento em que se alternam e se completam a descrição do cenário de guerra e a possibilidade de enfrentamento dela através da fantasia. Concluo que o universo onírico criado pelo narrador em alguns momentos da narrativa se mostre não apenas retratos da cultura moçambicana, mas, para os personagens, estratégias para se enfrentar os sofrimentos causados pela guerra. O diálogo entre Tristereza e seu sobrinho ilustra bem isso:

E apontando as nuvens gordas me confessa:
 - Lá em cima, senhor, há peixes e caranguejos. Sim, bichos que sempre acompanham a água.
 E adianta: tais bichezas sempre caem durante as tempestades.
 - Não acredita, senhor? Mesmo em minha casa já caíram.
 - Sim, finjo acreditar. E quais tipos de peixes?
 Negativo: tais peixes não podem receber nenhum nome. Seriam precisas sagradas palavras e essas não cabem em nossas humanas vozes. De novo, ela lonjeia seus olhos pela janela. Lá fora continua chovendo. (COUTO, 2012, p. 45).

Mais uma vez não se sabe os nomes de alguns elementos que compõem a narrativa. Isso está de acordo com os silêncios impostos aos que foram dominados pelo opressor. Tia Tristereza não pode nem mesmo cogitar a ideia de saber os nomes dos animais que menciona, afinal, ela mesma não menciona sequer o nome do sobrinho.

A literatura de Mia Couto permite que a escrita de memórias seja assentada como se se escrevesse um diário que mantém um registro particular da história de Moçambique. Compõe-se a tessitura de narrativas que contam

histórias individualizadas. A cada conto percebe-se a encenação de uma espécie de descrição autobiográfica da história dos esquecidos. Nesse sentido, o que temos é um arquivo de uma memória cultural no qual se leem aspectos da tradição e das guerras, temas recorrentes na literatura miacoutiana.

Ao pensar os contos de Mia Couto como arquivos; por trazerem uma memória cultural consignada pelo seu olhar, conseguimos remontar histórias de vidas que contam a tradição cultural. São tecidos fios e juntados recortes que atuam na composição das diversas formas de representação da memória. Seguindo a linha de raciocínio aqui lançada, destaca-se que, como forma de arquivo, o texto literário, mais do que a história, expressa em seus múltiplos sentidos a conservação de memórias individuais. Ampliando nosso conceito acerca do papel conservador da memória e de sua relação com a história, Pierre Nora nos diz que:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais e flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. (NORA, 1993, p. 9).

Com Pierre Nora podemos pensar nos elementos que compõem uma obra literária como reflexo do tempo histórico, contudo, mais do que isso, como objeto dinamizador das vivências e experiências individuais e particulares. Em muitos casos, são as experiências do dia a dia a fonte de inspiração para a criação literária.

Voltando à narrativa, podemos observar que são as experiências do cotidiano do povo moçambicano durante o período de guerra que são contados pelo narrador. Podemos partilhar dos sentimentos e expectativas dos personagens, entrar na casa deles, ver a mobília e o vestuário, ouvi-los contar suas histórias, caminhar até a janela de sua casa, ou ainda, ser levados até a porta por onde a personagem sai para apreciar as belezas de seu país. Lemos:

A velha acabou o serviço, se despede enquanto vai fechando as portas, com lentos vagares. Entrou uma tristeza em sua alma e eu sou o culpado. Reparo como as plantas despontam lá fora. O verde fala a língua de todas as cores. A Tia já dobrou as despedidas e está a sair quando eu a chamo:

- Tristeziza, tira o meu casaco. (COUTO, 2012, p. 46).

Através da memória, o presente estabelece uma ligação com o passado, fazendo emergir os eventos da história. A memória é, portanto, a presença do passado, uma construção permanente de uma representação seletiva desse pretérito. Trata-se de um passado que abarca indivíduos inseridos em um contexto, nunca o passado de um único sujeito. Tomar posse desse passado permite reconstituir lembranças e trazê-las ao presente. É nesse sentido que Paul Ricoeur nos conta que:

Lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada”. (RICOEUR, 2007, p. 71, grifo do autor).

A intenção normalmente é a de contar uma história que recupere um tempo passado na tentativa de refletir no presente. Como Mia Couto mencionou:

Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta. (COUTO, 2016, p. 5).

A discussão acerca das possíveis relações entre literatura e história leva em conta que a literatura tem o papel fundamental de considerar micro-histórias, ou seja, histórias individuais, as quais fazem parte da cultura africana e que poderiam ter sido esquecidas por se tratar da história dos vencidos, daqueles a quem Albert Memmi chamou de colonizados (MEMMI, 1989). São a história oficial e a literatura do colonizador que, por muito tempo, foram contadas como único modelo a ser seguido. Caminhando na contramão desse pensamento, Mia Couto conta as memórias de seu povo.

Abordar a questão da guerra na literatura é necessário uma vez que, na narrativa analisada, os elementos da guerra estão presentes de forma direta ou indireta. Nesse sentido, gostaríamos de trazer para nossa reflexão as palavras de Elcio Cornelsen e Tom Burns que discutem esse assunto:

As contribuições demonstram também que, em diversos gêneros, seja na épica, no drama, na lírica, nos relatos de testemunhos e nos romances históricos, a guerra, sem dúvida, permanece um tema muito presente na literatura. Os modos como ela é literariamente expressa vão do clamor pela batalha à dor pelos mortos, do enaltecimento da guerra a sua total rejeição, do discurso belicista que fala do “inimigo” ao discurso antibelicista que expressa o luto pelos mortos e o desejo da paz associado à incondicional aversão ao ato de matar. (BURNS e CORNELSEN, 2010, p. 14).

Quando se fala em guerra em Moçambique o que se deseja é mostrar a maneira como a história dos vencidos se configura como importante tema para a construção da nação. Afinal, são as vozes da maioria que estão em silêncio. Em vez de ouvir os feitos dos heróis colonizadores na guerra, temos a emergência, nas narrativas miacoutianas, de vozes de sujeitos do povo, de pessoas comuns. Seguindo com os autores mencionados acima, podemos afirmar que há, nas narrativas moçambicanas, uma tradição que conta “as vidas patéticas de personagens” que, em alguns casos, “pedem socorro”. (BURNS e CORNELSEN, 2010, p. 25).

Recordo-me que perpassa em toda essa narrativa a forte presença dos elementos da natureza como representativos dos diferentes aspectos da guerra. De uma forma ou de outra o narrador parece aproveitar-se dos elementos naturais, tão marcantes em sua cultura, para falar da guerra. Destaco deles: o céu, a terra e, mais abundantemente, a água.

Nesse ponto não posso deixar de mencionar a água como elemento natural que permeia toda a história. Se for possível imaginar o movimento do ciclo da água como indicação do movimento da memória, então, podemos perceber que essa insiste em contar suas experiências. A abençoada chuva que cai, bem que poderia regar a terra, evaporar-se e depois desaguar, retomando seu ciclo natural. O professor Mircea Eliade considera algumas simbologias que a água ocupa em diferentes culturas:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. Uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se “manifesta” no meio das vagas. Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das águas implica tanto a morte quanto o renascimento. *O contato com a água comporta sempre uma regeneração*: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. À cosmogonia aquática correspondem. Ao nível antropológico, as hilogénias: a crença segundo a qual o gênero humano nasceu das Águas. Ao *dilúvio* ou à subversão periódica dos continentes (mitos do tipo “Atlântica”) corresponde, ao nível humano, a “segunda morte” do homem [...] (ELIADE, 1992, p. 65; grifo meu).

Apego-me aos trechos destacados na citação acima para dizer que na narrativa a recorrente menção da água talvez indique o caráter regenerador dos sobreviventes da guerra civil em Moçambique, afinal, o narrador nos conta que “[...] a terra estava cheia do sangue. Hoje, está ser limpa [...]” (COUTO, 2012, p. 44). Se a água é de fato “*fons et origo*”, ou seja, a origem de tudo, então, arrisco-me a pensar que ela está na narrativa como princípio motivador que, por assim, dizer dá origem ao período de paz após longos conflitos. É essa água que não apenas lava todo o sangue derramado pelos conflitos no país, mas, sobretudo dissolve todo o sofrimento e faz nascer a esperança de paz. Mais uma vez, Eliade nos diz que “as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram”. (ELIADE, 1992, p. 66).

A constante e ininterrupta presença da água acompanha a atitude perseverante da personagem Tristezza que, por todo o relato, mantém-se à

espera da paz em seu país. Para ela, a água proclama os primeiros raios de um futuro promissor, por isso ela insta com o sobrinho a que “[...] não sacuda, essa aguinha da sorte.” (COUTO, 2012, p. 46).

Mais uma vez recorro a Eliade para pensar no relato bíblico do dilúvio. Através dele todo o mal foi eliminado da terra e teve início um novo período na história da humanidade. Conforme se pensa, um novo nascimento da raça humana se tornou possível. Seguindo essa linha de pensamento é possível imaginar as muitas águas na narrativa como forma de imersão e renascimento de um povo que tem a certeza do recomeço em Moçambique. O próprio narrador nos fala que “em todo o Moçambique a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar.” (COUTO, 2012, p. 44).

A personagem fala do castigo dos deuses que, desde o céu, deixaram de enviar as chuvas. Isso lembra que “O Céu revela diretamente, “naturalmente”, a distância infinita, a transcendência do deus”. (ELIADE, 1992, p. 59, grifos do autor). Embora possa ser considerada a morada dos deuses, esses não se encontram tão distantes dos seres humanos, pois já na abertura da narrativa o céu como que se agacha para melhor olhar os sofrimentos da terra. E se o céu está para a terra como espelho, então a terra é para o céu o objeto através do qual se podem ver os resultados da guerra. Cabe aqui a instigante pergunta: o que, ou a quem a terra representa? Mircea Eliade, mais uma vez, nos ajuda por mencionar a terra como “mãe e nutridora universal”, mais do que isso, é ela quem dá “a vida aos mortais” assim como a toma de volta. (ELIADE, 1992, p. 59, 69). Seguindo com Mia Couto, lembramo-nos de que é no solo moçambicano que se deitaram muitas vidas, e é nele, em sua mãe, que os habitantes do país, por fim, encontram descanso dos conflitos bélicos.

2.2 Memórias que fazem emergir o período da independência em Moçambique

No alvorecer dos dias que antecederam a independência de Moçambique a guerra que ceifou a vida de muitos indivíduos continua a ser a temática das narrativas miacoutianas. Chamo a atenção agora para o conto “O poente da bandeira”, que faz mais do que tratar do tema da guerra, pois o conto desvela a

dominação portuguesa no país em seus aspectos mais profundos. Subjaz nessa narrativa a crueldade do domínio do opressor. O narrador toma a palavra e conta histórias que poderiam ter permanecido anônimas. O personagem transita por espaços em que a dominação opressora está pulverizada por toda parte. São as memórias do narrador que nos conduzem por essa viagem pelo país que tenta contar suas histórias.

Cabe lembrar que a literatura produzida em Moçambique é muito mais do que uma investigação histórica dos eventos ocorridos no país. Na verdade, o historiador se dedica a pesquisar e reconstruir o passado; essa tarefa também é compartilhada pelos escritores das literaturas africanas de língua portuguesa, mesmo que de forma um tanto quanto diferente. Afinal, o historiador se ocupa com fatos, conceitos e da objetividade dos eventos, ao passo que o ficcionista quer contar experiências. Os escritores moçambicanos extraem de sua cultura as ideias para suas histórias. Não podemos nos esquecer de que são os acontecimentos que cercam o escritor que se mostram elementos fundamentais a serem transformados em “um mundo representado”. (ISER, 2002, p. 975). Seguindo com Wolfgang Iser:

Se o *como se* assinala que o mundo representado deve ser visto como se fosse um mundo – sem que seja tratado como tal, então é necessário manter um certo grau de designação para que o mundo se possa transformar na condicionalidade intencionada. Esta sujeição da função designativa à remissiva mostra que o mundo representado, enquanto designa algo, tem apenas o caráter de análogo, pelo qual se exemplifica o mundo mediante a forma de um determinado mundo. Dessa maneira, um certo mundo, que é forçosamente particularizado, possibilita um paradigma para o geral e este, pelo caráter particularizado do mundo representado, se transforma em uma experiência determinada. (ISER, 2002, p. 976-977).

Esse mundo representado pela literatura extrapola os limites da apuração que o historiador faz das realidades analisadas. Contudo não as desconsidera, partindo delas as experiências de sua escrita.

Penso nessa narrativa como antípico conjunto da obra analisada a qual não esconde a mágoa e a tristeza geradas pelo tempo da guerra, ao mesmo tempo em que aponta para o germinar de uma semente de esperança para a nação moçambicana. Afinal, o narrador começa seu relato com a expressão

“aurorava”, palavra que remete ao despertar de um novo tempo para Moçambique. A palavra aparece isolada pelo ponto final, indicando a certeza de que Moçambique seguiria novos caminhos. O que segue é a descrição de um cenário que lembra a gradativa independência que o país conquistou após longo período de conflitos:

Aurorava. O sol dava as cinco. As sombras, neblinubladas, iam despertando na ensonação geral. No topo das árvores, frutificavam os pássaros. Toda madrugada confirma: nada, neste mundo, acontece num súbito. A claridade já muito espontava, como lagarta luzinhenta roendo o miolo da escuridão. As criaturas se vão recortando sob o fundo da inexistência. Nesse tempo uterino o mundo é interino. O céu se vai azulando, permeolhável. Abril. Agora, que a aurora já entrou nesse escrito, entremos nós no assunto. (COUTO, 2012, p. 53).

A afirmação do narrador de que “nada, nesse mundo, acontece num súbito” encontra apoio quando se tem em conta o longo processo que levou à independência do país. Agora, no mês de abril, mês que antecede a independência do país, o narrador abre, diante do leitor, as páginas da história que, por muito tempo, estiveram veladas.

