

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

Carlos Vinícius Teixeira Palhares

A PERCEPÇÃO DO TRÁGICO EM
CADA HOMEM É UMA RAÇA, DE MIA COUTO

Belo Horizonte
2012

Carlos Vinícius Teixeira Palhares

**A PERCEPÇÃO DO TRÁGICO EM
*CADA HOMEM É UMA RAÇA, 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.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Terezinha Taborda Moreira

**Belo Horizonte
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Palhares, Carlos Vinícius Teixeira
C871c.Yp A percepção do trágico em *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto /
Carlos Vinícius Teixeira Palhares. Belo Horizonte, 2012.
87f.

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

1. Couto, Mia. *Cada homem é uma raça* – Crítica e interpretação. 2. Literatura moçambicana (Português). 3. O trágico na literatura. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Carlos Vinícius Teixeira Palhares

**A PERCEPÇÃO DO TRÁGICO EM
*CADA HOMEM É UMA RAÇA, 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. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Prof.^a Dr.^a Haydée Ribeiro Coelho – UFMG

Belo Horizonte, 06 de julho de 2012

Dedico este trabalho a minha amada mãe-tia Branca, com quem aprendo todos os dias o sentido da palavra cumplicidade. Agradeço pelo estímulo nos momentos mais difíceis, por estar sempre me incentivando a novos projetos e por partilhar comigo a realização de mais uma etapa vencida. A ela toda a minha gratidão e amor.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que, segundo Nelson Rodrigues, está nas coincidências.

A Mirele Bernardi, pelo apoio incondicional, pelas discussões recheadas de muito conhecimento e pelos “puxões de orelha”, que me fizeram crescer academicamente e pessoalmente. Suas preciosas observações me fizeram enxergar o dinamismo do trágico e sua correlação com a obra de Mia Couto. Agradeço também ao Leonardo Neves, Lucca e Aninha por abrirem a casa para mim e serem tão amáveis. Não há palavras para expressar a minha gratidão.

À Professora e orientadora Terezinha Taborda, pela dedicada orientação com a qual pude compartilhar angústias, alegrias e descobertas, pelos instigantes e intensos diálogos nesta caminhada acadêmica. O meu “eterno” obrigado.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, por sua simplicidade em partilhar conhecimentos e sabedoria. Em especial, ao Professor Audemaro Taranto Goulart, por dividir comigo a paixão pela literatura nas suas magníficas aulas, à Professora Ivete Walty, pelas críticas construtivas, que me ajudaram no processo de escrita, e à Professora Melânia de Silva Aguiar, por conjugar refinamento intelectual e pessoal, por sua profundidade de análise e também por sempre acreditar em mim. Minha admiração e gratidão são incomensuráveis.

Aos amigos do Mestrado, pelas sugestões pertinentes que possibilitaram a melhoria de minha pesquisa e pela amabilidade em trocar ideias nos momentos mais difíceis desta “viagem”: Adriana Reis, Isabela Moraes, Juliana Salvadori, Luciane Mota, Marcelo Hauck, Raquel Solange e Rosália Diogo.

Aos meus queridos amigos Sérgio Gomide e Renata Gomide, pela amizade, pelo contínuo estímulo e, sobretudo, pela revisão desta dissertação. André Rosa, amigo de todos os momentos e pela sua vasta sabedoria na qual pude compartilhar.

Ao Nísio Teixeira, meu amigo, conselheiro, irmão, primo, que sempre ajudou nas minhas solicitações em campos burocráticos. O meu muito obrigado, acima de tudo, é por você ter sido a pessoa que mais me incentivou nas travessias literárias e ter sido sempre um exemplo a ser seguido, não só academicamente, mas também na vida.

À minha eterna princesinha, Isadorinha, por reinventar a minha infância e por sua existência, que faz com que eu enxergue o mundo com mais alegria.

Aos colegas do DELTEC, do CEFET-MG, por terem sido pessoas tão especiais e compreensivas comigo durante este processo árduo. Em especial, aos Professores Cleber Lessa e Silvana Avelar, pessoas tão queridas e competentes.

Aos meus amigos do Colégio Pitágoras, em especial à Consolação Castro, Chico, Cristina Durzi e Jane Borges, que tanto me socorreram em muitas dúvidas e por me ajudarem a aprofundar e a amadurecer como professor.

Para Biel, Camila, Cris, Cybele, Dé, Fred, Ká, Marina e Pepê, meu muito obrigado por vocês serem tão presentes em minha vida. Amo vocês!

Aos meus queridos alunos, de ontem e de hoje, que, de maneira indireta, também contribuíram para o resultado deste trabalho.

Tenho certeza de que não agradei a todos os que contribuíram para que este trabalho ficasse pronto. Aproveito o resto da página em branco para me desculpar.

*Vivemos longe de nós, em distante fingimento. Desaparecemo-nos.
Porque nos preferimos nessa escuridão interior?
Talvez porque o escuro junta as coisas, costura os fios do disperso.
No aconchego da noite, o impossível ganha suposição do visível.
Nessa ilusão descansam os nossos fantasmas.*
(COUTO, 1990).

*Life's not about waiting for the storm to pass.
It's about learning to dance in the rain!*
(GREENE, 1978).

*Better try and fail, to worry and watch the world goes by.
It is better to try, though in vain to sit, doing nothing until the end.
I prefer walking in the rain, which in cold weather at home to hide.
I'd rather be happy mad though, that living in accordance.*
(LUTHER KING, 1964).

*Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já têm a forma do
nosso corpo e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos
lugares. É o tempo da travessia. E, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado para
sempre à margem de nós mesmos.*
(PESSOA, 1984).

RESUMO

Com o objetivo de refletir sobre a presença do trágico na escrita de Mia Couto, esta dissertação propõe uma leitura da obra **Cada homem é uma raça** – mais especificamente, dos contos “A Rosa Caramela”, “O embondeiro que sonhava pássaros”, “A princesa russa”, “Os mastros do Paralém” e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”. A hipótese do trabalho é a de que as noções de trágico, raça, identidade e escrita literária apresentam-se interrelacionadas nos textos do escritor moçambicano. À luz do contexto político, histórico e social de Moçambique, o trágico parece atuar como elemento que estrutura a narrativa. Assim, a experiência colonial, a independência, a guerra civil articulam-se ao projeto de (des)construção de uma identidade nacional que leva em consideração a dinâmica da sociedade moçambicana. Desse modo, pretende-se demonstrar de que maneira Mia Couto concebe a própria atividade literária enquanto espaço de abordagem estética de conflitos raciais e identitários, em cuja essência está justamente o fato de os personagens defrontarem-se com forças que lhes são superiores, no caso o sistema colonial português e o rastro racial que ele deixa, mostrando a vulnerabilidade do ser humano quando submetido a sistemas que baseiam as identidades em categorias como a de raça. Na obra em questão, o trágico articula conflitos humanos e particulares a questões históricas, apontando para contradições situadas no âmago da sociedade moçambicana, ao que se soma o fato de a escrita de Mia Couto, particularmente representada pelos contos em análise nesta dissertação, constituir-se como um elemento revelador e construtor de identidades interétnicas.

Palavras-chave: Mia Couto; Literatura Moçambicana; Trágico; Identidade; Raça.

ABSTRACT

With the goal to reflect about the presence of tragic in Mia Couto's writing, this work has intentions through a systematic reading of five tales from the book **Cada homem é uma raça**, more specific "A Rosa Caramela", "O embondeiro que sonhava pássaros", "A princesa russa", "Os mastros do Paralém" and "Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu". The hypothesis of this work is in which notions of tragic, race, identity and literary writing show themselves interrelated in the texts from Mozambican writer. Through the perspective of political, historical and social development of Mozambique, the tragic seems to act as an element to structure the narrative. Thus, the colonial experience, independence, civil war make an articulation to the project of (dis) construction of a national identity which takes into account the dynamic of Mozambican society. Thereby, we intend to demonstrate how Mia Couto perceives his own literary activity like an aesthetic approach to conflict and racial identity, whose essence is precisely the fact in which the characters are confronted with forces that are superior, in the case the colonial system showing the vulnerability of human beings when they are subjected to systems that are based on identities in categories such as race. It presents itself, thereby, under new angles, a new paradigm what is to be Mozambican, from contradictions and tensions resulting interaction from these cultural and social differences. Reflecting about these issues, this dissertation investigates the characteristics from Mia Couto's work which shows tragic aspects, without disregarding what is from the order of a cultural identity that links the narrative. The chosen tales represent the feelings and conflicts typically felt by humans, issues which, specifically relate to historical facts of a nation with specific conflicts, pointing out to contradictions situated at the heart of society, constituting itself as a developer element and manufacturer of ethnic identities.

Key words: National space. Identity. Literature. Mia Couto. Race. Tragic.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	19
2.	A PRESENÇA DA LITERATURA NO ESPAÇO MOÇAMBICANO.....	23
2.1	A perspectiva racial em Moçambique.....	26
2.2	O trágico como processo do fazer literário.....	29
2.3	A presença da identidade na escrita de Mia Couto	33
2.4	“A princesa russa” e o questionamento da realidade trágica sob o olhar da literatura	35
3.	O PERÍODO COLONIAL E A CONFLITUALIDADE SOCIOCULTURAL	39
3.1	“O embondeiro que sonhava pássaros”	40
3.2	“Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”	46
4.	O TRÂNSITO DA HISTÓRIA: DO PERÍODO COLONIAL À INDEPENDÊNCIA.....	55
4.1	Os mastros do Paralém e a luta pela independência	57
5.	O PERÍODO PÓS-INDEPENDÊNCIA E A BUSCA PELA IDENTIDADE CULTURAL	64
5.1	“A princesa russa”	67
5.2	“A Rosa Caramela”	72
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	85

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma tentativa de abordagem dos contos de **Cada homem é uma raça**, de Mia Couto, pelo viés do trágico. Nesse sentido, cumpre pontuar algumas questões, desde já: em que medida o trágico, na escrita de Mia Couto, articula-se com a expressão histórica dos conflitos étnico-raciais que marcam a sociedade moçambicana? De que modo a presença do trágico nos contos em análise relaciona-se com o projeto identitário de uma nação fragmentada? Nessa perspectiva, abordamos alguns aspectos do trágico, levando em consideração três elementos que, para este trabalho, julgamos principais e que se relacionaram ao conjunto das condições sociais e culturais moçambicanas: raça, identidade e espaço nacional.

As narrativas que compõem a obra em questão, como o próprio título do livro sugere, têm em comum a temática racial. Porém, o que nos instiga, acima de tudo, é o modo como os contos articulam aspectos do trágico à questão da raça. **Cada homem é uma raça** se constrói como uma coletânea de contos nos quais nos deparamos com uma fatalidade que predetermina os acontecimentos: a distinção dos personagens pelo critério étnico-racial, fruto da ideologia colonialista, que não permite que estes fujam de um destino preestabelecido.

Sendo assim, pareceu-nos relevante pensar sobre a estrutura dramática presente nos contos. Buscamos, desse modo, rastrear os aspectos do trágico presentes na mudança ou inversão de condição dos protagonistas dentro de uma determinada ordem estipulada. A mudança e a inversão relacionam-se a situações de conflito que determinam a própria tragicidade dos personagens em seu universo simbólico. Diante disso, trabalhamos com a hipótese de que Mia Couto, no processo de construção do universo trágico, utiliza-se de uma série de elementos de dramaticidade¹, tais como fome, miséria e violência que, por sua vez, são recorrentes na vida do homem de Moçambique.

Assim, nosso objetivo é refletir sobre a presença do trágico na escrita de Mia Couto, a fim de evidenciar como as noções de trágico, raça, identidade e escrita literária apresentam-se interrelacionadas nos textos do escritor moçambicano. À luz do contexto político, histórico e social de Moçambique, o trágico parece atuar como elemento que estrutura a narrativa.