Conforme acontece em outras narrativas miacoutianas da obra *Estórias abensonhadas*, os nomes dos personagens não são mencionados. Talvez essa insistência do autor em criar personagens anônimos indique a possibilidade de mostrar os silêncios a que estão sujeitos os muitos indivíduos que não são mencionados ou se quer lembrados pela história oficial. Assim o narrador fala de “uma criança” e da “avó” sem dizer seus nomes. Conforme lemos:

Nesta manhã tão recente, uma criança vem caminhando. Quem é este menino que faz do mundo outro menino? *Deixemos seu nome, esqueçamos seu lugar*. Dele se engrandece apenas a avó: que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá. (COUTO, 2012, p. 53; grifo meu).

Parece haver nesse trecho um deslindamento do relato, pois o narrador convida-nos a não nos preocupar com os nomes dos personagens e esquecer-nos de seu lugar. Esse trecho apresenta um caráter metanarrativo; nele, a memória dos esquecidos encontra seu lugar de visibilidade. Saber os nomes dos personagens seria de pouco proveito se não conhecêssemos suas

histórias. O que mais nos chama a atenção é perceber que o relato faz emergir histórias não contadas e lugares pouco ou nada conhecidos.

A cena que descreve o alvorecer remete o leitor ao frescor do início do dia e à perspectiva de que há muito a ser feito durante todo o dia, antes que o sol de ponha. Essa descrição parece encontrar um espelhamento na figura do menino, o qual, na tenra idade, tem diante de si múltiplas possibilidades para o futuro. Avançando em uma possível interpretação, essa ambivalência do relato bem que poderia representar a jovem nação moçambicana após a independência e que, agora, tem diante de si a perspectiva de mudanças. Entretanto, tal independência não ocorre de forma pacífica. E se o menino é a metáfora do país, então entendemos que ocorreu um longo e doloroso processo através do qual Moçambique se tornou livre. Por isso o narrador fala acerca do menino:

Para sonhar o menino tinha que sangrar. A avó lhe cedia o jeito, habituada à lâmina como outras mães se acostumam ao pente. O sangue espontava e o mundo presenciava o futuro, tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido. Ditos da velha, quem se fia? (COUTO, 2012, p. 54).

A avó segue na narrativa como conselheira do menino, como sua tutora. Ela é lembrada como a figura da tradição que coexiste com os elementos do período de conflito.

O título do conto faz-nos pensar na queda da dominação portuguesa, aqui metonimicamente representada pelo símbolo da bandeira. Por todo o relato é esse símbolo que permanece vivo e que precisa ser respeitado e venerado pelo menino. A bandeira tremula, compelida pelos ventos que sopram. Sua altura permite que todos a vejam e ela mantém viva a lembrança da dominação portuguesa. Lemos:

Confirmado é que o menino segue por aquela manhã. Seus pés escolhem as pedras, nem precisam dos olhos para se guiarem. O miúdo passa no municipal edifício, o único da vila. Seu rosto se ergue para olhar a bandeira. O pano dança dentro do céu, como luz que se enruga. Um velho coqueiro sem copa serve de mastro. As cores do pano estão tão rasgadas que nada nele arco-irisca. Os olhos do miúdo pirilampejam de encontro à luz: é quando o golpe lhe tombou. Deflagra-se-lhe a cabeça, extracraniana. A voz autoritarista do soldado lhe desce:

- Você não viu a bandeira? (COUTO, 2012, p. 54).

O menino avança em sua caminhada pelas ruas, escolhendo os locais onde pisa. Pisa com cuidado para não se machucar. São essas pedras que o impedem de avançar livre pelas ruas. Então, me arrisco a pensar nelas como os entraves criados pelos portugueses para que a liberdade do povo moçambicano não se torne uma realidade. Seguindo com essa linha de raciocínio, mais adiante no relato, no momento em que o menino é agredido pelo soldado português ele “vislumbra um outro caminho, tão sem pedrinhas que os pés nem tinham que escolher.” (COUTO, 2012, p. 55).

No trecho acima o narrador direciona nossos olhares para as cores da bandeira de Moçambique. A cena enunciativa traz à atenção as cores da bandeira, as quais não aparecem apenas desbotadas, como se fosse possível recompor o tecido. Há, na verdade, uma descrição do rompimento do tecido, sem que seja possível sua recomposição. Se considerarmos que essa é a insígnia portuguesa, então, entendemos que a dominação de Portugal está prestes a deixar de existir. Pensar assim nos faz lembrar do título do conto, o qual indica a gradativa perda do domínio português. Penso na bandeira como que tecida fio a fio. Assim poderíamos pensar no avanço gradativo do domínio português em Moçambique. Por outro lado, a decomposição, fio a fio, do tecido, talvez indique o declínio constante da influência do dominador.

Se no início da narrativa toda a cena enunciativa descreve o período matutino, bem que se poderia pensar no tensionamento do relato ao nos lembrar do título do conto, pois nele há uma referência ao período vespertino. Ao passo que o menino, metaforiza a jovem nação moçambicana que tem o longo período do dia diante de si e caminha para a maturidade, talvez seja possível entender que Portugal poderia representar o declínio das forças de um indivíduo; dessa forma ela se contrasta à figura do jovem e ocupa o papel da decadência que acompanha a idade.

Mais uma vez gostaria de apontar outro ponto de tensionamento do relato. Em um primeiro momento, é a bandeira de Portugal que aparece em destaque na cena. Entretanto, se pensarmos que, com a independência, ela logo será substituída pela bandeira de Moçambique, então, nesse caso, não mais haveria um esgarçamento dela, mas, sobretudo, a apreciação do que as

cores representam para o povo moçambicano. Isso nos leva a pensar nas cores da bandeira daquela nação, a saber, vermelho, preto, branco, verde e amarelo.

Se, por um lado, a cor vermelha da bandeira portuguesa simboliza a conquista sobre territórios, por outro lado o vermelho da bandeira moçambicana representa a resistência ao colonialismo, bem como a luta armada de libertação nacional e o direito de exercer a soberania como nação independente. Tanto a cor verde quanto a cor amarela da bandeira de Moçambique retratam as riquezas do solo africano. A cor verde da bandeira portuguesa, porém, representa as florestas do território português. Pensar nas cores verde e amarela da bandeira de Moçambique nos lembra a exploração portuguesa no continente africano. Tal exploração não ocorreu apenas no âmbito econômico, mas, sobretudo, no capital humano. Isso justifica a maneira rude com que o menino é tratado pelo soldado português. O narrador nos conta:

Sente o sangue escorrendo, a bota do soldado ainda lhe dói uma última vez. Como pode saber ele os procedimentos exigidos pelo vigilante? Mas o soldado é totalmente militar: está só cumprindo ignorâncias, jurista de chumbo incapaz de distinguir um fora-da-lei de um da lei de fora. E o menino vai vislumbrando um outro caminho, tão sem pedrinhas que os pés nem tinham que escolher. Um caminho que dispensava toda bandeira. À medida que o soldado desfere mais violência, *a bandeira parece perder as cores*, a paisagem em redor esfria e a luz tomba de joelhos. É, então. (COUTO, 2012, p. 55; grifo meu).

É a segunda vez que a narrativa menciona a perda das cores da bandeira, e sou induzido a pensar nas outras cores da bandeira de Moçambique. A cor preta não encontra um paralelo para com as cores da bandeira portuguesa, talvez porque essa cor simbolize o continente africano. Assim, falar na luta de Moçambique pela independência e defesa da terra pode ser entendido como uma amostragem, em menor escala, da luta do continente por liberdade. Dentre as cores da bandeira, a paz, simbolizada pela cor branca é, talvez, a que os moçambicanos mais almejam encontrar. É o enaltecimento de sua nação e não da metrópole portuguesa que move a luta do povo em Moçambique. Apesar de maltratado e sem poder fazer frente à violência, o

menino reflete nas belezas de seu país e tem a esperança de que, um dia, sua nação se erguerá:

Tombado no carreiro, sobre as pedras que antes evitava, o menino olha as cimeiras paragens. Um coqueiro lhe traz lembranças litorais. Onde há uma palmeira sempre deve ser inventado um mar, eternas ondas morrendo. Agora, rebatido no repentino solo, o menino estranha ver tanto céu. A pergunta lhe vem pastosa: porquê o chão, tão debaixo dele? Outro golpe, a bota espessa lhe levando o rosto ao encontro da terra. Fica assim, pisado, sem outra visão que a da areia vermelha. Seu pensamento se desarruma. Palmeira, palma do mar, onde o azul espeta suas raízes. Pergunta-se, com as devidas vênias: e se içarem não a bandeira mas a terra? (COUTO, 2012, p. 54).

Quero destacar que, em muitos casos, as obras literárias podem ser entendidas como um sistema vivo, que age sobre elas mesmas e sobre o leitor, resultando sempre em uma reação, por menor que seja. Cândido fala de três funções que permitem entender a obra literária em sua totalidade: são elas: a função total, a função social e a função ideológica. Quando nos referimos à função total, levamos em conta a visão de mundo, expressa por representações tanto individuais quanto sociais. Essas representações nos fazem lembrar aquelas que permeiam a vida cotidiana do indivíduo, como as lendas, canções, histórias e estórias. A sociedade também sofre influência de uma obra literária. Podemos dizer então que a obra cumpre uma função social. Dessa forma ela atende às necessidades materiais, espirituais, afetivas e outras. Não podemos deixar de mencionar que a literatura cumpre, também, o importante papel de preservação e transmissão da cultura. (CÂNDIDO, 2006). Se a literatura é material de combate e denúncia, nesse caso, o conto analisado adentra pela dureza e crueldade do domínio português e contribui para que se desfaça uma visão unilateral da história por fazer emergir memórias soterradas.

Agora, abordamos a função ideológica da obra. São as ideologias que emanam dela e sobre ela, ou seja, o conjunto de ideias que o autor tenta transmitir. Entretanto, é o público leitor quem determinará a presença dessas concepções ideológicas, sendo que “geralmente a função ideológica é mais clara nos casos de objetivo político, religioso ou filosófico”. (CÂNDIDO, 2006, p. 55). Antônio Cândido arrazoa que, para que haja um entendimento equilibrado da obra literária, as três funções mencionadas devem ser consideradas:

Só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária, seja a dos povos civilizados, seja, sobretudo, a dos grupos iletrados. Se naquela os aspectos propriamente estéticos sobressaem de maneira a realçar a função total, nessa a função social avança para o primeiro plano, tornando-a ininteligível se não for levada na devida conta. (CÂNDIDO, 2006, p. 56).

Fica evidente que uma obra literária dispõe de artifícios para a sua compreensão. Muito do que conhecemos como literatura de Moçambique está diretamente ligado a formas passadas, a valores, tradições, sendo que todos esses elementos estão imbricados com as tendências impostas pela modernidade. Esse movimento é semelhante ao da história, cujo presente busca no passado uma melhor compreensão de si. Dentro dessa perspectiva, convém lembrar o que Lourenço do Rosário diz acerca da relação entre literatura moçambicana e história: “Do meu ponto de vista, tendo os contextos mudado, necessário se torna recorrer à história da sociedade para enquadrar esses textos, pelo que o seu valor estético está anichado no seu valor histórico.” (ROSÁRIO, 2010, p. 157).

Aqui está o cerne da questão no que toca às imbricações entre literatura, história e memória, uma vez que são concepções que se interpenetram. A literatura conta memórias individuais, mas conta também memórias coletivas, a saber, a história oficial. Atrelar essas noções permite que o leitor conheça ainda melhor a maneira como as memórias individuais fazem emergir uma multiplicidade de vozes silenciadas.

Recordo ainda que, neste conto, predomina a voz do narrador em terceira pessoa; entretanto há, em três fragmentos da narrativa, a intervenção da voz dos personagens. Em duas delas é a voz do opressor que acentua seu domínio sobre o oprimido. Seu tom ameaçador bem que poderia representar a intensidade do domínio do império português. Lemos: “- Você não viu a bandeira?” e, em um segundo trecho: “- Você, miúdo, não aprendeu respeitos com a bandeira?” (COUTO, 2012, p. 54-55). Alguns aspectos merecem nossa consideração nesse trecho. Primeiro, a menção à bandeira é recorrente nas duas indagações do soldado. Dessa forma acentua-se a influência do domínio português. Segundo, as perguntas não são respondidas pelo menino, como se

houvesse um silenciamento de sua voz, a qual não pode nem mesmo responder ao opressor. Por fim, a expressão “miúdo” indica a pequenez do menino em relação a seu algoz. Compreendemos que o tratamento dispensado ao menino é semelhante ao que Portugal deu aos moçambicanos, considerados de pouco ou nenhum valor aos seus olhos.

Nessa e em outras narrativas da obra, apresentam-se personagens que nos fazem ver e sentir as “feridas múltiplas e às vezes indeléveis deixadas [...]” no povo moçambicano. (FANON, 1968, p. 211). O narrador não só nos fala da queda do império português, aqui representada pela queda do instrumento que sustenta a bandeira, mas também da morte do soldado. Mas, o narrador faz mais, ele menciona a morte do menino diante dos maus tratos. Se for possível atribuir ao menino a metáfora da nação moçambicana, então ele poderia representar a morte dos milhares que resistiram à dominação portuguesa. Lemos:

Mas o espanto apenas se estreou, aquilo era apenas o presságio. Porque, no seqüente instante, a palmeira se despenha das suas alturas fulminando o soldado, em clarão de rasgar o mundo em dois. Sobem confusas poeiras, mas depois a palmeira se esclarece, tombada em assombro junto aos corpos.

A árvore estava já morta, ainda houve o dito. Poucos criam. A crença estava com avó, sua outra versão: o tronco se desmanchara, líquido, devido a morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas contra a vida. De se acreditar estavam apenas aquelas duas mortes, uma contra a outra. A palmeira sumiu mas para sempre ficara a sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio daquelas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra do menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora. (COUTO, 2012, p. 55-56).

O desfecho do conto permite que o leitor ouça o vento balançar a folhagem. Já nesse ponto da narrativa, não se vê a figura da bandeira, pois ela, de tão desgastada, já não existe mais. O “caminho” da independência “vislumbrado” pelo menino, agora, parece se tornar realidade. O que resta é a esperança de que “com o poente da bandeira” Moçambique possa contar suas memórias.

2.3 Embalando lembranças do período de dominação portuguesa

O conto “Jorojão vai embalando lembranças” apresenta ao leitor um diálogo entre o narrador e o protagonista. Ambos dialogam acerca do tempo de dominação colonial portuguesa. O narrador nos reporta a janeiro de 1975, período que antecede a independência de Moçambique. Posso dizer que esse conto completa a tríade de narrativas analisadas e que fazem emergir o período da guerra pela descolonização do país.

Gostaria de pensar nessa narrativa a partir do título, o qual nos faz lembrar que o personagem Jorojão vai relembando suas experiências. E se considerarmos que ele “embala suas lembranças”, então é preciso entender que o processo que envolve o guardar dessas lembranças em sua memória não ocorre com a totalidade dos eventos que cercam a vida do personagem. Ele conta de forma compacta o que viveu. Pensar assim está de acordo com o raciocínio de que para embalar um objeto é preciso torná-lo compacto primeiro, conformá-lo em um padrão estabelecido.

Se pensarmos no nome do personagem, logo compreendemos que é formado por um processo de aglutinação de dois nomes, a saber, Jorge e João. Conforme ocorre em todo processo de aglutinação de palavras há sempre perda de elementos fonéticos. Essa talvez seja uma estratégia do autor para apontar a maneira como grande parte da história não oficial do povo moçambicano se perdeu ou não foi contada. Raciocinar dessa forma parece estar em harmonia com o narrador faz uso do nome do personagem, conforme lemos:

Meu amigo Jorge Pontivírgula, o nosso Jorojão, me contava seus mal-desentendidos com a vida. Azares que ele, conforme dizia, sempre pressentira. Meu amigo se mostrava no que era: um pressentimentalista. Já vos conto. Antes, porém, ponho em retrato a alma inteira do dito Jorge. (COUTO, 2012, p. 63).

Pontivírgula é outra forma compacta do nome do personagem. Dessa vez é possível pensar na forma como a escrita da narrativa foi construída. O uso de sinais de pontuação, destacadamente, a predominância do ponto final e da vírgula, se repete no relato. Entretanto, percebemos que os pontos finais

não encerram os assuntos tratados na narrativa. Podemos notar que mesmo no desfecho da narrativa não se termina com ponto final, mas, com uma indagação. Os pontos e as vírgulas parecem indicar o movimento da memória que insiste em rasgar o tecido da história oficial. O narrador parece tomar fôlego por recorrer às pausas recorrentes, permitindo que se abra para o leitor as páginas de uma história que relata os impactos da dominação colonial sobre o personagem.

São as experiências individuais de Jorojão o fio condutor que move todas as ações da narrativa. O narrador considera os percalços da vida do personagem como que marcados por diferentes dificuldades que o período de conflitos traz. A maneira como o narrador “já nos conta” a “alma” de Jorojão é um convite para nos sentar e ouvir essa história. Por isso ele diz de forma tão familiar: “já vos conto”. Essa maneira familiar de narrar coloca o leitor em expectativa do que se dirá a seguir. Na verdade, faz mais do que isso, aproxima-nos da cultura do povo moçambicano.

Seguindo com Kwame Anthony Appiah é possível compreender melhor essa “personalidade africana”. Em “Jorojão vai embalando lembranças” pode-se perceber que a narrativa reflete e refrata essa personalidade. A professora Ana Mafalda Leite, ao falar da produção literária dos países africanos de língua portuguesa, entrelaça essas formas legítimas de produção às representações da cultura em África:

Antes da independência, o registro romanesco é praticamente inexistente, e precário, prevalecendo a publicação, também incipiente, do conto. Por outro lado, a política, de base marxista, que prevaleceu durante a primeira década pós-colonial, retraiu os movimentos culturais nativistas, em favor de uma cultura ocidentalizada, fenômeno, aliás comum, aos outros países africanos de língua portuguesa. Essas particularidades histórias e culturais explicam, parcialmente, o surgimento tardio na literatura moçambicana de uma vertente, mais acentuadamente indigenista, que tem vindo a desenvolver-se, em particular a partir da década de noventa, com a publicação de romances e contos que tematizam e absorvem, recriados, nas formas discursivas, os intertextos das poéticas e tradições orais. (LEITE, 2005, p.151).

E por falar em personalidade, o narrador segue descrevendo Jorojão:

No resumo da sua vida, o Jorojão sempre só tinha um querer: evitar confusão. Nem tantos receios encostavam num homem de tanto tamanho. Sua altura excedia a de um gigante. Falava-se com ele olhando as nuvens. Em brincadeira dizíamos: o homem só beija sentado! O tal Jorojão, nos coloniais tempos, passou pela polícia como dinheiro em bolso indigente: circulando pouco e nunca morando. O burburinho da cidade lhe fazia mal. Para sair pelos matos se ofereceu para motorista de safáris. Assim se punha distante do mau hálito do mundo. Não se livrou, porém. Pois lhe aconteceu ter que conduzir uma delegação de chefes da PIDE aos matos onde estes iriam caçar. Gente grosseira à caça grossa: que mais ele podia temer? (COUTO, 2012, p. 63).

Se por um lado sua vida é contada como um “resumo”, por outro, seu tamanho se contrasta com a maneira como o narrador o descreve. Não é apenas o “resumo” de sua vida que se assemelha às parcas memórias individuais do povo moçambicano a que temos acesso. É, ainda mais, a postura do personagem que nos chama a atenção. “Sentado” para a possibilidade de receber alguma espécie de demonstração de afeto ou ainda a forma sutil e despretensiosa com que tenta viver em meio ao domínio português.

O personagem parece encontrar-se deslocado em sua própria terra natal, conforme nos disse o narrador “circulando pouco e nunca morando”. É o “mundo” dominado pela metrópole que lhe causa aversão. O personagem, embora descrito como alguém pacífico, não se conforma aos moldes do dominador.

Há uma caracterização sinestésica que retrata a repulsa do personagem em relação ao sistema colonial. É como se o opressor encostasse sua boca bem próxima à de Jorojão e ditasse suas ordens. Essas exalam “um mau hálito”. É possível ouvir o “burburinho”, os rumores e murmúrios de queixa do povo contra o domínio português. Dessa forma, ele não encontra descanso.

Jorojão acaba sendo preso por matar um soldado português e, mesmo após ser libertado da prisão, suas lembranças ainda parecem incomodá-lo. Lemos:

Meses depois é que ele desaguou em rua aberta, quando já ninguém podia relacionar a soltura com os artimanhosos espíritos. O Jorojão se lamenta: mordido pelo cão, desdentado pelo ladrão. Ainda hoje não lhe falem do estado do tempo. (COUTO, 2012, p. 66).

Desaguar em rua aberta indica a força de águas que não podem ser contidas. As águas que aqui fluem não encontram obstáculo ou barreira. Antes, encontram um amplo espaço para onde podem se espalhar. E, se assim pudermos entender esse ponto da narrativa, arrisco-me a dizer que forças internas e externas em Moçambique impulsionaram a inevitável independência do país. Lembremo-nos de que a indicação de tempo no relato nos leva a seis meses que antecedem a independência, ou seja, a janeiro de 1975. As forças que mantinham o personagem preso são por fim desfeitas.

Apesar de o tempo ameaçar a persistente existência das memórias de grupos e indivíduos e através dessa memória é que seja possível ter acesso ao que já passou, são de fato as lembranças que tornam possível a perpetuação da memória. Quando nos referimos à memória recorremos ao conceito de recordação, e mais do que recordação. Trata-se do relembrar de ideias. Infere-se também a capacidade de reter impressões e de “recordar o que foi vivido”. (BECHARA, 2011, p. 846). É dessa forma que encaro a narrativa analisada como uma recordação individual de eventos vividos. Tomando a palavra o narrador nos conta:

Volta a encher o copo, verte a inteira bebida. Depois, fecha os olhos, estala a língua, afia uma nova alegria. A tristeza já espreitava, à *tona da memória*, havia que submergir a alma na cerveja. Balançando a cadeira me explica: é o embalo do assento que o faz voltar ao antigamente. Não fosse a cadeira ele já se tinha despedido de toda lembrança. (COUTO, 2012, p. 64, grifo meu).

Jorojão recorda seu passado nos tempos coloniais bem como o tempo que passou na prisão por ter matado um soldado. Seus constantes movimentos na cadeira de balanço é que parecem conduzir um retorno ao passado. Essa não será a primeira vez que o movimento de vai e vem da cadeira proporcionará lembranças a Jorojão. Essa consideração acerca do papel da cadeira na narrativa atinge o ápice no momento em que o protagonista suscita uma pergunta retórica: “- Quem está balançar: sou eu, é a cadeira ou é o mundo?” (COUTO, 2012, p. 67).

A expressão “o mundo” já foi mencionada anteriormente na narrativa como representativa do exercício de poder do opressor. Agora, todo o sofrimento causado pelo domínio opressor aparece catalisado pelo movimento

da cadeira de balanço. Esse movimento é bem semelhante ao da memória, o qual permite um retorno ao passado sem desperceber os eventos presentes. Tomo as palavras de Paul Zumthor para pensar na memória como “uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais”. (ZUMTHOR, 1997, p. 13).

Em Mia Couto, a literatura de resistência dá lugar ao lirismo, quando o autor reescreve poeticamente a história de sua nação. O que se deseja é a reinvenção do indivíduo e da própria literatura. A fim de cumprir esse objetivo, a literatura de Couto recorre a diferentes espaços culturais, busca fazer uma releitura do passado; propondo-se novas manifestações, as quais incluem a cultura nacional e as práticas discursivas que problematizem o cânone lusófono.

Então, é hora de falar em uma literatura que até certo ponto subverte o cânone ocidental e que deve ser entendida como que: “construída sobre duas tradições e os sistemas de pensamento e de imaginação que lhes estão subjacentes, a saber: a tradição literária ocidental (vale dizer, europeia) e a tradição oral africana”. (MATA, 2015, p. 85-86).

O autor consegue fazer uma amalgama entre os eventos catastróficos que se abateram no país com um tom de doce ironia. Essa maneira de narrar aproxima ainda mais o leitor dos eventos descritos. Lemos:

No fim do dia, um dos autoritosos polícias lhe baixou a ordem de limpar as armas. Lembra-se de ter tremido:

- As armas?

Nem ele mexia sequer nessa palavra, quanto mais. Mas fingiu as contas e lá esfregou, limpou, oleou. Quando passava o último lustro, um tiraço deflagrou em plenas ventas em um dos desditos ditos. O PIDE caiu que nem coto em dia de ventania.

Passados que foram trinta anos, o Jorojão se desculpa: foi um tiro pequenito, um tirinho de nada. Não é que o gajo esticou mesmo? Eh pá, nem acredito que tivesse morrido do tiro. Deve ser foi um susto cardíaco. Ou se calhar tinha a cabeça mal atarraxada. (COUTO, 2012, p. 63-64).

Os contos miacoutianos se encarregam de denunciar as consequências, os enganos, as mazelas resultantes da guerra, bem como os sofrimentos dos dominados. Mia Couto inverte a ordem natural da história do opressor e coloca o oprimido como “herói”. O narrador relata:

O balanço já devia ser muito pois ele voltava ao antigamente: depois do tiro, foi preso por ligações ao terrorismo. Sorte sua: já se estava em janeiro de 74, não tardou a que o regime fascista tropeçasse em abril. Aquela manhã lhe permanecia bastante inesquecível. As massas assaltavam a prisão, vão direito à sua cela e o carregam em braços. Só então ele mediu a sua própria altura: lhe subiu uma vertigem. Era o herói, justiceiro do povo. (COUTO, 2012, p. 64).

Ao ler as narrativas da obra *Estórias abensonhadas* é possível compreender as literaturas contemporâneas de língua portuguesa em Moçambique como uma maneira de se buscar a identidade de um povo no período do pós-guerra. Sob a perspectiva do pós-guerra civil Mia Couto oferece ao público essa obra relatando o medo e a esperança que fizeram parte das páginas do livro. Conforme o próprio autor menciona:

Estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços em íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonhou se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo esse tempo, a terra, guardou inteira, as suas vozes. Quando se lhe impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram luzes. (COUTO, 2012, p. 5).

Em vez de ouvir os feitos dos heróis colonizadores na guerra, temos a emergência, nas narrativas miacoutianas, de vozes de sujeitos do povo, de pessoas comuns.

Chamo a atenção para a ausência de diálogo acerca do tema da guerra entre as personagens nos três contos analisados. Essa atitude nos lembra que, nos diferentes casos em que se experimenta a guerra, as palavras de Valter Benjamin acerca do impacto de conflitos traumáticos sobre o indivíduo se aplicam:

É a experiência da arte de narrar que está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente [...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Em se tratando de Mia Couto e da literatura moçambicana, não é o caso de não haver o que contar, de não se ter experiências louváveis. Nem seria o caso de se tratar de histórias de somenos importância, mas de se considerar que:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 1987, p. 118).

São as marcas deixadas pelo período dos conflitos em Moçambique que são tão bem ilustradas nas narrativas de Mia Couto. Mais do que isso, seus contos podem ser considerados como “livros de memória” que narram os silêncios dos esquecidos. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 54). Memórias de um tempo de guerras ainda a serem contadas. Para o autor a lembrança dessas memórias se assemelha ao enrolar infinito de fios em um novelo de lã:

Um dos meus momentos mais antigos é o seguinte: estou sentado, de braços estendidos, frente à minha mãe que vai enrolando um novelo de lã a partir de uma meada suspensa nos meus pulsos. Eu era menino, mas aquela tarefa era mais que uma incumbência: eu estava dando corpo a um ritual antiqüíssimo, como se houvesse antes de mim uma outra criança em cujos braços se enrolava o mesmo infinito fio de lã. Esta persistente lembrança, que eu saboreio como uma sombra eterna, é quase uma metáfora do trabalho da memória: um fio tênue, juntando-se a outros fios que se enroscam num redondo ventre. (COUTO, 2016, p. 189).