Os contos aqui estudados articulam o colonialismo e momentos turbulentos enfrentados por Moçambique nas guerras pela independência e civil. Por isso, o país se

¹ Chamamos de elementos de dramaticidade todos os incidentes que sobrevêm aos personagens no decurso dos contos e que funcionam como desencadeadores dos sentimentos de compaixão, tristeza, piedade, misericórdia, justiça e outros tantos.

configura como um espaço de coexistência entre a opressão e a resistência, com personagens em uma busca constante por um espaço ainda indefinido. Partindo, então, do princípio de que se pode, e mesmo de que se deve empreender, ainda que em tentativas, uma compreensão mais ampla do processo de construção da identidade moçambicana através da perspectiva do trágico, a escolha da obra selecionada não se fez a esmo: os contos que compuseram nosso corpus remetem-nos a imagens-chave do processo de construção do cenário de um país no qual se entrecruzam o antigo mundo colonial e o Moçambique do pós-independência, engendrando um espaço que se constitui como violação de uma ordem, seja ela social, cultural e/ou política.

Nosso estudo pretendeu, portanto, rever o lugar dado aos personagens marginais criados por Mia Couto, os que vivem nas fronteiras, ou seja, brancos, mestiços e negros que habitam um espaço em conflito. Estes conflitos, aliás, intervêm no presente narrativo desses mesmos personagens no momento em que buscam alcançar outras margens, no que tange à história do mosaico etnocultural de Moçambique, do qual fazem parte. De modo geral, essas personagens apresentam deformações que marcam sua condição de estar à margem da sociedade: uns por estarem na condição de colonizados, outros por estarem numa sociedade pós-colonial, defrontando-se com problemas típicos desse entre-lugar temporal, como o preconceito étnico que segrega mestiços. Assim, Mia Couto engendra um mundo próprio e nos demonstra, nos contos, a sua capacidade de adequar os elementos essenciais da tragédia à realidade de sua época, utilizando-se das diferentes vozes de suas personagens para contar a história do povo moçambicano.

Aristóteles, na **Poética** (1996), assevera ser trágica a trama dos fatos quando capaz de despertar o terror e a piedade. Refletindo acerca da representação do trágico na tessitura dos contos que compõem **Cada homem é uma raça**, percebemos o quanto a fatalidade que pesa sobre os personagens explicita-se em atos capazes de despertar uma densa carga de tensão e conflito, gerando tal terror e piedade. Contudo, a esse aspecto soma-se o fato de que Mia Couto tem, na condição do homem moçambicano, na sua miséria e desespero, especialmente configurados a partir das experiências coloniais e da(s) guerra(s), o ponto nodal de sua atividade literária. Os contos aqui analisados são exemplares nesse sentido, evidenciando o quanto o período pós-independência apresenta-se profundamente saturado pela experiência colonial. Propondo uma reestruturação dessa configuração etnocultural de Moçambique e questionando os aparentes valores da normalidade e do papel do sujeito moçambicano no mundo contemporâneo, Mia Couto parece acenar com a possibilidade de que o ser

moçambicano, inserido em um contexto trágico, possa constituir-se como o agente do seu próprio destino.

A análise dos contos selecionados para este estudo focalizou os elementos simbólicos e as informações que temos sobre a realidade de Moçambique. Assim, os contos foram postos em diálogo com textos críticos publicados sobre o autor, à luz de teorias que refletem sobre as questões de raça e identidade, conforme detalharemos ao longo de nossa pesquisa. Paralelamente, nossa pesquisa também buscou: contemplar um quadro teórico capaz de balizar e fundamentar a interpretação do texto literário, especialmente tendo em vista suas correlações com as esferas políticas, históricas e sociais.

Utilizamos, dessa forma, autores importantes como A.G Bornheim, Albert Leski, Antonio Carlos Farjani, Jean Pierre Vernant, Johnny Mafra, Wolfgang Kayser e, evidentemente, Aristóteles, responsável por ter sido o primeiro autor a conceber a teoria trágica em geral, a fim de conceituar o trágico e seu lastro simbólico na análise dos contos. Stuart Hall, Homi Bhabha, Albert Memi e Frantz Fanon foram estudados por focalizarem os processos de articulação de diferenças culturais e por elaborarem estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e de contestação. As reflexões de Kwame Anthony Appiah orientam nosso questionamento do conceito de raça porque o autor desarticula o pensamento ocidental que dominou o século XX no que diz respeito à raça, ao negro, à África, à política e à modernidade. Recorremos ainda a Inocência Mata por ser uma estudiosa importante da teoria pós-colonial, em que a função estética da literatura não se separa de sua função social, política e cultural.

Tentamos apontar as marcas políticas da enunciação construída por Mia Couto, na medida em que os contos trazem à tona vozes marginalizadas e recalcadas da sociedade moçambicana. Dessa maneira, estabelecemos liames entre as estruturas narrativas dos contos e as figurações do trágico, trazendo à tona questões como as de identidade, raça e colonização.

Buscando investigar esse processo, esta dissertação divide-se em quatro capítulos. O primeiro deles centra-se na importância da literatura no espaço moçambicano, onde eventos históricos relacionados com as guerras colonial e civil demonstram a relação inextricável entre as noções de raça, identidade e espaço nacional. Os personagens no livro encontram-se à margem da sociedade, na condição estigmatizada de “colonizados”, mesmo quando essa sociedade se torna pós-independente, defrontando-se com problemas típicos da época colonial, como o preconceito étnico. A literatura, nessa perspectiva, assume um compromisso com a questão identitária, no qual a finalidade estética não se separa da importância social.

O segundo capítulo centra-se na análise dos contos “O embondeiro que sonhava pássaros” e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, que apresentam questões importantes para o entendimento da legitimação e do enraizamento do sistema colonial na sociedade moçambicana. Nessa abordagem, o argumento racial ganha força, sustentado por uma suposta lógica cientificista, religiosa, eurocêntrica, que faz emergir uma concepção de sujeito que desqualifica aquele que não pertença aos padrões do homem branco. O trágico, assim, se destaca por ressaltar identidades etnoculturais profundamente marcadas pela exclusão.

No terceiro capítulo, realiza-se a análise do conto “Os mastros do Paralém”, com o objetivo de proceder a um levantamento teórico da transição do período colonial à independência de Moçambique. Nesse trânsito, o fenômeno racial manifesta-se novamente a partir de certo grupo dominante, quando um dado colonizador elege determinados signos sociais como padrão, no intuito de segregar classes e ressaltar a soberania social/cultural do colonizador sobre o colonizado.

O quarto e último capítulo busca apreender a dinâmica racial e suas formas estruturantes no período pós-independência. Nesse sentido, chamamos a atenção para a dimensão simbólica subjacente à discriminação pela raça, a partir da posição conflitante do sujeito mestiço no novo âmbito social moçambicano. É esboçado o problema da figuração da identidade cultural mestiço a partir do entrelaçamento das conjunções históricas coloniais e pós-coloniais. O estudo aqui empreendido busca perceber, nesse contexto, a presença de um lastro simbólico e fundamentalmente trágico estruturando as relações entre os homens negros com os mestiços e brancos. Para isso, a leitura centra-se nos contos “A princesa russa” e “A Rosa Caramela”, nos quais Mia Couto demonstra a sua capacidade de adequar os elementos essenciais do trágico à realidade de uma época de mudanças significativas, utilizando-se das diferentes vozes de seus personagens para contar a história de um povo por muito tempo destituído de voz.

Por fim, nas considerações finais, após uma breve síntese das perspectivas teóricas que nortearam a pesquisa, busca-se evidenciar de que modo os conceitos mobilizados na dissertação contribuem para confirmar a hipótese de que os tópicos aqui investigados são “cruciais para a compreensão da escrita de um autor que faz do conflito trágico um dos pontos fundamentais da escrita” de **Cada homem é uma raça**.

2. A PRESENÇA DA LITERATURA NO ESPAÇO MOÇAMBICANO

Dentre as diversas particularidades da obra literária, destaca-se sua capacidade de propiciar uma (re)ordenação de nossa faculdade de perceber o mundo, tornando possível reconhecer determinados padrões sociais e desenvolver o senso crítico diante do meio sociocultural no qual se vive. A literatura é uma das maneiras de reconfigurar as significações históricas e sociais preestabelecidas, fundando novos vínculos, novos sentidos.

Nas palavras de Candido (2004), a literatura, em uma dada sociedade, pode se constituir como um “instrumento poderoso” que ordena o caos e, ao mesmo tempo, educa e instrui. As criações estabelecidas pela obra literária podem, assim, desmitificar certas questões culturais, sociais e históricas: “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” (CANDIDO, 2004, p. 175).

Sob essa ótica, a literatura funda a possibilidade de um rico diálogo intersubjetivo, propiciando a construção e a troca de saberes, de crenças e de valores advindos de culturas e sociedades distintas. É através da palavra que o homem manifesta seus ideais, seus desejos e é por meio dela que ele é capaz tanto de deter o poder sobre o outro quanto de se libertar. Bhabha afirma que “mover o enquadramento da identidade do campo de visão para o espaço da escrita põe em questão a terceira dimensão que dá profundidade à representação do Eu e do Outro.” (BHABHA, 1998, p. 81). Nesse sentido, entendemos que a literatura feita no espaço moçambicano pretende debater com a história e as culturas do povo, trazendo à tona uma perspectiva de denúncia e de resistência em relação a questões diversas, dentre as quais se destaca a do racismo. Este, por sua vez, é posto, através do debate literário, no centro do processo de conscientização do negro em uma sociedade que o exclui e lhe priva da voz. Por esse viés, a literatura moçambicana procura dar voz a fatos decorrentes de problemas identitários de um país marcado pelo passado colonial e pelos conflitos entre etnias.

Nesse contexto, a interpretação da obra literária demanda uma atividade sagaz por parte do leitor, uma vez que a literatura moçambicana assume o papel de relatar visões importantes acerca da cultura europeia, das culturas africanas e dos trânsitos culturais entre elas. Para Inocência Mata (2006), a literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa vai além da ficcionalidade e ultrapassa os eixos do prazer estético e da função sociocultural, e os autores africanos de língua portuguesa traduzem os anseios e os problemas de sua época, dando voz àqueles que são colocados à margem da “voz” oficial. Nessa perspectiva, a produção literária pode, também, transformar-se em estratégia importante na

luta contra os embates do passado que focalizam os espaços moçambicanos de dominação e exploração vistos pelo colonizador. É nesse sentido que o fazer literário dos escritores moçambicanos permite-nos considerar o que a história oficial encobre e silencia.

As mazelas e contradições da exploração colonial, por exemplo, nos contos de **Cada homem uma raça**, de Mia Couto, são representadas tanto na visão do opressor, quanto na do oprimido, pois o autor entende que cada um tem suas paradoxais razões de existir. As marcas da desigualdade, tão evidenciadas na produção literária de Mia Couto, são fatores que se apresentam decisivos na (des)construção da identidade nacional, por meio de uma escrita que não se esquivava do compromisso com a sociedade e a história de Moçambique. Nesse sentido, é interessante notar que os personagens dos contos aqui estudados são seres de fronteira, ou seja, indivíduos que habitam um espaço intermediário, no qual se presencia o desejo de ir além, intervindo no presente, renovando o passado, reinventando o futuro, a fim de alcançar outras margens. Desse modo, talvez seja possível atribuir à própria escrita de Mia Couto esse caráter de fronteira entre tradições e saberes de colonizados e colonizadores. É exatamente essa condição de fronteira que nos remete à questão da identidade nesses contos, na medida em que essa escrita se converte em uma possibilidade de construção de um espaço em que o homem moçambicano possa ressignificar o outro, o mundo e a si mesmo.

Partindo dessas considerações, podemos dizer que a literatura moçambicana busca construir uma identidade nacional e, através desse movimento de legitimação, mostra que o país tem seus próprios escritores, sua própria literatura, sua própria memória, suas próprias questões em relação ao período colonial. Esse aspecto lhe confere uma estética literária própria. A construção da identidade, nessa perspectiva, visa uma relação em que o diálogo está sempre possibilitando rever a posição diante do outro. É o que Matusse (1993, p. 64) denomina de processo de construção de uma “imagem de moçambicanidade”,

[...] uma prática deliberada através da qual os autores moçambicanos, inseridos num sistema primariamente gerado numa tradição literária portuguesa em contexto de semiose colonial, movidos por um desejo de afirmar uma identidade própria, produzem estratégias textuais que representam uma atitude de ruptura com essa referência. Esta imagem consoma-se fundamentalmente na forma como se processa a recepção, adaptação, transformação, prolongamento e contestação de modelos e influências literárias. (MATUSSE, 1993, p. 64).

Essa “moçambicanidade” surge da busca por uma identidade própria. Assim, a construção da identidade nacional é vista como um fator de afirmação da nação moçambicana. Se se considera com Hall (1987) que as identidades são as posições que o

sujeito é obrigado a assumir, a identidade moçambicana talvez possa ser pensada literariamente nos termos de um posicionamento discursivo.

A presente dissertação pretende, através de uma leitura sistemática de cinco contos do livro **Cada homem é uma raça** – mais especificamente “A Rosa Caramela”, “O embondeiro que sonhava pássaros”, “A princesa russa”, “Os mastros do Paralém” e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” –, refletir sobre essa questão identitária no discurso literário de Mia Couto. Trata-se de um ponto bastante peculiar na obra do autor, com suas narrativas voltadas para um tempo/lugar historicamente mestiço e que se vale não apenas de elementos da cultura autóctone como também transita pela sabedoria popular ao analisar uma sociedade multiétnica. Mia Couto parece utilizar-se da dramatização dos eventos históricos como um componente fundamental na construção do discurso literário. Sua narrativa preconiza as experiências da colonização e pós-independência que substituíram as antigas formas de organização social e, também, os sentimentos de pertencimento gerados a partir de outros modos de afiliação, como a nação. É através dessa realidade, em um jogo entre o que aconteceu, acontece e poderia ter acontecido, que Mia Couto acena com a possibilidade de construção de uma identidade nacional que leve em consideração a dinâmica da sociedade moçambicana. A consciência política do autor revela um pensamento sempre crítico e que, em maior ou menor grau, se traduz em sua escrita.

O livro em análise, sem fazer menção explícita à luta pela independência, apresenta um forte apelo à afirmação de uma identidade que se constitui a partir das trocas culturais. O autor também combate, com duras críticas, o eurocentrismo advindo do colonialismo europeu e a influência ocidental prevalecente, e valoriza a cultura moçambicana tradicional. É o que afirma Couto (apud MATA, 2003, p. 41):

Durante o presente século (entenda-se: século XX), a política portuguesa em África foi orientada no sentido de fabricar uma camada – os assimilados – capaz de gerir a máquina colonial mesmo depois do colonialismo. Os candidatos a assimilados deviam virar as costas à sua religião, abdicar da sua cultura, romper com suas raízes. Uma das fronteiras entre “civilizados” e “não-civilizados” passava pelo domínio da língua do colonizador. O colonialismo português aceitava conceder o estatuto de cidadão a estes portugueses de pele preta, na esperança de que estes viessem a se tornar os futuros reprodutores e gestores da instituição colonial. Estava-se forjando, afinal, a ordem colonial de hoje – um colonialismo que se indigenizou, um colonialismo que dispensa colonos. (COUTO apud MATA, 2003, p. 41).

Na análise dos contos de Mia Couto, buscamos também chamar atenção para a criatividade no uso da língua portuguesa, bem como para as estratégias textuais que o autor utiliza, a inovação que promove na linguagem para se aproximar do universo moçambicano,

em vista da multiplicidade etnocultural do país e, em especial, do modo com que se apresenta a questão racial no país.

2.1 A perspectiva racial em Moçambique

No que se refere à questão racial, nossa análise procura mostrar como o autor aborda a questão da raça pelo viés do trágico². O trágico aparece na obra **Cada homem é uma raça** como elemento que estrutura a narrativa, apontando para a angústia de um novo tempo na sociedade moçambicana, um tempo ainda por vir.

Mia Couto demonstra de que forma a própria obra literária se constitui enquanto espaço estético de abordagem dos conflitos entre brancos e negros, em cuja essência está justamente o fato de os personagens negros e mestiços defrontarem-se com forças que lhes são superiores, mostrando a vulnerabilidade do ser humano quando reduzido à distinção de raça. Apresenta-se, desse modo, sob novos ângulos, um novo paradigma do que é ser moçambicano, a partir das contradições e tensões no convívio advindas das diferenças baseadas nessa distinção. Nesse quadro, a questão do racismo recebe amplo destaque, atravessando as relações e criando identidades.

Cada homem é uma raça explicita, nesse sentido, a importância e, ao mesmo tempo, a insuficiência da língua portuguesa como língua de propagação da cultura e da tradição moçambicanas: várias palavras de diferentes grupos étnicos são usadas de acordo com a realidade do país para expressar a cultura e a tradição locais. A obra procura mostrar um mosaico não só racial, mas cultural e linguístico, que define bem a pluralidade da identidade moçambicana. Desse modo, vai de encontro a teorias deterministas e explicações pseudocientíficas que historicamente buscaram explicar a diferença a partir da raça, tomando-a como medida de inferioridade, desconsiderando, portanto, seu caráter de distinção culturalmente instituída e constantemente renegociada em contextos históricos diferentes. Como afirma Schwarcz (1993, p. 17):

O termo raça, antes de aparecer como um conceito fechado, fixo e natural, é entendido como um objeto de conhecimento, cujo significado estará sendo constantemente renegociado e experimentado nesse contexto histórico específico, que tanto investiu em modelos biológicos de análise. (SCHWARCZ, 1993, p. 17).

² No sentido proposto por Mafra, que salienta que “o trágico é constituído de elementos que participam das ações humanas ou que entram na tessitura dos acontecimentos”. (MAFRA 2009, p. 73). E igualmente no sentido proposto por Wolfgang Kayser: “trágica é, em primeiro lugar, no uso da língua corrente, toda catástrofe que não deveria acontecer e que nos fere ou atinge pela incompreensão e absurdo do seu desfecho”. (KAYSER, 1958, p. 281).

Quando Mia Couto toma esse termo carregado de debates antropológicos, biológicos e científicos e o coloca no título do livro em análise, ele, justamente, desmonta a ideia de que se pode, a partir de características predeterminadas, caracterizar todo um povo, uma “raça”. Por reestruturar essa nova configuração etnocultural, historicamente situada, e também por questionar os valores do homem moçambicano, o autor faz do ser moçambicano, inserido em um contexto trágico, o agente do seu próprio destino. A crítica ao colonialismo e seus legados constituem o objetivo de uma escrita literária que revela engajamento com causas políticas e sociais, reveladas por meio da criação de personagens que oferecem resistência aos sistemas histórico, econômico e político em que se inserem. Os contos encenam o confronto entre indivíduos e as guerras pela independência e civil, com seus mecanismos de legitimação, propondo uma releitura do processo histórico de Moçambique e incitando o leitor a um pensamento crítico em relação aos fatos retratados.

Mia Couto resgata, assim, a condição subalterna do moçambicano, fazendo uma nova narrativa da nação e expondo o ambiente e o linguajar próprios de lá, dando voz aos silenciados. Nação é, pela definição de Hobsbawan, um “território no qual pessoas com diferentes línguas ou outros critérios ‘objetivos’ coexistem em um mesmo país.” (HOBSBAWAN, 1993, p. 17). Pensamos, então, os personagens de **Cada homem é uma raça**, como habitantes de uma realidade estético-ficcional criada de modo a problematizar a situação de desigualdade racial e social a que estão expostos. Eles representam diversas camadas sociais existentes na sociedade moçambicana, estruturadas pela polarização entre negros, brancos e mestiços. Assim, temos, nos contos, a eficácia do racismo como forma biopolítica de controle social dependente das fraturas internas que as forças discriminatórias promoveram e promovem entre os grupos inferiorizados.

Os contos aqui estudados apresentam-se claramente articulados ao colonialismo e aos momentos turbulentos enfrentados por Moçambique nas guerras pela independência e civil. Múltiplas visões da história são criadas nessa articulação. E vale notar que, dentro da concepção clássica de mimese, a literatura enquanto representação do mundo não só o imita ou o demonstra, como quer a interpretação contemporânea do termo. Ela constrói a realidade, porque é orientada por discursos de representações que fundamentam nações e identidades.

Composta por onze contos, cuja ação se passa em diferentes momentos históricos, desde a época colonial até os conflitos gerados pela guerra civil, no pós-independência, a obra ora em análise sugere a importância da relação dialética entre as culturas portuguesa e moçambicana e retrata a mutualidade da influência sofrida pelas duas culturas. É um livro

que, ao abordar a figura do moçambicano, traz ao leitor todo o conflitante entrecruzamento de realidades sociais e culturais, fruto do mosaico étnico do país, ao qual se integra o discurso da mestiçagem que se revela na configuração dos personagens. Personagens que trazem à cena o contexto da colonização, da independência e do pós-guerra, configurando um tempo presente preso ao passado e apontando para a inconsistência do futuro.

É por meio desses entrecruzamentos que o livro acaba por produzir um discurso da/sobre a diferença etnocultural, a partir do diálogo entre o passado colonial e o pós-independência, que se configura em um espaço de coexistência entre a opressão e a resistência, com personagens em uma busca constante por um espaço ainda indefinido. Em cada conto, Mia Couto faz ressaltar um ou mais aspectos daquilo que constitui identitariamente os personagens, seja da esfera familiar, cultural, política e/ou econômica.

O estudo de tais contos, através do viés histórico-cultural, considera as fragmentações identitárias não como uma falha, mas como uma adequação a aspectos sociais dentro do plano narrativo, mostrando que algumas estratégias textuais usadas pelo autor, quando condensadas, visam à construção do hibridismo que explicita, a um só tempo, a “moçambicanidade” e a visão europeizada. A identidade, neste sentido, não é uma essencialidade à qual o sujeito está irreversivelmente ligado. Antes, é um conjunto de características moventes, fluídas e disformes, que são oriundas de diferentes níveis da realidade. Daí a necessidade de se pensar a cultura moçambicana a partir de seu caráter híbrido. Mata, contudo, destaca que “a generalização de que da dominação colonial nasceu uma cultura híbrida [...] pode levar à desconsideração de estratégias outras de sobrevivência cultural empreendidas pelos colonizados, como seja a reciclagem de linguagens culturais dentro da tradição.” (MATA, 2003, p. 6).

Nesse sentido, pode-se pontuar, desde já, que, embora alguns personagens dos contos de **Cada homem é uma raça** sejam frutos do sistema da assimilação, eles se apropriam das armas do opressor para lutarem pela libertação de Moçambique, bem como pela afirmação de uma identidade nacional. Edward Said (2005) ressalta o importante papel do escritor de tentar modificar o pensamento público através da mobilização e conscientização popular. Por vias estéticas, Mia Couto manifesta essa atitude ao criar personagens que refletem seu pensamento crítico acerca da realidade de Moçambique. Sendo assim, sua escrita aborda diversas questões sociais, evidenciando um tom de denúncia que leva o leitor a um questionamento sobre períodos marcados por conflitos em uma terra que obteve a independência tardiamente, em 1975, um ano após a revolução dos Cravos, e teve o legado de uma guerra civil que perdurou por 17 anos. A escrita de Mia Couto revela grande sensibilidade quanto ao modo de vida

desses personagens e é por meio desse olhar, apontando para a necessidade de uma transformação dos modos preestabelecidos de conceber a realidade, que o autor cria uma realidade histórica dos excluídos. Na verdade, Mia Couto apresenta, por meio da sua literatura, uma proposta de revitalização da sociedade moçambicana, em especial, do espaço de convivência das diferenças culturais. Nessa proposta, a trajetória de seus personagens configura uma narrativa que prende a atenção do leitor e que nos possibilita conhecer os mecanismos de representação social pertencentes às esferas temporais colonial e pós-independente. Assim, é perceptível o conflito entre nativos e estrangeiros, que deixa entrever o estranhamento entre as raças provindas da herança colonial. Esse sentimento amargo, causado por anos de exploração, é repassado no enredo dos contos, com toques de ironia, tanto do lado do opressor quando do oprimido, pois o autor moçambicano permite ao leitor avaliar a formação de um espaço de afirmação identitária tantas vezes negado às classes menos favorecidas, submetidas à violência da pobreza e do preconceito racial.