Consideremos as palavras de Burns e Cornelsen:

A ideia de nação tomada como objeto de desejo pelos seus integrantes é aquela construída a partir de uma narrativa histórica, de vestígios textualizados da memória. Trata-se de uma memória edificada através da crônica histórica e que, ao longo do tempo, absorve e integra o presente, moldando uma tradição. Nessa tarefa de memorizar o passado nacional sob a teia do desejo, entra em cena uma operação de revisão desse passado e seleção de uma matéria a ser incorporada ao corpo escrito da nação. É nesse movimento que se instaura o “estranho”, nas palavras de Homi K. Bhabha, esquecimento da história do passado: “a violência envolvida no estabelecimento dos escrito da nação”. (BURNS e CORNELSEN, 2010, p.219, grifos dos autores).

Segundo os autores a construção da história de uma nação se faz necessária, ainda que essa seja marcada pela guerra. Entretanto, é ela mesma, a guerra, um evento de tamanho poder de desorganização e desarranjo das estruturais sociais e psíquicas dos indivíduos envolvidos. Ainda que não tratem da temática da guerra nas colônias africanas de língua portuguesa e, mais especificamente, falando de Moçambique, os autores nos dizem que na guerra:

Tudo é desolação, desassossego, estrépito, mau cheiro [...] a figuração do horror é flagrante e se constrói a partir de uma constatação compartilhada [...] as regiões atingidas pelos explosivos perdem toda a semelhança familiar; em seu lugar, ruínas sem precedentes, imensas crateras, lamas fétidas e de cores anômalas, tudo impregnado de cadáveres, de pedaços de corpos e do metal das bombas e tudo sempre continuamente resolvido pelas explosões de obuses. (BURNS e CORNELSEN, 2010, p.62).

Encerro essas reflexões considerando que, nas narrativas de Mia Couto, entendemos que:

Falar de guerras é um assunto nada pacífico. Falar de memórias é um assunto cheio de esquecimento. É estranho olhar-se o escritor que cuida do passado como um guardião do cais, alguém que fiscaliza as amarras dos barcos. De facto, o escritor é alguém que solta o barco e convida para a errância da viagem. Sempre que invoca o passado, o escritor está construindo uma mentira, está inventando um tempo que está fora do Tempo. (COUTO, 2016, p.190).

3. Memória e testemunho nas narrativas de Mia Couto

Desejo abordar a questão do testemunho, pois me parece muito importante refletir sobre esse tema em vista das muitas vozes que permanecem silenciadas depois dos eventos traumáticos que acometeram Moçambique. A começar pelo processo de colonização, seguido pela descolonização e pela guerra civil no país. É preciso pensar a literatura, em especial as literaturas africanas de língua portuguesa, mais notadamente, nessa pesquisa, a literatura produzida por Mia Couto em Moçambique, como

espaço para se fazer ouvir o testemunho daqueles que o Ocidente ainda pouco conhece.

Embora a literatura de testemunho tenha tido sua origem logo após os eventos envolvendo o genocídio judeu nos campos de concentração nazistas, podemos pensar que o desejo dos sobreviventes de contar suas experiências parece ser partilhado por sobreviventes de outros eventos catastróficos como os que ocorreram em Moçambique.

No caso dos sobreviventes da Shoah e das duas grandes guerras mundiais temos o testemunho de pessoas que enfrentaram o sofrimento e que relatam suas amarguras. Contudo, quando lemos as narrativas miacoutianas em *Estórias abensonhadas*, percebemos claramente como o escritor consegue dar voz às personagens para que contem as experiências vividas. Márcio Seligmann-Silva nos lembra o importante papel que a literatura, como ele mesmo chama, a “arte”, ocupa no que tange ao testemunho:

O estudo desse elemento da obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita. Um estudo que leva em conta o teor testemunhal deve, no entanto, conduzir, a uma nova interpretação desses componentes. Toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p. 12).

Abro espaço para pensar no testemunho, indissociavelmente atrelado aos aspectos históricos. São esses aspectos que aparecem de forma muito latente em *Estórias abensonhadas*. Utilizando diferentes estratégias, Mia Couto cria personagens e cenários que conduzem o leitor a ouvir e ver eventos que servem de testemunho de um tempo que não pode jamais ser esquecido.

Quando o discurso direto, ou seja, a narrativa em primeira pessoa, permite que as personagens testemunhem suas experiências, o leitor sente com maior intensidade os eventos narrados. Mas, é através do discurso indireto, ou seja, da narrativa em terceira pessoa, que o autor lança mão de outra estratégia para colocar o leitor a par dos eventos ocorridos. Tão particulares e singulares são as histórias narradas que chegamos a pensar que essa maneira de narrar é uma busca que visa:

Ressaltar a dimensão parcial da verdade dos eventos históricos representados, razão pela qual não se espera que o testemunhante apresente os fatos tal como ocorreram, mas uma das várias versões referentes aquele episódio. (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p. 214).

O testemunho se faz presente em muitos contos da obra analisada. Mia Couto procura então, através de suas histórias sobre o passado memorial, mostrar que o povo moçambicano “faz parte da história”, ou pelo menos tenta fazer isso. (COUTO, 2016, p.47). Mia Couto, com a perícia de um artesão imprime traços de sua cultura em suas narrativas. Como ele procura fazer isso? Acreditamos que por meio do narrador, já que “Por meio da figura do narrador, o testemunho parece ter o desejo de restaurar resíduos de um sentido coletivo da existência e de querer transmitir conhecimentos e experiências de índole coletiva”. (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p. 217).

Ao entrar nas questões que envolvem o testemunho nos deparamos com situações de violência física e psíquica para com os sujeitos. Já por muito tempo conhecemos a história oficial que considera os feitos de nações que colonizaram e oprimiram as colônias. Em bem poucos casos as histórias dos vencidos são contadas e, quando assim feitas, aparecem sob uma ótica turva e/ou opaca quanto aos sofrimentos que os dominados enfrentaram. Grandes nações dominadas enfrentaram tal situação. Não podemos esperar menos de uma nação como Moçambique, situada no continente africano e empobrecida por sucessivos atos de dominação. Nos contos que analisaremos a seguir, o narrador nos conduz a “outros caminhos”, seguindo em uma possível interpretação, poderíamos considerar esses caminhos como aqueles que testemunham que algo mais do que a história oficial tem a nos dizer está submerso na história de Moçambique. O fio condutor que perpassa essas narrativas é o sonhar com um tempo em que a história do povo moçambicano deixe de ser relegada ao esquecimento e venha a ser ouvida por outros. É à memória do período colonial e/ou pós-colonial que o narrador recorre, na contística miacoutiana, para dar testemunho dos eventos passados. Sobre isso Joel Candau nos diz:

Cada memória é um museu de acontecimentos singulares aos quais está associado certo “nível de evocabilidade” ou de memoriabilidade. Eles são representados como marcos de uma trajetória individual ou

coletiva que encontra sua lógica e sua coerência nessa demarcação. A lembrança da experiência individual resulta, assim, de um processo de “seleção mnemônica e simbólica” de certos fatos reais ou imaginários – qualificados de acontecimentos – que presidem a organização cognitiva da experiência temporal. (CANDAU, 2011, p. 98-99, grifos do autor).

Notemos que a chamada literatura de testemunho, embora tenha sua origem na Shoah, não se resume àquele único evento, afinal falar de testemunho envolvendo apenas o genocídio nazista seria restringir demais o alcance do que significa abordar a questão do testemunho. Por isso o testemunho está ligado a qualquer situação de violência de que se tenha sido vítima. Na literatura de testemunho, os sobreviventes procuram relatar e denunciar toda a violência sofrida e/ ou presenciada.

É bem apropriado pensar no conceito de testemunho como noção que extrapola os eventos catastróficos da Shoah ou ainda os que envolveram a hispano-américa. Nessa pesquisa nos propomos a pensar o testemunho, sobretudo, a partir dos silêncios que ainda pairam sobre os eventos traumáticos ocasionados pelos conflitos. Dessa forma, entendemos o testemunho como experiência de “exploração e repressão”. Se a ficção miacoutiana conta tão bem os eventos traumáticos, poderíamos pensar nela “como se” tudo estivesse ocorrendo diante dos nossos olhos ou “como se” pudéssemos ouvir o som da guerra. (ISER, 2002, p. 973). Os narradores permitem que os personagens deem “depoimentos com a intenção de reunir os fragmentos para dar-lhes nexos e (re) estruturar a identidade coletiva pelo reconhecimento de um passado violento em comum, que não deve ser esquecido para não se repetir”. (ESLAVA e PEREIRA, 2008, p. 215).

Na narrativa as “Flores de Novidade”, encontramos a personagem Novidade Castigo e seus pais, Jonasse Nhamitando e Verônica Manga, vivendo os conflitos da guerra. A narrativa segue uma ordem cronológica de eventos que culminará com a morte da protagonista, bem como de seu pai.

O narrador, em terceira pessoa, dá voz aos personagens. Há pouca ou nenhuma intervenção das vozes dos personagens no conto. Isso talvez ajude a entender a maneira como a guerra impacta as vidas dos personagens, resultando em sua aparente mudez. É preciso que o narrador tome a palavra e

conte os percalços que levam os personagens a transitar por diferentes espaços marcados por conflitos.

O título do conto faz alusão à expectativa de que algo bom ocorrerá no relato. Mas, como falar em expectativa de algo bom em um cenário de guerra? São as flores de Novidade que, aparentemente, acentuam o tom positivo e de esperança que marca as desventuras da família. Pensemos no trecho que abre a narrativa:

Novidade Castigo era filha de Verônica Manga e do mineiro Jonasse Nhamitando. Lhe apelidaram de Castigo pois ela viera ao mundo como punição. Se adivinhou logo na nascença pelo azul que a menina trazia nos olhos. Negra, filha de negros: de onde vinha tal azul? (COUTO, 2012, p. 15).

Embora o nome da personagem aparentemente anuncie a expectativa de algo bom no por vir, é seu sobrenome que ressalta as desgraças que marcam sua vida. Consideremos que este é o período de conflitos da pós-independência. Nascer em um período de conflitos já pode ser considerado um castigo para alguns. Acrescente-se a isso o fato de a menina ser negra. Como ocorre ainda na contemporaneidade, ser negro acompanha os infortúnios do estigma social.

Duas reflexões de Frantz Fanon corroboram com o pensamento exposto acima. Primeiro, ele considera que espera-se que para o negro “quanto mais ele rejeitar sua negritude, seu mato, mais branco será.” (FANON, 1968, p. 34). Confluem aqui dois aspectos que tornam a guerra mais cruel e excludente e que colocam o negro em uma posição de subalternidade. (SPIVAK, 2010). Como se ele fosse de alguma forma culpado de sua sorte na vida. Quero lembrar também que, para o colonizado, predominantemente negro, há sempre o sentimento de que “ele se descobre como objeto em meio a outros objetos.” (FANON, 1968, p. 103).

Desde o início do relato parece que o narrador faz com que Novidade personifique os conflitos de seu país. São as agitações dos conflitos que marcam a história de Moçambique que parecem ser engenhosamente ilustrados pelos episódios que marcam a vida da menina. A aparência serena

da personagem se assemelha à aparente tranquilidade que se esperava em Moçambique no período do pós-guerra. Entretanto, seus problemas neurológicos, que lhe causam convulsões inesperadas, talvez possam ser entendidos como representativos dos conflitos. Lemos:

Iniciemos pela moça: ela era espantadamente bela, com face de invejar aos anjos. Nem água fosse mais cristalinda. O porém dela, contudo: era vagarosa de mente, o pensamento parecia nela não pernoitar. Ficara-se assim, desacertada, certa uma vez que, já moça, foi atacada de convulsões. Nessa noite, Verônica estava sentada na varanda quando sentiu o aranhaçar da insônia em seu peito. (COUTO, 2012, p. 15).

Considerando que as convulsões de Novidade são as agitações do povo moçambicano, então, a mãe que lhe conforta e sustenta bem que poderia representar a mãe África, que sofre e sustenta seus filhos.

O narrador não descreve os gritos e gemidos que em geral acompanham os ataques da menina; há, na verdade, o testemunho silencioso do sofrimento da menina. Se ela sofre em silêncio, e simboliza o povo moçambicano, poderíamos avançar em uma possível interpretação e falar do sofrimento daqueles que viveram o período do horror da guerra. Não é que não houvesse quem os ouvisse, pois, de fato, na narrativa, há quem perceba os sofrimentos da menina. Mas é, sobretudo, um silenciamento e tentativa de apagamento dos eventos vividos que marcaram as catástrofes em Moçambique que se lê na narrativa. O narrador descreve os ataques epiléticos da menina:

A noite já roia as unhas à madrugada foi quando aconteceu. No cantinho da casa, a moça se despertou, em espasmos e esticções. Parecia a carne se queria soltar da alma. A mãe, na adivinhação das sombras, *sentiu o surdo aviso*: que foi? Leve como um susto, ocorreu ao leito de Novidadinha. Em casa de pobre tudo está certo, conforme no arrumo ou desalinho. Verônica Manga atravessou o escuro, evitou caixotes e latões, saltou enxadas e sacos a pontos de se acertar da filha e lhe ver o braço, erguido como drapejante bandeira. Verônica nem chamou o pai, não merecia apenas suspender o descanso dele. (COUTO, 2012, p. 15-16; grifo meu).

A mãe compara o braço erguido da menina à oscilação da bandeira ao ser atingida pelo vento. Essa comparação nos lembra a presença do domínio português sobre o povo moçambicano, resultando em revolta e agitação. A narrativa faz mais do que dar testemunho de um tempo de agitação política no país. Ela extrapola o testemunho do sofrimento do corpo coletivo em Moçambique para mostrar que são pessoas do povo, pessoas comuns, que enfrentam as vicissitudes do período da guerra.