É interessante observarmos que, nesse contexto, os personagens apresentam, de modo geral, deformações que marcam sua condição de estar à margem da sociedade: uns por estarem na condição de colonizados, outros por estarem numa sociedade pós-colonial, defrontando-se com problemas típicos desse entre-lugar temporal, como o preconceito étnico que segrega mestiços.

À luz dessas questões, esta dissertação investiga as características da obra de Mia Couto que apresentam aspectos trágicos, sem desconsiderar o que é da ordem de uma identidade cultural que engendra a narrativa. O próprio fato de os personagens dos contos apropriarem-se dos discursos que os oprimem, coloca-os na condição de personagens de fronteira. Ao mesmo tempo, permite-nos associá-los ao paradigma do personagem trágico, essa figura de caráter excepcional, na qual se misturam sentimentos antagônicos que a levam, pela própria grandeza de suas paixões, de suas qualidades e de seus defeitos, a um conflito. A ação trágica desses personagens resulta, pois, de um dilema no qual eles se debatem: “um fim a escolher e outro a repelir.” (LESKI, 1976, p. 84).

2.2 O trágico como processo do fazer literário

É importante lembrar que a tragédia, como forma de arte, acaba incorporando características diversas, complementares e distintas do homem de seu tempo. É na relação com o leitor que se atualiza o caráter trágico. Nesse contexto, a atemporalidade do trágico reside no fato de que o homem tende a perceber a si como dono da própria ação e vontade e,

ao mesmo tempo, como ser submetido a forças que lhe transcendem. A esse respeito, Mafra nos diz que “o homem é um animal trágico e assim é exatamente porque pensa e tem vontade. Como parte do cosmos, está irremediavelmente preso à força cósmica e, toda vez que sobre esta pretende fazer prevalecer a sua vontade, comete transgressão e se manifesta o trágico.” (MAFRA, 2010, p. 69).

Em grande parte dos casos, é o desenvolvimento lógico de antecedentes por si já caóticos que desencadeia o trágico para o homem. A existência mostra-se como um irracional imponderável que o querer e saber humanos desafiam e combatem. E nada melhor para traduzir esse irracional do que a ideia de fatalidade ou de um destino (*Moirá*) inexorável que, acima do próprio homem, o acompanha a cada passo, fazendo-o sucumbir. Entretanto, no momento em que o homem questiona esse imponderável e lhe opõe a resistência de seu querer, ainda que o de um querer marcado pela fragilidade de sua própria condição, nesse momento, a presença da fatalidade passa a ser uma presença dramática e mesmo ética.

Nos contos em estudo, há casos em que a desmedida pode ser lida em relação às diferenças culturais e aos sistemas político, econômico e social estabelecidos em Moçambique. O personagem trágico, dessa forma, pode ser lido à luz da insubordinação a tais sistemas – e, dentro da perspectiva de Aristóteles, na **Poética**, pode ser lido nas inversões do destino, na reviravolta da fortuna e no movimento identitário que daí decorre.

Assim, em face de uma sociedade fragmentada e marcada pelo debate racial, em permanente busca por uma identidade própria, o trágico pode, talvez, ser situado no âmago dos personagens, que são levados a combater o próprio destino preestabelecido ao se rebelarem contra a ordem imposta. Nessa perspectiva, o ato mesmo de se rebelar aponta para uma *hýbris*, no sentido de uma “falta ou o pecado daquele que é excessivo, orgulhoso, insolente etc., qualidades pelas quais um homem entra em conflito com outro homem ou com deuses, ou com outras forças superiores.” (MAFRA, 2010, p. 76).

A ação da tragédia vincula-se aos princípios da ação moral. O meio termo entre a virtude impecável e o vício habitual é, na verdade, a condição mais próxima à do homem comum. Sendo assim, a tragédia considera o princípio da ação moral, pois semelhante homem será melhor, em geral, do que a maioria dos homens, mas com alguma espécie de “imperfeição trágica”, ou falta, a *hamartia*. Percebemos, dessa maneira, que o trágico aparece através de uma força que marca a impotência de conduzir-se a si mesmo, ao que se segue o abismo em que determinado personagem se sente projetado ante um conflito insolúvel, que não aponta para qualquer possibilidade de resolução. A tragédia representa a rebeldia dos

personagens ante a inexorabilidade de seus destinos, contra os quais eles se rebelam (ARISTÓTELES, 1996, p. 193).

Há de se considerar, ainda, que o critério de classificação da falta não é evidente naquilo que acontece, mas na simulação do sujeito que age, no seu nível de consciência e de vontade, isto é, em uma só palavra, no seu propósito. Portanto, não se pode considerar nem indivíduos impecáveis, cujas faltas não são por definição senão o infortúnio, nem o arrependimento, a decisiva conclusão da tragicidade da existência, provocada pela incapacidade em avaliar-se a si próprio, os outros e o espaço em que se habita. Aqui, a ideia de “desolação” tem papel de destaque, pois “liga-se à da hamartia. Considerada como erro de julgamento, a hamartia põe em destaque a experimentação das consequências funestas, advindas da falha ou da ignorância, caracterizando, assim, o ‘erro trágico’.” (GOULART, 1995, p. 122).

Percebemos, pois, uma certa falta de conexão obrigatória entre a *hamartia* e a moral. A *hamartia* consiste em uma ofensa aos bons sentimentos, situa-se entre a tolice e a violação da lei, indicando uma atitude que não se conforma à ética dominante. Farjani diz que “a *hamartia*, ao invés de ser algo que se deva evitar, é imprescindível para o desencadeamento do processo trágico, e conseqüentemente para a iniciação.” (FARJANI, 1987, p. 27). Nesse sentido, a violência institucional deve, necessariamente, agir sobre o plano existencial para que a situação trágica se estabeleça. Ou seja, os fatores de ordem externa ao indivíduo não determinam, em si, o trágico.

Faz se importante reforçar que, no contexto da obra de Mia Couto, o trágico aponta para conflitos inconciliáveis, muitos dos quais baseados na distinção racial e seus diversos desdobramentos. Podemos pensar que a própria diferenciação racial é colocada em questão. É, por exemplo, o que se pode depreender das colocações de Kwame Appiah (1997, p. 43), para quem,

[...] no final das contas, não há raças, não há nada que comprove que elas existam, nem há nada no mundo que se refira àquilo que chamamos de raça, como também não há nada no mundo idêntico ao que se espera que a raça faça para as pessoas. Olhando a história do mundo, podemos perceber que a única coisa que a raça trouxe para o homem foi muito sofrimento. O que o conceito de raça faz é biologizar aquilo que se refere à cultura e à ideologia. (APPIAH, 1997, p. 43).

Tais conflitos, por sua vez, apontam para a questão da identidade moçambicana.

A escolha dos contos “A Rosa Caramela”, “O embondeiro que sonhava pássaros”, “A princesa russa”, “Os mastros do Paralém” e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”

de uma coletânea de onze deve-se ao modo particular com que se voltam para o problema do trágico, articulando-o ao questionamento de situações de opressão e dominação ocorridas em Moçambique colonial e pós-colonial, decorrentes da questão da raça. São contos que representam sentimentos e conflitos tipicamente humanos, que, concretamente, dizem respeito a fatos históricos de uma nação com conflitos específicos. Ao contrário do que se pensa, então, vemos que a tragédia, nessa perspectiva, é antes desencadeada por um conflito racial e histórico do que por uma fatalidade. Temos, por um lado, personagens comuns que escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro e, por outro lado, os personagens trágicos, que decidem por caminhos os mais arriscados e cheios de desafios. Nos contos, esse percurso reforça o caráter problemático e contraditório da raça enquanto modo de distinção entre os homens e liga-se à problemática de uma identidade que incorpora a “insígnia de insulto” de que fala Appiah (1997), uma vez que a discriminação e a segregação fazem parte desse processo.

No período pós-colonial, no qual a obra de Mia Couto é escrita, a construção do discurso literário é marcada pela referência à colonização, à independência tardia, ao racismo e temos, assim, a literatura com seu papel crítico face à construção da identidade moçambicana. A transgressão da lógica narrativa do mundo europeu é presentida por Mia Couto ao expor personagens em fronteira, espaços em modificação, que, apesar de ficcionais, expressam o diálogo com o contexto histórico e social de Moçambique, assumindo-se enquanto releitura da colonização na África e de suas consequências. Essa releitura não deixa de ser uma transgressão e, sob esse ponto de vista, uma espécie de *peripécia*, na acepção trágica. E esse revés – *peripécia* – é importante na trama dos contos em análise. Vale recordar que a *peripécia* é a mudança da situação atual para o seu oposto, muitas vezes processada no sentido contrário da intenção daquele que age, dada em razão das próprias ações dos protagonistas dos contos.

Aristóteles diz que “a peripécia consiste na súbita mutação dos sucessos, no contrário.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 256). O que observamos é que, dentro do exposto pelo filósofo estagirita, à mudança dos personagens, efetuar-se-ia uma postura diferente na alma dos leitores, que experimentariam igualmente os sentimentos de compaixão e terror, gerando a *catarse*.

2.3 A presença da identidade na escrita de Mia Couto

Nos cinco contos de **Cada homem é uma raça** selecionados para este trabalho, há uma estreita relação entre elementos raciais e o trágico. “A Rosa Caramela”, “O embondeiro que sonhava pássaros”, “A princesa russa”, “Os mastros do Paralém” e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”: todos esses contos remetem a um encadeamento no qual a dimensão trágica é decisiva. Aristóteles (1996, p. 313), no capítulo XIII da **Poética**, nos diz:

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (o terror e a piedade) [...]. Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio [...] nem homens maus passando do crime à prosperidade [...] nem um homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor nem piedade) [...]. Resta entre estes casos extremos a situação intermediária: a do homem que, não se distinguindo por sua superioridade (virtude) e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta. (ARISTÓTELES, 1996, p. 313).

Nos contos de Mia Couto, “terror e piedade” assumem novas significações. Neste estudo, partiremos de considerações sobre o conflito vivenciado pelos personagens no plano histórico e político, que serão objetos de análise e interpretação, e que têm o trágico como elemento constitutivo. Nos contos analisados, os narradores estão o tempo todo a contar os episódios vivenciados por pessoas de diversas partes de Moçambique para darem sentido à história, e enfrentar os escombros de um país que busca o “instinto de nacionalidade” nas mais diversas situações.

Os personagens transitam e se deslocam, tocados pela realidade ou numa atmosfera de sonho que traz à tona antigos costumes e tradições de Moçambique em espaços de convivência das diferenças culturais. Mia Couto faz a ligação entre dois momentos importantes para a história pátria: a guerra da independência e a guerra civil que perdurou por quase 17 anos. Essa justaposição, essa interpenetração da atualidade no pano de fundo do passado é de suma importância e grande força retórica. O texto vai ao encontro das decepções reinantes no país e, assim, encontra, de imediato, uma sintonia e concordância por parte do leitor, que, desse modo, ativa sua conscientização e mesmo politização. Já para o artista literário, o essencial é a emoção em relação ao apresentado e não seu conteúdo informacional, sendo, portanto, na *catarse* que encontraríamos os propósitos da literatura enquanto é ela capaz de engendrar bons efeitos ou resultados desejáveis em relação à regulação das qualidades e intensidades das emoções. Nesse sentido, a literatura pode ser lida pelo viés

antropológico pelo modo como narra esse cotidiano em busca da (re)construção de uma identidade coletiva.

A literatura que emerge em Moçambique mescla o tempo passado com o tempo atual, em uma forma de jogo no qual a referência à escrita recebe lugar de destaque, encenando a relação híbrida do colonizador com o moçambicano. E também explicita um projeto literário marcado pelo compromisso político, de par com o esforço maior da construção identitária da nação moçambicana. O discurso literário de Mia Couto é, como dissemos, marcado pela menção à colonização, às guerras ligadas ao processo de independência, às modernidades impostas pela globalização, no intuito de revisitar a história com a intenção de alcançar efeitos políticos e críticos através da palavra.

Em Moçambique, a literatura que hoje se está fazendo pode contribuir para um processo de tomada de consciência da história coletiva, do especificamente moçambicano, mas também das belezas e das singularidades da cultura de cada etnia, ressaltando a multiplicidade cultural e contribuindo para o entendimento entre os grupos e a superação de antigos conflitos étnicos. A escrita de Mia Couto, particularmente representada pelos contos em análise nesta dissertação, constitui-se como um elemento tanto revelador quanto construtor de identidade interétnica, desenvolvida para além das particularidades sociais, culturais, locais ou regionais. E, no momento, o discurso literário é fundamental para o campo do pensamento identitário moçambicano e a configuração do caráter nacional.

Procurando uma definição para identidade o mais abrangente possível, Nunning define que “a identidade é um processo de construção e de contínua revisão da imagem de si mesmo, processo esse que está no ponto de interseção entre a biografia individual e a interação social, passível tanto de influências pessoais como do meio social e cultural.” (NUNNING, 2001, p. 267). Uma definição tão ampla oferece um leque de aplicações nos estudos literários e culturais. Tanto a identidade individual como a coletiva e a cultural vão desembocar na identidade nacional e são importantes para a interpretação da literatura moçambicana. A identidade subjetiva e a identidade nacional são cunhadas e impregnadas por sistemas de representação cultural. Pode-se dizer, portanto, que o

[...] próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas. (HALL, 2008, p. 8-9).

2.4 “A princesa russa” e o questionamento da realidade trágica sob o olhar da literatura

Tomamos como exemplo do que tantas vezes ocorre nas narrativas de Mia Couto o conto “A princesa russa”, um dos contos que selecionamos para análise, o qual aponta para a pluralidade etno-cultural de Moçambique e para a complexidade da existência em um espaço marcado por conflitos históricos, étnicos, ideológicos. No conto, esses conflitos constituem o próprio passado do narrador Duarte Fortin, configurando um discurso que destaca a relatividade de histórias contadas, sempre sujeitas a variações, de acordo com a perspectiva ideológica de quem as conta. Marcado pelos sentimentos de dor e angústia que esse passado suscita, o narrador acaba por tornar-se uma figura emblemática de uma identidade em dissipação, fragmentada, contraditória, aludindo, talvez, à própria condição do sujeito pós-moderno, tal como propõe Hall (1987).

Façamos um resumo do conto. Tendo um padre como interlocutor, a narrativa de Fortin é uma confissão, literalmente, porém assumindo um caráter mais histórico do que propriamente religioso. Com o intuito de relatar as mazelas de seu passado, o narrador-protagonista descreve os acontecimentos que marcaram suas atividades de empregado em uma propriedade em Manica. Fortin trabalhava para um russo, Iúri, que imigrara atrás da promessa de ouro abundante nas terras da vila moçambicana. O trabalho exercido pelo narrador é, em si mesmo, a síntese do conflito entre a voz que narra e a matéria narrada. Fortin, mestiço e assimilado que incorpora à sua voz todo um discurso colonizador da opressão racial contra o próprio negro, trabalha como “chefe dos criados”, ou, como o chamavam, “encarregado-geral”:

Era a minha categoria, eu era um alguém. Não trabalhava: mandava trabalhar. Os pedidos dos patrões era eu que atendia, eles falavam comigo de boa maneira, sempre com respeito. Depois eu pegava aqueles pedidos e gritava ordens para esses mainatos. Gritava, sim. Só assim eles obedeciam. Ninguém desempenha canseiras só por gosto. Ou será Deus, quando expulsou Adão do Paraíso, não lhe despachou com pontapés? (COUTO, 1990, p. 74).

É evidente a tensão entre as posições ideológicas, étnicas e sociais. À luz de uma exploração que se impõe sobre a história recente do país e se mantém extremamente problemática no contexto do pós-independência, o conto incorpora esse conflito e traz à tona a ambiguidade entre o dominante e os dominados – ambiguidade que, por sua vez, manifesta-se no tom do discurso de Duarte Fortin, fazendo-o variar entre o autoritarismo opressor e a consciência da realidade opressora.

Evidenciam-se, assim, os conflitos dos personagens, bem como os conflitos históricos de Moçambique, entre a esperança do progresso e a hostil exploração fundada sobre a desigualdade racial. Diferentemente dos trabalhadores da mina, cuja condição escrava inviabiliza a própria possibilidade de um discurso, os personagens Nádía e Fortin ora figuram como opressores, ora como seres submissos, impossibilitados de assumirem o papel de sujeitos históricos. No caso de Fortin, esse conflito, logicamente, manifesta-se com mais intensidade. Enquanto mestiço assimilado, contratado como administrador, ele age de acordo com o que o branco ensina e deseja. Mas também subverte essa mesma ordem estabelecida que legitima sua pretensa superioridade, no momento em que expressa sua compaixão pela degradante situação do negro.

Se considerarmos, com Hall, que a identidade é “multiplamente construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”, se a considerarmos como uma instância “sujeita a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2005, p. 124), poderemos, então, notar, no conto, uma alegoria radical desses aspectos identitários que se constituem no interior de um jogo permanente de poder e exclusão.

Ressaltamos, de forma importante, que Fortin, como mestiço e tal qual um personagem trágico, manipula a narrativa, selecionando os fatos de acordo com a necessidade que se apresenta ao convencimento de seu interlocutor, dramatizando sua história por meio da escolha dos episódios relatados. Esta história é fruto também de uma ironia trágica, em que o narrador cai em contradição por não reconhecer certos aspectos. Assim, como afirma Vernant: “A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer.” (VERNANT, 1977, p. 27).

No conto, a mudança de estado que caracteriza o trágico se dá pelo fato de Duarte Fortin sair da condição de mestiço assimilado para se tornar um homem fragilizado pela consciência da situação de subordinação em que vivia. O trágico também se insinua na impotência de Fortin de conduzir-se a si mesmo. Leski afirma que “o sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente.” (LESKI, 1976, p. 27). É exatamente o que acontece a Fortin, em relação à dolorosa consciência de sua condição de homem desenraizado, errante, nem negro, nem branco. Impotente para mudar a ordem das coisas, ele vê a força do destino como a perda de sua própria identidade de mestiço assimilado. A busca do personagem pelo perdão e as frustrações motivadas pela impossibilidade de encontrá-lo caracterizam a peripécia.

No processo de transição do passado colonial para o pós-colonial em Moçambique, temos na literatura um papel relevante no embate contra o que há de resquício colonial refletido na tensão entre representações das culturas nativas e suas sobrevivências, e representações da cultura imposta pelo dominador. Essa presença colonial trouxe aos nativos várias consequências negativas, como a privação da história e da cultura, a negação da identidade, a apropriação do território, a legitimação da dominação do colonizador sobre o colonizado. É neste momento político que a literatura aparece como um dos mecanismos de denúncia que procura afirmar-se na construção da identidade nacional, evocando o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade.

Assim, o valor da literatura para a construção da identidade da nação perpassa pelos questionamentos sociais, culturais e políticos. Inocência Mata (2003) diz que a literatura em África tem, como um de seus objetivos, de constituir-se como metaficção historiográfica, na medida em que, pela literalização da História, questiona o presente. Desta maneira, a literatura integra todo um projeto de nacionalidade, pelo modo com que resgata a história e, sobretudo, pelo modo com que lida com a língua e a linguagem.

A língua portuguesa é indissociável da vida cultural do país. Apesar de ser um signo do colonialismo, a língua imposta pelo dominador é a língua de uma nação³. Seu estatuto é paradoxal: ao mesmo tempo em que evoca a colonização recente, é a língua oficial de Moçambique. Nesse contexto, a literatura se mostra como estratégia importante na luta contra os embates do passado, contra a dominação e a exploração, contra a língua, subvertendo-a no nível da sintaxe, no nível semântico e no nível da enunciação. A literatura, assim, alude ao movimento pelo qual a voz transita entre e a territorialidade, a desterritorialização e uma reterritorialização (DELEUZE; GUATARI, 1977). Sendo assim, o texto literário assume formas variadas para atribuir significações outras e a partir de um estatuto próprio. Nesse processo, o próprio passado é constantemente ressignificado.

Baumam (1999) salienta que a nação tornou-se um conceito instável e intangível com o advento da globalização e dos conflitos político-religiosos que o sistema acirra. E, para Hall, as culturas nacionais, ao produzirem sentido sobre a “nação”, constroem identidades. “Esses

³ Albert Memi, em **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**, esboçou a real dificuldade do uso da língua nativa: “A língua materna do colonizado, aquela que é alimentada por suas sensações, suas paixões e seus sonhos, aquela na qual se liberam a ternura e os espantos, aquela, enfim, que reúne a maior carga afetiva, é justamente essa que é menos valorizada. Ela não tem nenhuma dignidade no país nem no conjunto dos países. Se quer conseguir um trabalho, construir seu espaço, existir na cidade ou no mundo, ele tem primeiro que se dobrar face à língua dos outros, a dos colonizadores, seus senhores. No conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é humilhada, esmagada.” (MEMI, 1977, p. 48).

sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seus passados e imagens que dela são construídas.” (HALL, 2005, p. 51).

Mia Couto, então, expõe seu desejo, expresso em sua literatura, por uma nação livre e consciente de si. Nesse sentido, sua visão não deixa de dialogar com Bhabha, quando este afirma que “o princípio não naturalista da nação moderna está representado na vontade de ser nação, e não mais nas identidades de raça, língua ou território. É a vontade que unifica a memória histórica e assegura a unanimidade do presente. A vontade é, de fato, a articulação do povo da nação”. (BHABHA, 1998, p. 24). Essa vontade de ser nação está verdadeiramente construída nos contos de Mia Couto, delineando uma identidade nacional híbrida. Como diz Frantz Fanon, nação é “a zona de instabilidade oculta habitada pelo povo.” (FANON, 1983, p. 27). Temos, assim, nos contos de Mia Couto, a transformação de um país que obtém a independência e evoca as novas condições sociais e os novos valores dessa nação que é Moçambique.

Homi Bhabha (1998) argumenta que, nas margens da modernidade e nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da diferença cultural como a perplexidade de viver e escrever a nação. É o que parece fazer Mia Couto com a sociedade moçambicana, em seu esforço de vivenciá-la, questioná-la e legitimá-la discursivamente.

3. O PERÍODO COLONIAL E A CONFLITUALIDADE SOCIOCULTURAL

A expansão colonialista de que foi vítima Moçambique não se restringiu a elementos econômicos e políticos. Pensando sobre a realidade moçambicana, o espaço nacional é o local onde as culturas tentam se encontrar por terem um passado colonialista que, embora combatido pelos milicianos, é caracterizado por uma sociedade constituída através da relação com o colonizador português.

As distintas estratégias adotadas para os personagens criados nos contos “O embondeiro que sonhava pássaros” e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” parecem funcionar como uma forma de resistência cultural contra certas imposições estabelecidas pelo sistema colonialista, apontando para uma representação híbrida do real que acolha a diferença sem uma suposta hierarquia.

A estruturação da trama e dos personagens ora remonta às raízes moçambicanas, ora à presença portuguesa. A noção de diferença, sempre apontada como desigualdade e, logo, inferioridade, emerge como forma de protesto. Porém, uma forma de protesto deturpada, demonstrada nos contos por meio de personagens que não encontram um lugar definido em um modelo de sociedade excludente. Desse modo, surgem os impasses que levam os personagens à luta contra o próprio destino. Os conceitos de hamartía e hýbris, isto é, a falha de juízo, o erro, e a desmesura ajudam-nos a entender como se instaura o processo do trágico nos contos em análise.

Os contos percorrem um caminho que alude à luta pelo projeto de independência do país, então sob o jugo do colonizador. Temos, nos contos, a recorrência de situações de conflito, resultantes da imposição da cultura portuguesa opressora sobre a cultura moçambicana dominada e sufocada, na sociedade colonial estabelecida. Trata-se de um aspecto que sugere que cada cultura busca contemplar-se na imagem do outro e aí encontrar as contradições próprias dos contatos culturais.

Os acontecimentos são revelados, em sua maior parte, por narradores distanciados dos fatos, mas conhecedores das questões históricas e políticas de Moçambique colonial. Os narradores das histórias são os porta-vozes de toda indefinição do colonizado diante da realidade de seus costumes, de suas crenças e da realidade de um mundo que não é compatível com o do colonizador; este, por sua vez, impõe-se de modo autoritário, excluindo a pluralidade de sistemas culturais concomitantes.