A agitação da protagonista parece formar uma rede de acontecimentos descritos na narrativa e que refletem o período de tensão vivido em Moçambique. Partilha dessa agitação a mãe de Novidade que, rapidamente, sai pelo meio da noite para acudir a filha. Apesar de preocupada com a saúde da filha, a mãe espera até amanhecer para relatar a Jonasse o ocorrido:

Só na seguinte manhã ela ao homem anunciou o acontecido. Ele se preparava para despegar para o trabalho, véspera de descida ao fundo da montanha. Parou na porta, reconsiderou intenção. Jonasse Nhamitambo, todo pai, foi ao quarto da menina e lhe encontrou, parada, só com vontade de sossego. Sem tirar a áspera luva passou uma carícia pelo rostinho dela. Despedia-se daquela outra, a que já fora sua menina? Depois, o pai se afastou em modos da nuvem que se afasta da água. (COUTO, 2012, p. 16).

O modo como Verônica relata ao marido o que ocorreu na noite passada se parece com a maneira como um soldado avisaria a seu comandante alguns conflitos ocorridos. Ela “anuncia” o problema enfrentado pela filha. E se pudermos pensar que a guerra é iminente em muitos momentos da história de Moçambique é natural, então, que o autor descreva o pai com uma expressão que indica a espera de algo. O narrador diz que Jonasse está em “véspera” de realizar uma atividade. Gostaria de pensar na figura de um comandante na iminência da guerra e que se preocupa com aqueles que estão sob seus cuidados. Por isso, o pai não compartilha da agitação de sua esposa e de sua filha. Em vez disso, o personagem “para” e “reconsidera” suas ações.

Ora, se for possível pensar que o personagem reconsidera toda a situação da família, então seria possível, também pensar que o personagem ocupa esse ponto de equilíbrio da narrativa. É nele que reside a reflexão do real significado da guerra. Dentro desta perspectiva, Jonasse bem que poderia

representar a pedra angular do relato, onde residiria toda a esperança de paz. Essa não seria a única estratégia do autor para apontar os caminhos que conduziram à paz em seu país, pois Novidade é caracterizada depois do ataque que teve, em estado de sossego.

O motivo pelo qual seu nome é Novidade Castigo não reside apenas no fato de ser negra dos olhos azuis, mas, também, por ter nascido com alguma deficiência intelectual e, ainda, por ter impedido que a mãe tivesse outros filhos. Se considerarmos a menina como representação simbólica do povo moçambicano, então, ser ela caracterizada como alguém que causa desgraça para outros e ainda ter pouca ou nenhuma compreensão dos eventos que lhe cercam bem que poderia corresponder a criar a personagem como uma alegoria da visão do colonizador acerca do povo comum. O narrador nos informa:

Passou-se o tempo, num abrir sem fechar de olhos. Novidade crescia, sem novidade. Os pais confirmavam e se conformavam: aquela filha fechara o ventre de Verônica. Não era filha única: era filha-nenhuma, criatura de miolo miudinho. Jonasse era homem bondoso não abandonou Verônica. E a filha, naquele pacto com o vazio, dedicava amores e ternuras a seu pai. Não que ela se explicava em perceptíveis palavras. Mas pelo modo como ela esperava, suspensa, a chegada do mineiro. Enquanto durasse o turno dele, a menina se perplexava, sem comer nem beber. Só depois de o pai retornar a menina voltava a atinar seu rosto e, em sua voz de riachinho, se adivinhavam cantigas que ninguém, senão ela, conhecia. E havia ainda as prendas que ela para ele recolhia: bizarras florinhas, da cor de nenhum outro azul que não fosse o encontrável em seus olhos. Ninguém nunca soube onde ela recolhia tais pétalas. (Couto, 2012, p. 16-17).

Avançando em uma possível interpretação, a descrição da menina que cresce sem fechar os olhos talvez possa ser entendida como alguém sonâmbulo, e então, seria a descrição de Moçambique, “terra sonâmbula”, onde é impossível dormir sossegado devido ao horror dos conflitos. Dessa forma, seria difícil pensar em contar “estórias abensonhadas” sobre o país. Ainda assim, Mia Couto cria uma personagem que, apesar dos desafios, cresce e, até certo ponto, se desenvolve trazendo felicidade para a família. Penso que a personagem, em seus percalços, retrata o desenvolvimento

gradativo de Moçambique, até que se alcance certa medida de visibilidade no cenário mundial.

E se a menina é alguém deficiente em alguns sentidos, essa também seria a visão que o mundo ocidental contemporâneo poderia ter acerca do povo moçambicano à época da publicação do livro, quando o país saía de um longo período de guerra civil. Ao falar de Novidade como filha-nenhuma, percebe-se a negação da condição de filha que poderia ser atribuída à personagem. Novidade é vista como alguém que precisa de cuidados, incapaz de seguir seu próprio rumo na vida. Mais uma vez recorro à visão ocidental que se teria acerca de Moçambique no início dos anos noventa, de uma nação cuja capacidade de progredir e tornar-se autônoma, soberana, ainda era questionada.

Se pensarmos no pai como a figura que protege a esposa e a filha, ele também pode ser compreendido como mantenedor e preservador de uma história. Lembro-me, então, do papel do autor, o qual busca preservar essas histórias para que não caiam no esquecimento.

“Bizarras florinhas” que ninguém sabia de onde vinham para presentear o pai. É dessa forma que o narrador se refere ao presente que Novidade entrega ao pai. Seus olhos azuis, que desde o início da narrativa causam espanto no leitor, encontram agora correspondência na imagem das cores das flores que a personagem colhe. Seus olhos, que já causavam estranhamento aos pais desde o nascimento, agora encontram, nas cores das flores, o lembrete do “castigo” da menina. É interessante perceber que ela recolhia flores, mas parecia entregar ao pai o que, na verdade, são “pétalas”, partes de uma flor arrancada. Arrisco-me a pensar nessas pétalas como uma representação das deficiências da menina, e, mais, como as ruínas que o povo moçambicano colhe.

Recorro à metáfora das agitações presentes na narrativa para apontar o terceiro momento em que elas se presentificam no relato. Os ataques epiléticos da protagonista, já na abertura da narrativa, são seguidos por outros episódios que alcançam um clímax no momento em que se ouvem explosões na mina onde Jonasse trabalha. Essa não será a primeira e última vez que isso ocorre.

O narrador nos conduzirá por caminhos que nos levarão a ver a morte de Novidade e seu pai. Lemos:

Muitas noites além, a família repadeceu os acontecimentos. Jonasse não se encontrava. O mineiro esburacava a terra, em turno noturno. Em casa, a mãe ainda deixou seus olhos sobraem na copa da luz do xipefo. Costurava tecido comum, roupinhas para um filho que, conforme o sabido, nunca haveria de vir. Novidadinha, a seu lado, dormitava. Foi quando a moça se franziu, convulsiva, em epilapsos. A mãe, repentina, acudiu. No sobressalto, ela desmanchou a claridade, entornando luz e lamparina. Enquanto desalvorçava a menina, lábios e sopros, Verônica Manga procurou os fósforos sobre a caixa. Só então foi chamada a um barulho enlameado que chegava de fora, lá da montanha. Era o quê? A mina explodindo? Céus, se arrepiou. E Jonasse, seu marido?

A mulher zuluuava pela casa, num corre-morre, de aflição para susto, mosca em rabo de boi. E vieram as maiores explosões. Espreitada da janela, a montanha parecia o pangolim cuspidor de incêndios. Desabariam rochas e penedos por cima das casas? Não, a montanha, aquela, tinha muita consistência. E Jonasse? A mulher sabia que devia esperar pela manhã para saber novas de seu marido. (COUTO, 2012, p. 17).

Há, novamente, uma aparente tranquilidade cercando as vidas dos personagens. Seja pela caracterização física de Novidade ou ainda pelo sossego com que levam suas vidas. Ali está a mãe, sentada, costurando, sob a luz de uma lamparina. Há um tom familiar e acolhedor nesse trecho do relato. Palavras carinhosas descrevem objeto e pessoa, como se o uso do diminutivo pudesse, de alguma forma, amenizar o sofrimento. Entretanto, a menina é novamente acometida de convulsões. Nesse ponto do relato parece crescer, no desenrolar da narrativa a intensidade das perturbações. Afinal, aqui, a mãe já não mais consegue ir ao encontro da filha sem esbarrar na mobília da casa. Em total desespero ela derruba a lamparina e vai ao encontro de Novidade para ajudar. Sua atenção se divide ao ouvir os estouros da mina e ao pensar em seu marido que ali trabalha. É a mãe que se sente confusa e perturbada, sem saber em que pensar ou a quem ajudar primeiro.

O padecimento da família ao ver os sofrimentos da filha bem que poderia prefigurar os sofrimentos do corpo coletivo moçambicano ao passar períodos da colonização cruel e da guerra civil. Na tentativa de cuidar de sua família, Jonasse trabalha nas minas. Imaginemos Jonasse enfrentando as altas temperaturas do local, o perigo constante de desabamento e explosão.

Intensifica-se na narrativa a temática da guerra no momento em que Novidade e sua mãe são obrigadas a fugir de onde vivem por causa da proximidade de uma guerrilha:

- Vamos, mãe!

Sem pensar, a mãe abandonou o seu lugar, ali onde ninhara por plenos anos. E se deixou conduzir pela mão da menina, confiante em não se sabe qual sapiência dela. No caminho, as duas se entrecruzaram com uns alguns, fugidios com elas. E Verônica lhes perguntou:

- Isso que se escuta: é o quê?

Não era a mina. Eram explosões militares, a guerra que chegava. E nossos maridos, que lugar é o deles se salvarem? (COUTO, 2012, p. 18).

“Uns” e “alguns”, dessa forma o narrador apresenta mais alguns personagens. Sem nomes, ou ainda, sem mencionar de onde vieram, ou para onde vão. Assim como acontece em contos que já analisei, essa omissão não apenas destaca os silêncios que rondam a história do povo de Moçambique, mas, sobretudo, a necessidade de se ouvir o testemunho dos que pouco ou nada disseram. A pergunta de Verônica acerca da origem das explosões e do destino dos maridos não é respondida por nenhum personagem, todos parecem surdos em relação ao que vivem.

Nessa perspectiva, Márcio Seligmann-Silva afirma que a literatura de testemunho considera alguns eventos trágicos como além da representação. Entretanto, é na literatura que se encontra espaço para a ficcionalização da realidade, como bem podemos perceber no conto acima. Ali, fatores históricos e imaginários confluem na narrativa. O produto dessa amalgama, história e imaginação, é o que poderíamos chamar de testemunho tornado possível pela obra literária:

Na medida em que refletimos sobre a obra literária, fica claro que a literatura de testemunho [...], talvez seja uma das maiores contribuições que o século XX deixará para a rica história dos gêneros literários. Nesse sentido, ela é uma filha da própria história: pois nunca teve um século com tantos morticínios de populações inteiras como esse. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 20).

É importante destacar que a literatura de testemunho está centrada no relato de eventos reais. De forma que embora o autor se valha da imaginação e construa a fantasia, como acontece nos contos miacoutianos, o contexto histórico está indelevelmente marcado em suas narrativas.

No momento em que o caminhão que leva os refugiados para fora da zona de perigo cruza o local onde Jonasse trabalha, Novidade salta do caminhão em busca do pai. Entretanto, ela se distrai apanhando flores. Surpreende o leitor descobrir que o narrador, que antes dissera não ser possível saber de onde vinham as flores, agora, desvende tal origem:

Sobre um monte de areias tiradas da mina, Novidadinha se debruçou para colher flores silvestres, dessas que espreitam nas bermas. Escolhia com o vagar de cemitério. E parou frente a umas azulzinhas, de igual cor de seus olhos. O caminhão, desistido de esperar, acossado por afligidas vozearias, repentinou-se estrada afora. A mãe teimou atenção em sua filha, fosse querer saber o último desenho de seu destino. O que se passou, quem sabe, só ela viu. Lá, entre a poeira, o que sucedia eram as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo. (COUTO, 2012, p.19).

No desfecho da narrativa encontramos o lugar onde Novidade colhe as flores, local onde sua vida e a de seu pai chegam ao fim. As flores que Novidade colhe desde o início da narrativa e, que por natureza, simbolizam a beleza e a efemeridade da vida, bem que poderiam ser pensadas no relato como anúncio antecipado de sua morte e como adorno do túmulo dos personagens. A família de Novidade se desintegra. Talvez, essa seja mais uma estratégia do autor para mostrar o impacto da guerra sobre os indivíduos, sobre os quais pouco ou nada se sabe através da história oficial.

3.1 Testemunho de uma história de guerra

O conto “O cego Estrelinho” constitui a narração da vida de um cego que, através dos relatos de seu guia, Gigito, tomava conhecimento de um

mundo bem diferente daquele em que vivia. Algo que nos chama a atenção nesse conto é o fato de que, em vez de falar dos horrores da guerra, busca-se trazer um vislumbre de como seria o mundo se não houvesse conflitos bélicos. Trata-se de uma narrativa em terceira pessoa em que o leitor pouco ou nada ouve da boca dos personagens. Entretanto, o leitor recebe o testemunho de que houve um período de guerra cujos impactos ainda podem ser vistos em Moçambique.

Na abertura da narrativa somos apresentados ao protagonista. Ele não consegue dirigir sua própria vida. É dependente da ajuda de Gigito que lhe mostra não só o mundo físico, mas, sobretudo, um mundo idealizado pelas histórias imaginárias. O narrador nos conta:

O cego Estrelinho era pessoa de nenhuma vez: sua história poderia ser contada e descontada não fosse seu guia, Gigito Efraim. A mão de Gigito conduziu o desvistado por tempos e idades. Aquela mão era repardidamente comum, extensão de um no outro, siamensal. E assim era quase de nascença. Memória de Estrelinho tinha cinco dedos e eram os de Gigito postos, em aperto, na sua própria mão. (COUTO, 2012, p. 21).