O colonizado, dessa maneira, procura reconstruir a sua história e buscar um sentido para a identidade cultural moçambicana, em um gesto de autoafirmação. Nas histórias, temos

questões referentes à discriminação racial, à repressão política, à dura realidade dos assimilados e à pobreza do povo moçambicano nesse espaço de exclusão, questões essas que dão a medida exata do mundo em que o colonizado se insere. O colonizador, nessa perspectiva, insiste em desconhecer o direito de liberdade de um povo que anseia pela construção de sua história.

3.1 “O embondeiro que sonhava pássaros”

O conto “O embondeiro que sonhava pássaros” está marcado por características bastante singulares. É uma narrativa curta, com um enredo centrado no período colonial, mas que, em contrapartida, oferece lances enigmáticos, quando se pretende pensar os acontecimentos a partir de uma determinada lógica. Referimo-nos, nesse sentido, ao dia a dia em um país ainda colonial e que sofre as consequências da segregação racial, num movimento marcado pelo desejo dos colonizados de construir sua identidade a partir de sua vinculação com a história e com as experiências de convívio com os colonizadores.

A crítica ao colonialismo revela-se no engajamento do narrador com as causas político-sociais. No processo de construção da narrativa, o narrador assume uma postura severa em face da dominação do território de Moçambique pela metrópole portuguesa. O colonialismo, nesse sentido, é parte integrante da mesma constelação de poderes que levam à prática da discriminação.

Nessa perspectiva, a análise do conto considerará a presença do insólito, pelo qual o narrador procura reagir contra um discurso hegemônico persistente em silenciar os moçambicanos em sua necessidade de construir formas alternativas de viver frente a uma política de alienação proposta pelos europeus. Considerará também as relações entre esse processo e o trágico.

A alienação que perpassa a ótica do colonizado pelo colonizador é assim definida por Albert Memi (1977, p. 8): “Convencido da superioridade do colonizador e por ele fascinado, o colonizado, além de submeter-se, faz do colonizador seu modelo, procura imitá-lo, coincidir, identificar-se com ele, deixar-se por ele assimilar. É o momento que poderíamos chamar de alienação.”.

A partir da diferença, o colonizado pode olhar para si mesmo e perceber a identificação com o mundo de fora, com o colonizador e com determinado lugar. Esse processo constitui uma prática de alteridade, no sentido de uma aceitação e percepção dos valores desse outro, estrangeiro. Em um paralelo com as considerações de Stuart Hall (2005),

pode-se afirmar que, embora a identidade do sujeito esteja sempre em movimento e em constante transformação, este a vivencia como se ela estivesse reunida e resolvida na forma de um resultado da imaginação que se tem a partir do olhar externo de si.

No conto, tais aspectos integram a temática da narrativa. Um vendedor de pássaros que circula em um bairro de brancos com suas aves exóticas muda todo o cotidiano daquele lugar. O comerciante é negro e sua atividade deturpa a ordem de um espaço definido pelas regras coloniais, segundo as quais brancos e negros não devem se misturar. Dessa forma, os moradores sentem-se ofendidos pela conduta invasiva do vendedor, que comercializa pássaros em um espaço que não lhe pertence, como mostra a passagem: “– aquele preto quem era? Alguém conhecia recomendações dele? Quem autorizara aqueles pés descalços a sujarem o bairro? Não, não e não. O negro que voltasse ao seu devido lugar.” (COUTO, 1990, p. 62).

A intimidação é ainda maior porque os filhos dos colonos, maravilhados com os pássaros, tornam-se cúmplices do vendedor, em especial Tiago, menino que mais intensamente vivencia as fantasias suscitadas pelos animais, bem como as injustiças do mundo colonial, que julga os seres humanos pela raça. Isto é, o interesse comunitário ou o valor cultural seriam negociados, e a raça, na perspectiva do conto, tornar-se-ia uma construção sociocultural em cuja base a cultura branca ainda prevalece sobre a negra. Porém, esse pensamento é retrógrado, se se considera que a noção de raça é antes uma construção sócio-histórica do que biológica, como se pensou em vários momentos do século XVIII e XIV. Nesse sentido, diferenças de raça são, antes de tudo, diferenças culturais.

Transgredindo as advertências que os pais e vizinhos lhe davam sobre ir atrás do negro vendedor, Tiago passa a conviver com o comerciante e também a compartilhar a beleza que os pássaros produzem: “Mas, aquela ordem pouco seria desempenhada. Mais que todos, um menino desobedecia, dedicando-se ao misterioso passarinho. Era Tiago, criança sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias.” (COUTO, 1990, p. 62).

Nesse momento, Tiago incorre na *hybris* por saber que aquele contato era proibido e por desconhecer as limitações que o envolvem como filho de colono. A sua escolha pela companhia do vendedor anuncia a punição que acarretará sobre si. A *hybris* seria esse sentimento prepotente que impede Tiago de reconhecer a situação de total tensão que existe no período colonial. Esse contato com o vendedor é fruto da hibridação, é o resultado da multiplicidade de experiências que Tiago adquire com o passarinho. Este é capaz de modificá-lo, até mesmo, torná-lo um personagem ainda mais fragmentado, fazendo dele o resultado de uma cultura em trânsito. A nova percepção de vida de nosso protagonista,

instaurada entre o real e o irreal, altera o sistema lógico da realidade visível, produzindo um vazio abismal em que podemos ver o outro lado de um acontecimento surpreendente.

Tiago cria um mundo irreal, para o desconforto dos colonos, que condenam de antemão o estabelecimento de uma relação de companheirismo e identidade com o vendedor de pássaros: “O menino se esforçava, nunca aquele homem lhe tivera tanto valor.” (COUTO, 1990, p. 65). A identificação de Tiago com esse homem é fruto de uma hibridação que, de acordo com Canclini, consiste nesse “lugar comum com as demais culturas e expressões que se unificam através de vivências ou de experiências.” (CANCLINI, 1998, p. 85). Assim, a identidade de Tiago se forma na hibridação que se encontra na relação com o passarinho.

E é justamente a popularidade do passarinho que faz com que os brancos detestem-no. O passarinho transgride as normas preestabelecidas, daí o ódio que desperta. Se seu exemplo fosse seguido, a própria ordem colonial seria ameaçada. Por isso, os colonos detestam-no, chegando, inclusive, ao absurdo de se irritarem com o interesse que as crianças demonstram em relação aos pássaros. No entanto, há que se notar que os mesmos colonos reconhecem como algo de sublime a beleza daquilo que o negro trazia: “Afinal, os colonos ainda que hesitaram: aquele negro trazia aves de belezas jamais vistas. Ninguém podia resistir às suas cores, seus chilreios. Nem aquilo não parecia coisa deste verídico mundo.” (COUTO, 1990, p. 63).

Na tentativa de isolar o negro, os colonos procuram, desesperadamente, reverter o mundo de encantamento que o vendedor traz ao bairro, em especial, desmistificar essa imagem de beleza para as crianças. Como reação à desobediência das crianças e para evitar que elas se encontrem com o vendedor, os pais proíbem-nas de ir à rua. Impotentes para modificarem a ordem das coisas, só lhes resta resignarem-se à espera de que a situação mude. Porém, Tiago mostra-se como o único que, não acatando a ordem estabelecida, luta desesperadamente para ver seus desejos satisfeitos, incorrendo na *hybris*, na transgressão. Por isso mesmo é que o enredo do conto assume características da tragédia pela ousadia de Tiago de afrontar as autoridades locais. Na ação de Tiago, prevalece a não aceitação de uma situação de racismo típica do período colonial. Sua ação conduz, portanto, ao trágico, porque, mesmo movida pela vontade de integrar-se na sociedade do negro, é a ação de um ser limitado. O uso da violência por parte dos colonizadores consiste em não aceitar o que não se entende, tentando eliminar de todas as formas o que deturpa a ordem fixa. Sob esse aspecto, vale enfatizar a maneira como a violação da integridade física e moral de Tiago está diretamente relacionada à transgressão política que ele pratica.

Dessa forma, os valores culturais moçambicanos são resgatados nesse conto que dá vida a personagens que transitam entre dois mundos: o do colonizador, do poder exercido pelo governo português, e o do colonizado, que assume uma posição de questionamento de uma realidade imediata proposta pelo poder colonial instituído. Os personagens colonizados reproduzem, com certa fidelidade, a situação de desigualdade racial e social a que estavam expostos os habitantes de Moçambique no período colonial. Assim, personagens são criados a fim de representar tipos sociais bem definidos nas diversas camadas sociais. Esse processo de criação que espelha a sociedade repleta de crianças, com suas brincadeiras constantes, e de adultos que cumprem seu papel de não socializar-se com outras raças, protagonizam cenas de grandes conflitos raciais e sociais. Pode-se, aqui, retomar o que diz Lévi-Strauss (1993, p. 330) relativamente à origem histórica e sua distribuição no espaço de uma determinada cultura: “A diversidade entre as culturas supõe inúmeros problemas, pois se pode perguntar se ela constitui uma vantagem ou um inconveniente para a humanidade, questão de conjunto que se subdivide, bem entendido, em muitas outras.”.

No conto em questão, observamos essa característica: o conflito histórico é retomado nos paradoxos dos conflitos ficcionais. Os personagens representantes da cultura moçambicana e europeia põem em debate a realidade de um período colonial marcado por anos de exploração e que deixa entrever um ar de estranhamento entre as raças, fruto desta herança colonial.

Os colonos, por medo de perderem o espaço dominado, decidem, em um plano conjunto, castigar o passarinho e dar fim a sua invasão ao bairro: “Os colonos se reuniram para labutar em decisão. Se juntaram em casa do pai de Tiago.” (COUTO, 1990, p. 65). Exemplos como esse evidenciam a forma como a narrativa mostra a impossibilidade da construção de vínculos entre negros e brancos em um espaço marcado pelo conflito étnico-racial. Isso porque a discriminação social do negro revela as constantes tensões resultantes do seu contato com o mundo do branco, a partir de experiências, histórias, valores e costumes vivenciados sob a consciência da diferença entre esses dois mundos. O texto se constitui a partir de uma diretriz que privilegia a perspectiva dos colonos brancos, detentores do espaço, ao mesmo tempo em que mostra o passarinho negro resgatando elementos de sua cultura, como lendas populares e histórias daquela terra, bem como de aspectos do cotidiano que possibilitam a formação de elos entre indivíduos pertencentes a certos grupos sociais.

A narrativa de Mia Couto traz à tona esse aspecto contraditório, por meio do encantamento que a história do passarinho suscita, dando origem a um processo criativo de fantasia que distancia o ser do mundo no qual existe; do insólito que se segue aos

acontecimentos estranhos no bairro desde que os colonos decidem acabar com a visita do vendedor à região; e, ainda, por meio do trágico, que vincula o texto a uma realidade em que os personagens entram em conflito com as condições irreversíveis impostas pela sociedade. O posicionamento do narrador do conto é de perplexidade perante a sociedade, perplexidade que se revela como diferença e conquista de um lugar social para aqueles que vão contra o sistema político vigente na época.

A partir desse momento, há de se destacar a maneira como a transfiguração do real se dá pela sucessão dos acontecimentos insólitos na narrativa, acontecimentos esses que desconhecem os princípios lógicos que caracterizam o cotidiano do bairro e também das pessoas para apresentarem situações incomuns àquela realidade: “Parecia que a ordem já governava. Foi quando surgiram as ocorrências. Portas e janelas se abriam sozinhas, móveis apareciam revirados, gavetas trocadas.” (COUTO, 1990, p. 64).

Esses fatos surgem em meio aos elementos contraditórios da realidade, como o afastamento do verossímil para o lugar do improvável. A narrativa, nessa perspectiva fundada sobre o realismo maravilhoso, passa a questionar o real e a razão dentro de uma cultura que se estabelece como normal.