Gostaria de chamar a atenção para a tensão que reside nesse trecho. Se levarmos em conta o nome do personagem, então, poderíamos pensar nele não só como estrela, protagonista da narrativa, mas como alguém que, de certa, forma ocuparia um lugar social de destaque no enredo, ou ainda, como alguém minimamente capaz de dirigir sua própria vida. Entretanto, não é isso que acontece. Além de ser cego, ele é tido como indivíduo de “nenhuma vez”, cuja trajetória de vida nem ele mesmo se sente habilitado a contar. O autor brinca com as palavras ao dizer que a história de Estrelinho até que poderia ser “contada” e “descontada”, se não fosse seu guia. E se o autor brinca com a palavra, me arrisco a dizer que a história do cego não só poderia deixar de ser contada, mas também, seria “descontada”, ou seja, deixada de lado como de somenos importância, se não fosse essa narrativa, que, para mim, é um testemunho dos eventos que ocorreram em Moçambique.

Nesse conto, vejo que a tentativa de se contar histórias que poderiam formar um quebra-cabeça do que realmente foi a história de Moçambique

aparece sob um prisma da necessidade de se trazer para os leitores narrativas que falam de pessoas comuns. Não são heróis, no sentido clássico do termo, com aparência física atraente e perfeita. São pessoas que completam o que faltava na composição das histórias do povo moçambicano.

Penso no duplo movimento desse conto. Se, por um lado, a narrativa miacoutiana completa os relatos que faltam para a história de Moçambique, por outro lado, quando analisamos os aspectos intranarrativos, observamos diferentes formas de se ressaltar as mazelas, desigualdades e injustiças sociais. São problemas causados pela guerra em Moçambique. A deficiência do cego, o fato de não conseguir guiar-se e compreender a realidade a sua volta fazem emergir um relato que fala de uma nação de carências, deficiências e incompletudes.

Se for possível pensar na narrativa assim, então, avançando em uma possível interpretação, penso no nome do guia de Estrelinho como parte da composição dessas deficiências que o autor quer destacar. Gigito Efraim é um nome composto, cujo sobrenome Efraim encontra uma correlação com o relato bíblico do patriarca Jacó. Seu nome, mais tarde, foi mudado para Israel, pai de doze filhos, o qual deu origem às doze tribos de Israel. José, filho de Jacó, não se tornou parte das doze tribos por ter sido vendido como escravo para o Egito. Entretanto, seus dois filhos Manassés e Efraim, se tornaram parte das doze tribos. Se, devido a uma injustiça por parte de seus irmãos, José não pôde ser considerado parte das tribos, seus filhos, Manassés e Efraim, aparecem como uma fragmentação de seu clã. Se a tribo de Efraim está fragmentada, assim também podemos entender a situação do povo moçambicano, fragmentado e dividido pelo processo colonial e pela guerra que se constituiu, antes de mais nada, como disputa pelo poder. (Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas, Gên., 49-50).

A obra *Estórias abensonhadas*, por ter sido escrita no período do pós-guerra civil, reporta ao passado ao mencionar, em sua estrutura, personagens que recorrem também ao passado para contar suas experiências. São as experiências de Estrelinho, Gigito e Infelizmina, que evocam o período em que a guerra destruiu relações. Dentro dessa perspectiva quero lembrar que o testemunho faz com que os personagens se voltem para o passado a fim de

narrar o que passaram. Suas memórias agem como “uma porta giratória que as arremessam de uma dimensão de espaço-tempo a outra”. (ASSMANN, 2011, p.307). Nas narrativas de testemunho de Mia Couto há o desejo do escritor de não permitir que “o passado caia no esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Em muitos momentos da narrativa o leitor é transportado para o passado vislumbrando um tempo de dificuldade.

A evanescência com que a memória de Estrelinho é descrita, dependente da memória de Gigitto, talvez faça referência ao quase desaparecimento das memórias que lembram indivíduos que viveram sob o tempo dos horrores das guerras colonial e civil em Moçambique. Partindo da maneira “fantasiosa” com que Gigitto apresenta o mundo a Estrelinho, o narrador nos conta:

O cego, curioso, queria saber de tudo. Ele não fazia cerimônia no viver. O sempre lhe era pouco e o tudo insuficiente. Dizia, deste modo:

- Tenho que viver já, senão esqueço-me.

Gigitinho, porém, o que descrevia era o que não havia. O mundo que ele minuciava eram fantasias e rendilhados. A imaginação do guia era mais profícua que papaeira. O cego enchia a boca de águas:

- Que maravilhação esse mundo. Me conte tudo, Gigitto!

A mão do guia era, afinal, o manuscrito da mentira. Gigitto Efraim estava como nunca esteve S. Tomé: via para não crer. O condutor falava pela ponta dos dedos. Desfolhava o universo, aberto em folhas. A ideação dele era tal que mesmo o cego, por vezes, acreditava ver. (COUTO, 2012, p. 21-22).

Gigitto idealiza para si mesmo e para Estrelinho o seu país. Não é que não pudesse perceber as mazelas da guerra, mas, ele prefere falar de um Moçambique que não existia. Contudo, sua atitude talvez indique o desejo de que o país um dia se torne um lugar bom para se viver. Se esse for o caso, “o mentiroso mentiu para si mesmo”. Se a mentira do guia tornava a vida do cego mais aprazível, não é isso que o narrador intenciona mostrar ao leitor, pois o narrador descreve tudo o que Estrelinho imagina ver como engano e ilusão, conforme lemos:

O outro lhe encorajava esses breves enganos:

- Desbengale-se você está escolhendo a boa procedência!

Mentira: Estrelinho continuava sem ver uma palmeira à frente do nariz. Contudo, o cego não se conformava em suas escurezas. Ele cumpria o ditado: não tinha perna e queria dar o pontapé. Só à noite, ele desalentava, sofrendo medos mais antigos que a humanidade. Entendia aquilo que, na raça humana, é menos primitivo: o animal. (COUTO, 2012, p. 22).

A insistência do cego em ouvir dizer tudo o que podia sobre o mundo a sua volta indica sua não conformação e, talvez, até mesmo a desconfiança de que nem tudo o que ouvia era realmente verdade. De qualquer forma o narrador continua a apontar o desmascaramento dos enganos vividos pelo cego, pois nos conta que seu guia é convocado para a guerra. Lemos:

Foi no mês de dezembro que levaram Gigitinho. Lhe tiraram do mundo para pôr na guerra: obrigavam os serviços militares. O cego reclamou: que o moço inatingia a idade. E que o serviço que ele a si prestava era vital e vitalício. O guia chamou Estrelinho à parte e lhe tranqüilizou:

- Não vai ficar sozinhandando por aí. Minha mana já mandei para ficar no meu lugar.

- Agora, só agora, sou cego que não vê.

No tempo que seguiu, o cego falou alto, sozinho como se inventasse a presença de seu amigo: escuta, meu irmão, escuta esse silêncio. O erro da pessoa é pensar que os silêncios são todos iguais. Enquanto não: há distintas qualidades de silêncio. É assim o escuro, este nada apagado que estes meus olhos tocam: cada um é um, desbotado à sua maneira. Entende, mano Gigitito?

Mas a resposta de Gigitito não veio, num silêncio que foi seguindo, esse sim, repetido e igual. Desamimado, Estrelinho ficou presenciando inimagens, seus olhos no centro de manchas e ínvias lácteas. Aquela era uma desluada noite, tinturosa de enorme. Pitosgando, o cego captava o escuro em vagas, despedaços. O mundo lhe magoava e desemparelhava a mão. A solidão lhe doía como torcicolo em pescoço de girafa. (COUTO, 2012, p. 23).

A ausência do guia faz com o protagonista se sinta desamparado. Sua vida parecia depender de Gigitito. O personagem adentra por um período de sua vida marcado pelo desamparo e desesperança. Seus olhos se fixam no infinito, nas “ínvias lácteas”, onde nada se poderia ver, onde reside a incompreensão de muitos eventos. Se estrelas povoam os céus e as vias lácteas e de lá emanam seu brilho, em um movimento contrário temos a estrela menor, o personagem Estrelinho, em estado de apagamento como sujeito.

As muitas vezes em que o narrador menciona os “silêncios” de Estrelinho, nos lembram que a guerra tem a capacidade de gerar a mudez nos indivíduos. O monólogo de Estrelinho não tem o intuito de falar da guerra, mas, de lamentar a perda de seu companheiro. A guerra em Moçambique não só origina silêncios individuais como também coletivos. Dessa forma, Estrelinho é colocado sob os cuidados da irmã de Gigito. Infelizmina passa a relatar para Estrelinho a realidade de seu país:

Desde então, a menina passou a conduzir o cego. Fazia-o com discrição e silêncios. E era como se Estrelinho, por sua vez, perdesse a visão. Porque a miúda não tinha nenhuma sabedoria de inventar. Ela descrevia os tintins da paisagem, com senso e realidade. Aquele mundo a que o cego se habituara se desiluminava. Estrelinho perdia os brilhos da fantasia. Deixou de comer, deixou de pedir, deixou de queixar. (COUTO, 2012, p. 24).

O nome da personagem, Infelizmina, corrobora com a ideia de que o período da guerra é, em si, de horror e que traz infelicidade aos habitantes do país. Ela, a infeliz, por ver o irmão partir para a guerra e por viver em um país marcado por conflitos, passa a viver um romance com Estrelinho:

De cada vez, ela puxava o cego de encontro a si. Ele foi sentindo a redondura dos seios dela, a mão dele já não procurava só outra mão. Até que Estrelinho aceitou, enfim, o convite do desejo.

Nessa noite, por primeira vez, ele fez amor, embevecido. Num instante, regressaram as lições de Gigito. O pouco se fazia tudo e o instante transbordava eternidades. Sua cabeça andorinhava e ele guiava o coração como voo de morcego: por eco da paixão. Pela primeira vez, o cego sentiu sem aflição o sono chegar. E adormeceu enroscado nela, seu corpo imitando dedos solvidos em outra mão. (COUTO, 2012, p. 24-25).

Recupero aqui um episódio da narrativa que considero essencial para a composição do relato de guerra que se propõe a fazer o autor. No início da narrativa temos o sonho inexplicado de Estrelinho com uma garça branca. Lemos:

- Na noite aflige não haver luz?
- Aflição é ter um pássaro branco esvoando dentro do sono.

Pássaro branco? No sono? Lugar de ave é nas alturas. Dizem até que Deus fez os céus para justificar os pássaros. Estrelinho disfarçava o medo do vaticínio [...] (COUTO, 2012, p. 22).

Esta não foi a primeira e última vez que o cego teve tal sonho. Agora, já no desfecho do conto, parece que ambos, Estrelinho e Infelizmina, passam a partilhar a mesma visão que o cego tem. Infelizmina passa a sonhar com a mesma ave branca que, segundo o narrador, “era uma visão de chamar desgraças”. (COUTO, 2012, p. 24). Lemos:

A meio da noite, porém, Infelizmina acordou, sobressaltada. Tinha visto a garça branca, em seu sonho. O cego sentiu o baque, tivesse asas embatido no seu peito. Mas, fingiu sossego e serenou a moça. Infelizmina voltou ao leito, sonoitada. (COUTO, 2012, p. 25).

Estrelinho pressente o mau agouro do sonho da amada, mas nada diz a respeito. Talvez no intuito de acalmá-la ou ainda na intenção de que, talvez, fosse possível afastar uma desgraça que há muito ronda sua vida. Aqui, há um desvelamento acerca da representação daquela ave, conforme nos diz o narrador:

De manhã chega a notícia: Gigito morrerá. O mensageiro foi breve como deve um militar. A mensagem ficou, em infinita ressonância, como devem as feridas da guerra. Estranhou-se o seguinte: o cego reagiu sem choque, parecia ele já sabendo daquela perda. A moça, essa, deixou de falar, órfã de seu irmão. A partir dessa morte ela só tristonhava, definhava. E assim ficou, sem competência para reviver. (COUTO, 2012, p. 25).

Gigito morre na guerra. Se o branco é símbolo da paz, esse animal certamente não simboliza a paz tão sonhada para Moçambique. Pode ser que a paz só seja encontrada quando no descanso da morte. Após o período de luto e tristeza de Infelizmina, o narrador segue dizendo o que ocorreu:

Até que a ela se chegou ao cego e lhe conduziu para a varanda da casa. Então, iniciou de descrever o mundo, indo além dos vários firmamentos. Aos poucos foi despontando um sorriso: a menina se sarava da alma. Estrelinho miraginava terras e territórios. Sim, a moça, se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira

antes de ter nascido. Olhava aquele homem e pensava: ele esteve em meus braços antes da atual vida. E quando já havia desvencilhado da tristeza ela lhe arriscou de perguntar:

- Isso tudo, Estrelinho? Isso tudo existe aonde?

E o cego, em decisão de passo e estrada, lhe respondeu:

- Venha, eu vou-lhe mostrar o caminho! (COUTO, 2012, p. 25-26).

Para surpresa do leitor, Estrelinho, que por toda a narrativa foi conduzido, agora inverte a situação e passa a conduzir a moça. Essa inversão de situação nos lembra dois aspectos importantes. Primeiro, o cego ainda apresenta as mesmas deficiências. Apesar disso, já consegue caminhar por si só. Segundo, ele não mais tem os temores que antes tanto o afligiam. Se pensarmos em Estrelinho como simbólica representação do povo moçambicano, então, entendemos que, apesar das dificuldades, esse povo começa a tomar as rédeas de seu destino após a independência do país.

A partir do momento em que Estrelinho começou a descrever o mundo para Infelizmina, “indo além dos vários firmamentos”, da mesma forma que Gigito o descrevia para ele, era como se o prefixo latino “IN” fosse retirado do nome da personagem. Estrelinho, que era um cego, acabou se tornando um guia para fazer a felicidade da Infeliz. No final do conto, com a frase “Venha, eu vou-lhe mostrar o caminho”, o narrador deixa margem para que o próprio leitor imagine e dê continuidade à nova vida de Infelizmina.

A singularidade da obra *Estórias abensonhadas* reside no fato de que ela proporciona ao leitor o testemunho de três importantes momentos históricos em Moçambique: o período da colonização, o momento da descolonização e a posterior guerra civil que eclodiu no país. Ao mesmo tempo em que retratam os períodos mencionados, as narrativas cumprem o importante papel de denunciar as injustiças e opressão a que a nação esteve sujeita. Sem dúvida há “um cunho documental da descolonização africana” nessas narrativas. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p.33). Mais do que simples denúncia por parte do narrador, há, sobretudo, um questionamento acerca das injustiças do país quando ele chega a usar a voz do personagem Estrelinho para perguntar: “– E agora?” (COUTO, 2012, p. 22).

O narrador toma a palavra e nos conta toda a trajetória de vida de Estrelinho. Através do narrador, as memórias do personagem chegam até nós pelo registro escrito e nos lembram que “a tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos na memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia”. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 63).

É possível pensar no testemunho não como mero ato de se declarar uma verdade, pois o testemunho inclui variáveis imaginativas, lacunas, restos e representações que perpassam o lugar cultural e social de quem narra. Isso nos lembra que a “rememoração” do passado “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). São as terríveis causas dos eventos catastróficos pelos quais o corpo social coletivo em Moçambique passou que conduzem a essas formas de narrativa.

Outra reflexão que quero destacar é que o ato de testemunhar envolve não apenas quem fala, mas também quem recebe a narrativa. Nesse caso, o que se requer é uma ligação permanente do passado de sofrimento com o presente. Se, por um lado, a questão do testemunho se tornou necessária para relatar as atrocidades cometidas em nações emergentes, como no caso da Alemanha nazista, penso que, por outro lado, nos países africanos de língua portuguesa, em Moçambique especificamente, é mais do que necessário ouvir as vozes que insistem em contar os esquecidos.

3.2 Um personagem que metonimicamente representa a expressão das vozes silenciadas em seu país

A narrativa “O cachimbo de Felizbento” é o testemunho claro de que a realidade da guerra civil em Moçambique se tornou narrativa ficcional contada por Mia Couto. E, porque não dizer, testemunho da realidade de guerra que marcou o país? Esta definição está de acordo com o caráter desta narrativa, a qual traz o relato de eventos vividos por pessoas comuns. Nessa narrativa, mais uma vez, há a narração das memórias de um tempo de conflitos em Moçambique.

O narrador aborda cada indivíduo, conta suas histórias, como se essas pudessem formar um quebra-cabeça do corpo coletivo do povo moçambicano. O narrador trabalha com a imaginação do leitor, traz à tona aspectos da cultura de seu país. E nos coloca sob indagação acerca do que escreve. Será a história de Felizbento realidade ou ficção? O narrador abre a narrativa com essa reflexão:

Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá nesse caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória. O que aqui vou relatar se passou em terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias da semana. (COUTO, 2012, p. 47).

O narrador nos diz que os “fatos sonham ser palavra”. Aqui ele mostra como a realidade cruel pela qual Moçambique passou durante o conflito civil no país está além de representação. Talvez, e somente, talvez, a contística de Mia Couto tente dar conta dessa representação. Ao tentar fazer isso, o leitor percebe que é preciso não apenas considerar a realidade, como também, nesse caso considero ainda mais importante, mesclá-la com o universo onírico da narrativa.

Ao considerar a indissociável relação do mundo da fantasia e da realidade pensamos que essa bem que poderia ser uma estratégia consciente ou inconsciente de se dar testemunho dos eventos vividos. As experiências reais e a possibilidade de registrá-las fazem parte do testemunho. Entretanto, o testemunho está, em muitos casos, ligado à ficção, uma vez que, conforme já nos mostrou Márcio Seligmann-Silva (2016), dentre outros, a realidade cruel, em muitos casos, impossibilita a narração objetiva dos fatos. Nesse caso, a literatura ocupa as lacunas deixadas pela descrição objetiva da narração do horror.

A tranquilidade que os habitantes da terra usufruem contrasta com a chegada da guerra. Como uma máquina de destruição a guerra ceifa vidas, deixando um rastro de morte. O narrador introduz a temática da guerra como se estivesse contando algo do cotidiano, como se fosse algo casual. Ele diz: “um dia, porém”. Considero essa expressão como forma de se reforçar a

simplicidade e, porque não falar, a ingenuidade dos habitantes do país, como se eles não tivessem ciência das consequências danosas que os conflitos trariam. Lemos:

Aquele chão ainda estava a começar, recém-recente. As sementes ali se davam bem, o verde se espalhando em sumarentas paisagens. A vida se atrelava no tempo, as árvores escalando alturas. Um dia, porém, ali desembarcou a guerra, capaz de todas as variedades da morte. Em diante, tudo mudou e *a vida se tornou demasiado mortal*. (COUTO, 2012, p. 47; grifo meu).

Partindo do que penso ser uma gradação no trecho acima, é possível pensar que o narrador, primeiro, apresenta a serenidade do país, para depois apresentar ao leitor a dura realidade da guerra. Nesse caso a narrativa assume um caráter de denúncia.

A distância temporal cronológica dos eventos que ocorreram em Moçambique poderia ser considerada um empecilho para ouvir, nos nossos dias, as histórias daquele povo. Entretanto, como ato de testemunhar envolve não apenas quem fala, mas também quem recebe a narrativa, o que se requer é uma ligação permanente do passado de sofrimento com o presente.

Felizbento, sua esposa e os outros habitantes daquela região são obrigados pelo governo a deixar suas casas e deslocar-se para outra região. O descontentamento do protagonista acentua o inconformismo do povo moçambicano em aceitar as injustiças a que estavam submetidos. O narrador nos fala:

Vieram da Nação apressados funcionários. Os delegados da capital sempre cumprem pressas quando estão longe de sua origem. E avisaram que os viventes tinham que sair, convertidos de habitantes em deslocados. Motivos da segurança. Chamaram um por um, em ordem alfabética. Chegou-se a vez de Felizbento. O velho escutou, incrédulo como o sapo que comeu a cobra. Sua única substância foi um suspiro. Ficou como estava, enrolando a alma. Os outros se resumiram, embrulho e vulto, nas traseiras dos camiões. Mas Felizbento se deixou imóvel. O funcionário chefiou a situação. Ordenando que se depressasse. Que fosse, igual aos outros.
- Não ouviu a ordem? Agora, implementa. (COUTO, 2012, p. 47-48).

A mudez do personagem sinaliza o estado de choque diante da ordem de abandonar seu lar, seus pertences e seu povo. Em todos os contos que analisei nesse trabalho busquei apontar esses silêncios que pairam nas vidas dos personagens. Os narradores, de forma recorrente, não deixam escapar a oportunidade de destacar esses silêncios. Se busquei analisar narrativas em terceira pessoa é porque quis ressaltar esse aspecto da contística miacoutiana. Retomando o relato, Felizbento mais uma vez é descrito em sua mudez:

Felizbento deu uma segunda demão no silêncio, esfregou um pé no outro. Puxava lustro em pé descalço? Ou apontava o chão, lugar único de sua existência? Sempre caçara suas dores, mais fornecido de paciência do que idade. (COUTO, 2012, p. 48).

Quero pensar no nome do protagonista, Felizbento. Parece que seu nome remete à confiança de haver esperança e paz em sua nação. Diferente de alguns nomes dados a alguns personagens criados por Mia Couto para seus personagens, para esse não há perda de letras para se criar o nome. Não podemos falar em uma aglutinação, mas, em uma justaposição no nome do personagem. Conforme sabemos, em um processo de justaposição das palavras, elas se agrupam para formar um novo vocábulo sem que haja perda fonética. Se assim for, penso em Felizbento como personagem feliz e abençoado por viver em sua terra natal. Ali, em seu lar, lugar que pode ser considerado uma metonímia de seu país o personagem luta para permanecer.

Presumo que sua casa, seu quintal, suas árvores e sua família sejam portadores de toda a felicidade que reside no personagem. A ideia de se afastar dali povoa apenas a mente do leitor e dos funcionários do governo, mas, não de Felizbento. Esforços não faltaram para lhe tirar a terra. Semelhante à voz de um soldado dando ordens é a intervenção da voz do narrador ao relatar a forma abrupta como as ameaças dos funcionários contra Felizbento acontecem. Corrobora com essa ideia a expressão “E foram”. Nada mais se diz após essa declaração. É como se a ordem tivesse sido dada e Felizbento estivesse sob a obrigação de cumpri-la. A cena enunciativa cria vívidas imagens de alguém saindo rapidamente sob o ardor da fúria por não ter sido obedecido imediatamente:

O nacional funcionário economizou paciência e lhe disse que, mais semana, eles voltariam para o carregarem, *nem que fosse à bruta força*. E foram.

No dia seguinte, o homem pôr-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes. Começou pela árvore sagrada do seu quintal. Trabalhou *fundo*: lá onde ia covando já se desabria um escuro total. Para dar seguimentos na fundura passou a levar um petromax, desses que trouxera de Johnne. E tempo após tempo, se demorou nesse serviço. (COUTO, 2012, p. 48; grifo meu).

Nem mesmo sua esposa foi capaz de dissuadir o feliz homem de seu projeto de permanecer em sua casa. A esposa elabora um plano. Ela tenta seduzir Felizbento no intuito de que uma noite de amor talvez o fizesse desistir. Sua “irrecusável beleza” só pode ser entendida assim pelo narrador, mas, não pelo determinado Felizbento. Enfim, tudo em vão. Contudo, a determinação dos antagonistas de fazer Felizbento mudar de ideia é semelhante à força e determinação do personagem em resistir. De fato, ele “trabalha fundo” por seus objetivos. O narrador nos conta:

Sua esposa lhe apontava, desapontava, a incondizência de seus atos. Nem valia a pena perguntar nada a Felizbento. Roupa de morto já não se amarrotava. Teima de velho não se desfigura.

Aflita a mulher desenhou o plano. Ela se ofereceria, imitando os tempos em que seus corpos desacreditavam ter limites. Foi ao fundo dos armários, onde nem as baratas ousam. Tirou a saia de flores, os sapatos de bico e ponta. E lhe fez noturna espera, roupa e cheiros a apetrecerem.

Felizbento chegou de sua labuta, olhou a mulher num raspão. Ficou como que encalhado, perdida a água de sua viagem. A mulher se aproximou, tocando em seus braços. Se apresentava dona de si mesma: essa era sua irrecusável beleza.

- Esta noite fique comigo. Deixe as árvores, Felizbento.

O velho ainda hesitou uma tontura. A mulher nele se envolveu, em dedilhar de trepadeira. Felizbento se sentia como água dentro do peixe. Que seria aquilo? Foi quando ela, sem querer, pisou com seu sapato de ponta o pé descalço do marido. Foi como pico em balão. O camponês recuou, resolvido. Machado de volta à mão ele reentrou no escuro. (COUTO, 2012, p. 48).

Quero chamar a atenção para o desfecho do conto. Lemos:

E lá foi, dobrado como caniço, nessa infância que só na velhice se encontra. Foi entrando na terra e só uma vez se virou. Não para as despedidas para remexer nos bolsos um esquecimento. O cachimbo! Remexeu os interiores da roupa. Tirou o velho cachimbo e revirou-o sob a luz trêmula do candeiro. Depois, com gesto desanimado, atirou-o fora. Era como se atirasse toda a sua vida.

O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o utensílio. Felizbento ingressou no buraco, desaparecendo. (COUTO, 2012, p. 50).

A partir daqui o narrador recorre à temática do esquecimento. Felizbento, aparentemente, esquece seu cachimbo. O aparente esquecimento do cachimbo é acompanhado pela descrição de um ambiente em que a luz está fraca. As próprias ações do personagem aparecem sob um retardo e lentidão física. O que se segue é o desaparecimento de Felizbento. Seguindo nessa esteira, enumero alguns elementos que considero uma estratégia do autor para indicar a gradativa perda da memória da história do povo moçambicano, a saber, o possível esquecimento do cachimbo, a parca luz, a perda das forças físicas por parte do protagonista e, por fim, o que de mais importante há na descrição dos desaparecimentos, o próprio desaparecimento de Felizbento. O último parágrafo da narrativa retoma o uso do cachimbo e faz dele um símbolo da presença do protagonista:

Os que voltam ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz. (COUTO, 2012, p. 51).

Mais do que se mostrar um mero objeto a ser usado por Felizbento, sigo pensando que a circularidade da narrativa, tão característica das narrativas africanas, pode ser encontrada na descrição dos eventos que marcam a morte de Felizbento. De fato, diferente da visão ocidental que temos, a morte não marca o fim da existência, mas, sobretudo, a continuidade da vida em uma outra forma espiritual. Também penso na maneira como as histórias do povo comum eram contadas. Nas rodas de conversa. Os ouvintes se reúnem em círculo para ouvir histórias. Avançando em uma possível interpretação o próprio cachimbo do personagem tem um aspecto circular, de onde, em minha imaginação, a fumaça sobe de forma circular. E se o círculo pode ser pensado à luz do infinito, então me arrisco a pensar no movimento da memória como

função psíquica que armazena informações no presente sem perder de vista a retomada do passado.