Chiampi define maravilhoso como “o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano”. (CHIAMPI, 2008, p. 48). Há uma aceitação, pelos personagens, dos eventos que subvertem os fatos naturais do bairro de colonos, como as gavetas mexidas, a abertura das portas dos armários, as janelas se abrindo e fechando e o aparecimento de uma ave dentro do armário do governante do bairro. É importante retificar que não é o personagem do vendedor de pássaros que formaliza o realismo maravilhoso, e sim a subversão de situações tidas como naturais, fazendo com que o caráter misterioso se sobressaia, de modo a apontar para a existência de outros sentidos possíveis para as coisas. Chiampi (2008) novamente nos diz que, nesse realismo em questão, não há sobressalto dos personagens diante de fatos insólitos, já que tais fatos não são incorporados ao mundo real, fazendo, portanto, parte de um mundo paralelo.

Quanto à mobilização desses recursos em Mia Couto, Miranda (2008, p. 3) reitera que:

Não há dúvidas de que as histórias de Mia Couto mostram que além dos poderes há uma vasta rede de capilaridades que confirmam as experiências de contra-poder e revolta contra os poderes opressores. O discurso realista-maravilhoso constrói um novo referente, para que se possa reconstruir a história deixada de lado ou encoberta e que também permite recuperar marcas perdidas ou esquecidas. (MIRANDA, 2008, p. 3).

Ao que tudo indica, o insólito é usado por Mia Couto como estratégia para o entendimento de uma realidade hostil. A criança, Tiago, é um protagonista da construção de uma nova realidade, que se desloca de um tempo conflituoso para um espaço insólito, em uma espécie de exílio marcado pela esperança e pelo desejo de liberdade. A partir dessa percepção, o insólito contribui para definir um novo país que nasce de diferentes etnias, culturas, línguas e que, no seu conjunto, apresenta uma possível moçambicanidade. Esta, por sua vez, seria resultado desse processo que une passado e presente. O insólito também seria um fio condutor para tornar compreensíveis as disparidades e situações extremas que compõem a formação desse povo, ajudando a explicar aquilo que, por vezes, é difícil de compreender ou até inverossímil, seja pela sua singularidade, ou pela sua crueldade.

Em “O embondeiro que sonhava pássaros”, o que se verifica é que a narrativa se estrutura a partir da tensa articulação estabelecida entre negros e brancos, permitindo a construção de uma ordem opressiva do sistema colonial como forma de saber, pensar e ensinar as gerações seguintes a adotar o discurso da diferença racial. Por exemplo, a família de Tiago, menino que se encanta com a beleza dos pássaros, torna-se uma peça-chave para a compreensão desse conto. Sua família funciona como uma fonte de conhecimento e ponto de apoio, além de ter normas que devem ser respeitadas. Tiago tem a proteção da mãe, porém, sabe que infringe as leis instituídas através do contato que faz com o vendedor. Já o pai, figura autoritária, não aceita o contato do filho com o negro, por supor que isso acabaria por desconstruir a experiência, a história, os valores e costumes dos colonos. Este receio de perda de posição da identidade autoritária do pai ou de todos os colonizadores face aos colonos também é fruto da insegurança por parte deles. Como lembra Hall (2008), as identidades nunca são singulares, mas, sim, multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. Assim, a causa do confronto dos personagens do conto está nas diferentes percepções de mundo, decorrentes de diferentes visões e pensamentos.

Porém, é preciso pontuar que o menino, do ponto de vista ideológico-cultural, pertence, de certo modo, ao mesmo espaço que o passarinho. Aqui se tem a inversão de uma ordem, inversão por meio da qual o menino entra no mundo do vendedor, deixando de lado sua cultura de branco. Essa transformação não deixa de ser característica da tragédia. Como afirma Aristóteles (1996, p. 314):

Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa, e, além disso, deve imitar casos que suscitem terror e piedade, porque este é o fim próprio desta imitação, evidentemente se segue que não devem ser representados nem

homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna. (ARISTÓTELES, 1996, p. 314).

A mudança de sorte de Tiago e a consequente descoberta de sua situação são tão essenciais para o surgimento do trágico quanto a força que o leva a desafiar o destino. A incursão na *hybris* representa o fato de Tiago desconhecer as limitações que o envolvem e o leva à mudança de condição, a saber, de menino humano para árvore embondeiro:

[...] seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam [...] O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. [...] Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes. (COUTO, 1990, p. 68).

Tiago não consegue sair mais da condição de árvore e, com isso, ocorre sua suposta morte, pois pensando tratar-se do vendedor de pássaros, os portugueses colocam fogo na árvore, consumando o sacrifício do menino em salvar o passarinho. Tiago, prisioneiro de sua *hybris*, só consegue ver um caminho, que é a catástrofe, afetando a ordem individual, mas também política do seu bairro de colonos, bem como de sua família. A causa do confronto também está nas diferentes sensibilidades decorrentes de estruturas de pensamento distintas, o que se nota no modo com que o menino avalia a si próprio, sua família e o mundo em que se insere. Não havendo lógica nesse acontecimento, pressupomos que o insólito ganha vida no final do conto. Na passagem do menino humano para o mundo vegetal, tem lugar o trágico.

3.2 “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”

O conto “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” também aponta para a problemática racial em um Moçambique ainda colonial. O racismo é algo que permeia toda a história, em especial o racismo interno dos brancos, representantes do sistema patriarcal e da classe dominante, como parte da repressão relativa aos negros em sua própria terra.

Essa condição se dá, especialmente, pela convicção dos portugueses de que são possuidores de traços de caráter e inteligência superior aos africanos que, por sua vez, estão sempre em condição inferior. Faz-se importante ressaltar que, no processo de colonização portuguesa, a cultura branca somente se socializou assumindo uma posição hegemônica, a partir da qual ela dominava a outra cultura, e, por isso, a impossibilidade de desenvolver a consciência de união entre duas culturas.

Memi alega que “para legitimar o domínio e a espoliação, o colonizador precisa estabelecer que o colonizado é por natureza, ou por essência, incapaz, preguiçoso, indolente, ingrato, desleal, desonesto, em suma, inferior”. (MEMI, 1977, p. 9). Na barbearia, espaço comum, espaço popular aberto ao debate diário da vida onde se passa o conto, o cotidiano do país é debatido pelos negros. Destaca-se que esse local se legitima no conto como um espaço de resistência, por permitir a expressão de um modo de pensar do povo moçambicano, qual seja o de assumir ou buscar uma identidade própria, fugindo dos moldes portugueses presentes no território de Moçambique.

Em um primeiro momento, o narrador relata a história do barbeiro Firipe Beruberu, morador da vila do Maquinino, cuja barbearia se localiza em um espaço aberto, debaixo de uma grande árvore: “A barbearia do Firipe Beruberu ficava debaixo da grande árvore, no bazar do Maquinino. O tecto era a sombra da maçanqueira. Paredes não havia: assim ventava mais fresco na cadeira onde Firipe sentava os clientes.” (COUTO, 1990, p. 145).

O narrador é fundamental para a “descoberta da verdade” e tudo se dá sob a ótica dele. A presença da peripécia, isto é, a “inversão” da situação do personagem, significando a mudança de seu destino, só acontece a partir do narrador. Esse revés da situação atual para o seu oposto, muitas vezes processada no sentido contrário da intenção daquele que age, é dado em razão da própria ação do personagem. Aristóteles, na **Poética**, assevera que a peripécia não deve ser casual e, sim, fruto de alguma desmedida do homem, provocando, assim, a catarse. Essa, por sua vez, traduz uma ideia de purificação ou purgação. O filósofo grego diz que a tragédia é a “ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 74).

Para Mia Couto, o essencial é a emoção em relação ao apresentado e não seu conteúdo informacional, sendo, portanto, na catarse que encontraríamos os propósitos da literatura enquanto instância capaz de engendrar efeitos ou resultados desejáveis em relação à regulação das qualidades e intensidades das emoções. Firipe, o barbeiro, é o protagonista da história e todas as suas ações são narradas por um narrador que parece muito próximo dos personagens do conto, sendo capaz de descrever detalhes do que acontece na barbearia, como: “Firipe capinava as cabeças em voz alta. Conversa de barbeiro, isto-aquilo.” (COUTO, 1990, p. 145).

O mesmo narrador resume, na descrição do protagonista, a situação do país no período anterior à independência: o barbeiro é negro em uma sociedade marcada pela presença dos portugueses brancos. Nessa direção, a narrativa aponta para um tipo de identidade que só se afirma no espaço de exclusão do negro, em pontos de contatos não intercambiáveis com os

brancos. Posta, então, tal discussão, o artifício de que o ator americano Sidney Poitier esteve na barbearia de Firipe Beruberu é-nos apresentado como a forma de convencimento dos clientes sobre a importância do protagonista e, também, para gerar momentos de descontração entre os personagens secundários.

Porém, ao fim do conto, sucede que a milícia da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) invade o local de trabalho de Firipe e dá início a um interrogatório que culmina na repressão e prisão do barbeiro e do velho “comparsa”⁴ Jaimão pelas autoridades portuguesas no território de Moçambique.

Entendemos, portanto, que, de início, prevalece certo efeito cômico no conto, pelo fato de o protagonista da história, o barbeiro Firipe Beruberu, afirmar que cortou os cabelos de figuras importantes, como o ator americano Sidney Poitier⁵, que ganhou o primeiro Oscar do cinema estadunidense como ator negro na década de 1960, em especial no ano de 1964.

A foto do ator é mostrada reiteradas vezes para os clientes, no intuito de reafirmar que este esteve na barbearia, e funciona como afirmação e reafirmação da importância do homem negro em um cenário de total favorecimento aos brancos. O leitor é, pois, levado ao riso inteligente pela forma como Firipe usa a linguagem simples para convencer as pessoas desse fato.

A “bula-bula”⁶ entre o barbeiro e seus clientes sobre a veracidade do fato é o tema de toda a primeira parte da narrativa. Mesmo sendo banal a questão, ela ilustra a situação problemática que resulta da coexistência de culturas e temporalidades distintas. Firipe é um homem do povo, de uma sociedade tradicional moçambicana, tendo, contudo, pensamentos diferentes e contrários ao sistema político presente em seu país: ele adota o discurso do movimento revolucionário criado cerca de uma década antes, em 1950, no país, no intuito de reverenciar a cultura moçambicana, o sentimento de pertencimento dos nativos e a valorização do negro, povo de maioria constituinte do país.

Homi Bhabha reitera que “a imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda”. (BHABHA, 1998, p. 86). A utilização da foto de Sidney Poitier e a narrativa da proeza do barbeiro não são somente para descontrair os clientes, mas para colocar em foco pessoas negras de relevância, até internacional, as quais têm uma significação para um

⁴ O termo “comparsa” é válido somente para a PIDE em um contexto de repressão àqueles que iam contra o sistema político colonial.

⁵ “Sidney Poitier” é uma figura emblemática para a discussão do racismo no contexto moçambicano, uma vez que se sagra vencedor de um Oscar em uma sociedade americana marcada por debates raciais.

⁶ “Bula-bula” é a discussão no contexto, termo usado por Mía Couto presente no conto.

contexto de mudanças raciais, e que sejam símbolo da emergência negra contra os preceitos estabelecidos pela sociedade colonial portuguesa.

Ressalta-se também a figura de Elvis Presley, mencionada no conto e que pode ser entendida como a de um artista que insere no mundo um ritmo que se configura como marca da cultura negra, a partir de uma sociedade tradicional e cheia de preconceitos, como os Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960; nesse contexto, Elvis metaforiza o mestiço que canta o rock com mistura do blues⁷.

Parece-nos claro, então, que Mia Couto aproxima a realidade moçambicana da americana com um intuito de ter a América como referência para o debate racial e para o modo como esse debate foi realizado nos EUA, ou seja, através da valorização de manifestações culturais negras e, acima de tudo, de muitos conflitos étnico-raciais e sociais espalhados por todo o território⁸.

Nosso autor não somente vincula o texto literário a uma realidade histórica de Moçambique, como também desenvolve a criação textual de maneira a fazer com que a história narrada ganhe relevância e promova uma conscientização sobre a transformação de Moçambique colonial em uma nação independente. No momento político colonial no qual Firipe se encontra, mostrar os pôsteres de Sidney Poitier e Elvis Presley é uma forma de transgressão das regras impostas pela metrópole portuguesa, pois implica valorizar a cultura negra e seus costumes, opondo-se ao pensamento português colonial.