Seguindo com as considerações de Seligmann-Silva acerca da proposta da literatura de testemunho, a literatura moçambicana enquadra-se bem nessa categoria:

Fica claro que a literatura do testemunho [...] talvez seja uma das maiores contribuições que o século XX deixará para a rica história dos gêneros literários. Nesse sentido, ela é uma filha da própria história: pois nunca houve um século com tantos morticínios de populações inteiras como esse. E mais: essa literatura difere das duas grandes linhas que governaram a produção literária até hoje: ela não visa nem a imitação (da natureza, da história, ou menos de ideias) nem a criação “absoluta” (como na doutrina romântica que levou à busca da “arte pela arte”). Nem privilégio do sujeito, nem do objeto: antes ela implica uma apropriação das lições do romantismo (e da ironia romântica: não existe um eu estável, nem um mundo independente de nós, nem uma linguagem independente do mundo) e na afirmação da necessidade de se construir um passado que está fadado a ficar em ruínas (a estética das ruínas, aliás, como é bem conhecido, também é romântica nas suas origens). Indivíduo e mundo são construídos simultaneamente através dessa literatura. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.20).

A contribuição que Mia Couto faz para o nosso tempo é inestimável, pois sua produção literária pode ser compreendida como expressão do testemunho de vozes silenciadas em Moçambique. O sussurrar das vozes silenciadas começam a surgir em Moçambique quando a movimentação pela descolonização toma força. Não que o fim do domínio português significasse o ouvir da voz africana em pleno e bom alto som, mas que a descolonização tornava possível reunir gradativamente as vozes isoladas e silenciadas pela imposição colonial.

É preciso prosseguir unindo vozes que se juntem em um coro que dá testemunho de um tempo que não pode cair no esquecimento. Esse coro de testemunho pode ser visto quando reunimos as diferentes narrativas já produzidas nas ex-colônias africanas de língua portuguesa. Também nas diferentes vozes que se unem nos contos da obra analisada.

Se os contos miacoutianos são considerados obras de arte, poderíamos entendê-los como assumindo maior visibilidade pelo testemunho que dão. Faço um paralelo com as diferentes manifestações artísticas consideradas por Frantz Fanon, que surgiram nas pós-colônias. Emana delas um brilho que, até

certo ponto, permanecia ofuscado pelas diferentes formas de restrição do dominador.

De forma similar, as narrativas de Couto fazem luzir o brilho de um tempo em que a restrição não mais é imposta. O que pretendo dizer é que aquele tom de denúncia e combate que a literatura moçambicana assume no período que antecede a descolonização, encontra, agora, novos contornos pelo fato de ela não mais estar sujeita aos “interditos” da metrópole. Seguindo com as considerações de Frantz Fanon:

Se estudamos as repercussões do despertar da consciência nacional no domínio da cerâmica ou da olaria, as mesmas observações podem ser assinaladas. As criações abandonam seu formalismo. Bilhas, jarras, bandejas modificam-se, a princípio de maneira imperceptível e depois de modo brutal. Os coloridos, antigamente em número restrito e obedientes às leis harmônicas tradicionais, multiplicam-se e sofrem o influxo do impulso revolucionário. Certos ocre, certos azuis, interditos, ao que parece, desde a eternidade no seio de uma área cultural dada, impõem-se sem escândalo. Do mesmo modo a não figuração do rosto humano, característica, segundo os sociólogos, de regiões perfeitamente delimitadas, torna-se de súbito inteiramente relativa. (FANON, 1968, p. 202).

É a arte de dar testemunho de um tempo histórico por meio da narrativa que é construída por Mia Couto. São personagens como Novidade, seu pai e sua mãe no conto “As flores de Novidade” que trazem para o leitor a experiência de um tempo de guerra. Podemos seguir pensando no conto “Chuva: a abensonhada” em que tia Tristereza e seu sobrinho celebram o fim da guerra ou ainda na narrativa “O poente da bandeira” em que se recorda o tempo do domínio colonial português. De qualquer forma uma rede de histórias e “estórias”, as quais considero mais do que o testemunho de um tempo histórico, mas sobretudo de uma tradição cultural é que precisam ser contadas e (re) contadas.

As narrativas miacoutianas são um testemunho vivo do período de horror e opressão. Quando lemos as histórias das personagens, podemos entendê-las como a narração do corpo social oprimido pelo colonizador. O testemunho permite que se recorra à memória e se procure ressignificar o passado, pensando-o à luz dos erros cometidos e que não deveriam ser repetidos.

De forma similar, a nação moçambicana pouco dá voz ou visibilidade ao que seu povo tem a dizer. Entretanto, através dos contos moçambicanos tenta-se dissipar o temor de que essas vozes permaneçam no silêncio. Penso nos contos miacoutianos como patrimônio vivo, memória viva que dá testemunho do passado. Reflito ainda na estimativa feita por Seligmann-Silva acerca do valor das obras cuja temática são os horrores de eventos catastróficos. Longe de se constituírem um cemitério em que não habita o contar de experiências, os contos de Couto podem ser encarados como “modalidade de testemunho” dentre as muitas obras de memória já publicada.

Se um livro da história da vida dos indivíduos que viveram os sofrimentos do período colonial e pós-colonial pudesse ser escrito certamente poderíamos encher tantas quantas páginas fossem possíveis para relatar o testemunho que cada um dá. Seu testemunho não atestaria apenas de modo individual os sofrimentos pelos quais passaram, mas se juntados como que por fragmentos formariam um quebra-cabeça capaz de narrar as histórias do inteiro corpo coletivo do povo moçambicano.

Em *Estórias abensonhadas* podemos perceber histórias contadas com a sensibilidade do autor Mia Couto. São mais do que simples histórias, são experiências transformadas em contos. Não poderíamos ingenuamente considerar as narrativas miacoutianas como ficção que serve ao propósito de meramente entreter o leitor. De fato há subjacente uma mensagem muito maior do que a letra impressa na página é capaz de dizer. É preciso caminhar pelos escaninhos da narrativa.

Nesses contos há uma mescla entre aspectos que remetem à guerra e à tradição. O autor parece apontar para uma relação que faz emergir o testemunho de um tempo que não pode ser esquecido. Ao considerar a importância do testemunho para as sociedades pós-coloniais Seligmann-Silva ressalta:

A importância do testemunho [...] está ligado à possibilidade de dar expressão à culturas com uma inserção precária no universo escrito e uma existência quase que exclusivamente oral. Como a distribuição entre escrita e oralidade repete uma segmentarização social em grande escala – consequência de um processo de acultramento e modernização que transcreve o legado colonial, perpetuando a exclusão e a marginalização das culturas que não passam pelo

processo de “letramento” ou da escrita. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 305).

Se a questão do testemunho ainda é relegada a segundo plano nas culturas consideradas, letradas como ocorre com os episódios de terror do holocausto alemão, quanto mais marginalizada está a questão do testemunho em uma cultura considerada predominantemente oral como ocorre em Moçambique.

Ainda considero que o testemunho exige um retorno ao passado. Então, podemos falar em um acesso à memória. Esse acesso à memória faz com o que o indivíduo relate acontecimentos pelos quais passou. É esse indivíduo que transmite o testemunho do que viveu. No caso das narrativas de Couto o autor cria personagens que falarão pelos diferentes sujeitos de sua nação.

Considerações finais

Acreditamos que a relevância desta pesquisa esteja em seu objetivo de analisar as relações entre memória, tradição e guerra na contística de Mia Couto. Dentro dessa perspectiva, a tradição e a guerra aparecem como forma de testemunho da cultura moçambicana. A obra *Estórias Abensonhadas*, de Mia Couto, possibilitou a abordagem dessas temáticas através da encenação feita por diferentes personagens que representam, em diversas perspectivas, a história do povo moçambicano.

Buscou-se o objetivo por meio da leitura e pesquisa em obras de renomados estudiosos das áreas da Literatura, História, Sociologia, Filosofia e outras. Essas valiosas contribuições permitiram uma reflexão acerca das imbricações entre as noções de memória individual e coletiva, assim como dos diferentes aspectos que caracterizam a tradição em Moçambique. Além disso, foi possível perceber que a guerra, uma constante, durante boa parte da história do povo moçambicano, ainda marca as vidas dos indivíduos daquela nação. Dessa forma, elucidou-se uma melhor compreensão sobre a história de Moçambique conforme encenada por personagens que, aos poucos, reuniram os fragmentos de suas vidas e da vida de sua nação para serem contados.

Os contos, em seu diálogo com a cultura moçambicana oferecem a possibilidade de evidenciarmos a valorização da experiência humana, fortalecendo a história daquele país e permitindo que novos olhares se abram para realidades pouco ou nada conhecidas no Ocidente.

Mia Couto, em sua obra, apresenta o cotidiano de personagens que procuram seguir com suas vidas, sem, no entanto, conseguir desligar-se do passado. Um passado marcado pela dominação colonial e por diferentes conflitos, mas que ainda preserva a esperança de um futuro de mudanças. Apesar dessa esperança, os personagens convivem com o medo e a desconfiança de que não seja possível deslocar-se totalmente de um passado inglorioso para um futuro de conquistas.

Na forma narrativa da obra analisada, encontramos o testemunho de sujeitos que tem a necessidade de narrar suas experiências, e por isso as memórias surgem como uma necessidade. Nesse sentido, encontramos narradores reflexivos e que, em certa medida, denunciam a dor e a violência impostas pelo sistema colonial. São narradores que sentem a necessidade de compartilhar suas vivências.

O leitor, a todo o momento, é convidado a ouvir o testemunho daqueles não podem ficar calados, pois suas experiências são contadas de tal forma que o leitor é convidado a se sentar e ouvir os relatos.

Não é possível restringir o termo testemunho aos aspectos ligados aos horrores do holocausto. O termo abrange uma ampla gama de manifestações histórias de opressão e catástrofe. Podemos pensar nele como forma de se dizer a cultura moçambicana, sua tradição e ancestralidade. Afinal, testemunho é defesa, atestação, e narração de tudo o que possa ser vivenciado por diferentes indivíduos, em diferentes épocas e nos diferentes aspectos de seu modo de vida. No conto “O cego Estrelinho” ficou evidente o encontro do velho com o novo, ou seja, o encontro da tradição com a modernidade quando o cego se põe a contar histórias para Infelizmina. Nessa narrativa, o cego, por meio do ato de contar histórias, recupera o sentido da vida para a personagem sinalizando a indissociabilidade entre passado e presente. Ao mesmo tempo conflui nessa narrativa a temática da guerra. Em fim, foi possível entender que, nessa narrativa e em outras, o testemunho se faz necessário para garantir a sobrevivência da tradição. O narrador recorre à tradição para que, através dela,

possa dar testemunho, para o presente, dos horrores da guerra e, ao mesmo tempo, apontar um caminho para o futuro.

As lembranças dos personagens parecem ser a mola propulsora que conduzem as narrativas. Como no conto “Jorojão vai embalando lembranças”. Nessa narrativa Jorojão recorda seu passado, as dificuldades enfrentadas ao viver sob o domínio português. E, não somente isso, ele, já mais velho, se volta para o tempo em que era jovem. De modo que no próprio personagem parece residir o encontro da tradição com a modernidade.

As histórias contadas, quando reunidas, trazem uma memória que se articula com o passado por que é Lá que estão guardadas as lembranças indelévels daquilo que não pode ser esquecido.

As narrativas miacoutianas caminham na esteira de confrontar as realidades vividas em Moçambique, permitindo que elas sejam ressignificadas através de representações ficcionais que guardam estreita relação com a realidade histórica e social. Ademais, os aspectos culturais estão latentes nos escaninhos dessas narrativas.

Nessa linha foi possível perceber também que, por meio da estrutura breve e impactante dos contos, emergem histórias que resgatam experiências humanas que, de forma recorrente, situam o leitor no interior dos espaços físicos e psicológicos de um povo que insiste em preservar suas memórias.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa do Meu Pai – A África na Filosofia da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves; Myriam Ávila. 2º. ed. Belo-Horizonte: UFMG, 2013.

BECHARA, Evanildo Cavalcante. **Dicionário escolar da Academia brasileira de letras**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, V. 2, p. 197-221, 1994.

BÍBLIA. **Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas**. Tradução: Comissão da tradução do Novo Mundo da Bíblia. São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2014. P. 111-113.

BURNS, Tom; CORNELSEN, Elcio. (Org). **Literatura e Guerra**. Belo-Horizonte, UFMG, 2010.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. **A Personagem de ficção**. 13º. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Schwarcz, 2012.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** Rio de Janeiro, 2016.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Brandini. Belo-Horizonte: UFMG, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Mia Couto Espaços Ficcionalis**. Belo-Horizonte, Autêntica, 2008.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ESLAVA Fernando Villarraga; PEREIRA Luciara. A narrativa de testemunho: um caso exemplar. **Ipotesi**, Santa Maria, V. 12, n. 1, p. 213-224, 2008.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. **Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa**. [online]. 2014 [cit. 20.4.2014]. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf. Acesso em: 01 fev. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Paris, PUF, 1956

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11º. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org). **Teoria da literatura em suas fontes**, V. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 955-987, 2002.

LEITE, Ana Mafalda. Modelos Críticos e Representações da Oralidade Africana. **Via Atlântica**, Rio de Janeiro, n.8, p. 147-162, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. et al. Campinas: UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. [et al.] Campinas: UNICAMP, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2002.

MATA, Inocência. **Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar além, Edição de publicações <http://maralem.cjb.net>, 2001.

MATA, Inocência. Gêneros Narrativos nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – Entre a Tradição Africana e o “Cânone Ocidental”. **Scripta**, Belo-Horizonte, v. 19, n. 37, p. 79-94, 2015.

MAURICE, Halbwachs. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. 3º. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O Vão da Voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo-Horizonte: PUCMINAS, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história – a problemática dos lugares. **Projeto história: revista do programa de estudos pós-graduados de história**, São Paulo, v. 10, jul./dez. 1993.

PADILHA, Laura. **Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2º. ed. Niterói: EDUFF, 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Projeto história revista do programa de estudos pós-graduados de história**, São Paulo, v. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 25 mar. 2018.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al]. São Paulo: Unicamp, 2007.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A Narrativa Africana de Expressão Oral: transcrita em português**. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço. **Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura**. Belo-Horizonte: Nandyala, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. 3º. ed. Campinas: Unicamp, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Revista do mestrado em letras da UFSM**, Rio grande do sul, n. 16, p. 9-37, 1 jun, 1998.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.