Em um país devastado não apenas pelo sistema de opressão colonial, mas, também, pelas constantes desesperanças, angústias, mortes e aniquilamento de culturas, ainda que consideremos a comicidade do seu ato, o barbeiro posiciona-se contra as ordens da colônia, que eram bem definidas: o negro é sempre um colonizado e, conseqüentemente, sempre inferior ao branco.

Firipe recorre ao “comparsa” sempre que surgem, entre os clientes, dúvidas sobre a veracidade do corte de cabelo em Poitier: “Seu Jaimão”, um homem velho e, notadamente, símbolo da ingenuidade na estrutura do conto, é usado para confirmar o fato que se sucedeu na vila de Maquinino. A inocência do velho faz com que, no momento em que as autoridades da PIDE questionem sobre a presença do ator naquele lugar, ele não tenha a malícia necessária para mudar a história diante delas, vindo a confirmar que, de fato, viu o ator e que este também esteve em outros lugares da vila; isto é, ele não tem a percepção da necessidade

⁷ “Blues” é um ritmo musical concebido originalmente por negros norte-americanos de New Orleans, no início do século XX.

⁸ Convém lembrar que um século atrás, os próprios Estados Unidos sofreram sua Guerra Civil que perdurou por quatro anos e que teve no embate racial um de seus vértices.

de, naquele momento específico, mudar o enredo e, ao invés de contar a mentira combinada, falar a verdade sobre o fato ocorrido.

Percebemos, pois, que Seu Jaimão foge dos moldes do negro velho e sábio que figura na tradição moçambicana, na qual o velho é a voz da experiência e detém a sabedoria herdada dos antepassados ou de sua própria vivência. No conto de **Cada homem é uma raça**, Seu Jaimão, além de inocente, é um personagem com ares de comicidade por confirmar uma história que não se passou e, também, por não possuir o respeito que um idoso tem na cultura tradicional moçambicana. O riso provocado nos clientes da barbearia, personagens do conto, e no leitor, expectador⁹ dos fatos, é perceptível em trechos como o seguinte: “Depois, eram risos. Porque aquela não era batalha séria, a razão daquela dúvida era pouco mais que brincadeira.” (COUTO, 1990, p. 154).

Mia Couto demonstra uma postura crítica, revelada por meio da criação de personagens que oferecem, cada um a seu modo, a resistência necessária para um resgate da cultura moçambicana. No contexto colonial em que se passa o conto, o autor revela, por meio de uma escrita politizada, toda a sua crítica ao colonialismo e ao poder exercido pelo governo português em relação a Moçambique.

Nessa perspectiva, temos o segundo momento da história, que permeia um conflito trágico. Mafra define que o conflito trágico se constitui por meio de “ações que, por fazer prevalecer a vontade sobre situações convencionais, levam o homem à desgraça, porque mesmo movidas pela vontade, são ações de um ser limitado.” (MAFRA, 2010, p. 70).

Pelas notícias de que subversivos chegam da Tanzânia e Zâmbia para Moçambique, iniciam-se pesadas investigações da milícia governamental. A brincadeira do barbeiro e de seu amigo Jaimão torna-se cada vez mais séria, como na passagem em que investigadores do governo discutem a foto ostentada pelo barbeiro:

Essa foto é do artista do cinema. Nunca viu nos filmes, desses dos americanos?
Americanos, então? Está visto. Deve ser companheiro do outro, o tal Mondlane que veio da América. Então este também veio de lá?
Mas esse não veio de nenhuma parte. Isso tudo é mentira, propaganda.
Propaganda? Então deves ser tu o responsável da *propaganda* da organização [...].
(COUTO, 1990, p. 156, grifos nossos).

⁹ Entendemos o “expectador” como uma figura essencial para que qualquer narrativa tome seja que rumo for porque é através dos olhos do leitor que uma história ganha vida. Ele é aquele que, na verdade, tem expectativa sobre algo. Walter Benjamin define que “o expectador da tragédia é interpretado e legitimado por ela, e que o drama trágico deve ser compreendido a partir da perspectiva do expectador.” (BENJAMIN, 2004, p. 122).

Nesse instante, toda a comicidade do início do conto se dissolve e entra em cena a crise política instalada no país. A questão assinala a violência das milícias coloniais portuguesas e a condição de impossibilidade de diálogo entre as autoridades e as pessoas presentes na barbearia, como nessa outra passagem: “Cala-te barbeiro, já acabou o tempo das conversas. Vais ver que, lá na prisão, há um barbeiro especial para te cortar o cabelo a ti e aos teus amiguinhos.” (COUTO, 1990, p. 157).

O uso da palavra “propaganda” também gera desentendimento na explicação da foto. Há o comportamento obstinado da milícia em realmente acreditar que Firipe estava com alianças com o movimento revolucionário e que a propaganda seria a forma de divulgar a ideologia contrária ao pensamento português em relação à colonização. Os agentes da PIDE não consideraram, em nenhum momento, o fato de Sidney Poitier ser o astro de cinema, e que não era o amigo de Mondlane¹⁰.

Interessante é notarmos que os dois agentes da PIDE são mestiços: “Era um mulato, quase branco.” (COUTO, 1990, p. 155). Porém, a alienação e o poder que os soldados têm impõem-se na barbearia, onde os negros são considerados categoria inferior, de acordo com a ideologia racista dos portugueses, como na passagem: “Pronto, vamos embora! Tu, o velho e este macaco dançarino, tudo a andar à minha frente.” (COUTO, 1990, p. 157).

O conto se constrói mostrando-nos o movimento hostil ao pensamento de valorização dos negros, ao evidenciar a prepotência do pensamento sobre uma raça única, que inviabiliza o contato com todas as diferenças culturais, linguísticas e sociais. Nesse sentido, vale lembrar o que afirma Lévi-Strauss, em sua alegação de que “não se poderá pretender ter resolvido pela negativa o problema da desigualdade das raças humanas, se não nos ativermos também ao da desigualdade – ou da diversidade – das culturas humanas, que de fato, senão de direito, estão estreitamente ligados ao espírito do povo.”. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 331).

Antes de aparecer como um conceito fechado, fixo e natural, o termo raça é, conforme observa Schwarcz (1993), um objeto de conhecimento, cujo significado estará sendo constantemente renegociado e experimentado. Já para Lévi-Strauss, percebemos que o problema da diversidade não é levantado apenas a propósito de culturas encaradas em suas relações recíprocas: “Ele existe também no seio de cada sociedade, em todos os grupos sociais que a constituem: castas, classes, meios profissionais ou confessionais etc. desenvolvem

¹⁰ Ressalta-se a importância de Mondlane neste momento da narrativa, por ter sido ele o primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que discutia a independência do país, era o movimento revolucionário que promovia debates raciais e que, em 1975, chega ao poder com a independência de Moçambique. Mondlane foi assassinado antes da independência do país, na luta anticolonial e, hoje em dia, representa um símbolo de resistência para o povo moçambicano.

certas diferenças às quais cada grupo atribui uma importância extrema.” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 332).

Acreditamos que quando Mia Couto toma esse termo tão carregado de debates e o coloca no título de sua obra, ele desmonta a ideia de que se pode, a partir de características predeterminadas, caracterizar todo um povo a partir da noção de raça. Isto é, o interesse comunitário ou o valor cultural seriam negociados, e raça, na perspectiva de nosso autor, tornar-se-ia uma construção sociocultural que criaria uma situação na qual a cultura branca ainda prevaleceria sobre a negra.

O desfecho do conto apresenta um caráter trágico para Firipe Beruberu. Ele é levado preso pela milícia e não se sabe ao certo de seu destino. É o fim da esperança. O trágico está na mudança de condição, na peripécia, de Firipe de barbeiro “de sucesso” – pelo menos na sua comunidade – falastrão, brincalhão, alegre, dono de seu próprio negócio, com ambições de prosperar – como anunciado no princípio do conto –, para a de preso político.

Como nos lembra Mafra, “o trágico decorre do sentido da ordem em que o homem está inscrito, e o cosmos tanto pode ser o mundo com todos os seus mecanismos, como pode ser a justiça, o bem, ou o coração do próprio homem.” (MAFRA, 2010, p. 72). Por sua vez, Aristóteles (**Poética**, 1996) considera típico da tragédia uma mudança na fortuna, seja de má para boa ou de boa para má.

Assim, o conto termina causando, nas pessoas da Vila de Maquinino, e no expectador da história, o leitor, um sentimento de respeito, piedade e temor pelo futuro incerto do barbeiro. Essa marca na narrativa apresenta-se no trecho em que o autor demonstra que não houve invasão do espaço destinado ao protagonista:

Na semana seguinte, vieram dois cipaios. Arrancaram a tabuleta da barbearia. Mas, olhando o lugar, eles muito se admiraram: ninguém tinha tocado em nenhuma coisa. Ferramentas, toalhas, o rádio e até a caixa de trocos continuavam como foram deixados à espera do regresso de Firipe Beruberu, mestre dos barbeiros do Maquinino. (COUTO, 1990, p. 158).

Os próprios clientes reconheciam Firipe como um mestre. Após o desfecho, resta a espera por seu regresso. Mas sabe-se que sua volta dificilmente ocorrerá. Houve o ato de transgressão¹¹, mentira, e a desmesura desse ato, por comprar a suposta verdade. A trajetória de Firipe é trágica, pois tem início na glória de barbeiro de sucesso que avança à desgraça por seu envolvimento político.

¹¹ Na tragédia, o conceito de transgressão é a *hamartía* e a desmesura do ato é a *hybris*.

Tal inversão na condição do barbeiro tem origem em uma falha estrutural, e não ética ou moral, que lança ao infortúnio um homem de boa reputação. Esta falha, a *hamartia*, quase como um erro técnico essencial ao desenrolar da tragédia, não traz consigo um juízo de valor, mas é a partir dela que Firipe irá ultrapassar a sua própria medida. Denota a ação da desmedida do personagem (*hýbris*) que, por sua vez, acaba pendendo para o lado da catástrofe que afeta não só a ordem pessoal, mas também a ordem política.

A *hýbris* de Firipe é levar o caso do aparecimento do ator a risca e transgredir sua medida, negando a condição de inventor de uma estória. O sentido do trágico nesse personagem está em sua condição de agente livre: porque pode escolher, pode o homem também transgredir.

Ao fim desta análise do conto, gostaríamos, ainda, de refletir um pouco mais acerca da utilização da imagem do ator americano no conto ora analisado. No contexto de Moçambique colonial, Sidney Poitier pode ser entendido como uma representação da libertação dos negros no país, onde existem fronteiras separando brancos e negros, ou seja, um país no qual as identidades culturais ainda estão em processo de constituição. Bhabha reitera que “o imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória de contemporaneidade cultural.” (BHABHA, 1998, p. 23).

No conto “Sidney Poitier na barbearia de Feripe Beruberu”, há o sentimento daquelas pessoas que pretendem seguir um modelo social diferente do atual, interessados no trabalho, nos valores humanos e nos sentimentos, sem ter em conta a cor ou a raça. Nessa perspectiva, a escrita literária de Mia Couto busca evidenciar a problemática do colonialismo e revela a posição consciente de mostrar estas desigualdades raciais e sociais, por meio do seu discurso literário. Portanto, a sua postura como escritor é fundamentalmente política.

A análise do conto revela uma escrita engajada na construção do projeto de uma nação livre e independente, e ainda, mostra que, através da resistência dos seus personagens, o autor promove a conscientização sobre a união das pessoas em busca desse ideal.

A situação a que estão expostos os personagens de Mia Couto, habitantes de uma realidade ficcional criada de modo a reproduzir a condição de desigualdade racial e social a que estavam expostos os negros de Moçambique no período colonial, cria personagens que não apresentam complexidades, mas representam tipos sociais bem definidos. Ao transitarem pelos espaços ocupados pelos estrangeiros, esses personagens transgridem e, por meio dessa transgressão, assumem o poder de decisão de questões relevantes para o desfecho das narrativas.

Dessa forma, para além da cor da pele, o conflito do protagonista Firipe aponta para o fato de se considerar a cultura colonialista como a mais qualificada e, portanto, como o modelo a ser seguido pela sociedade. A postura demonstrada por ele, no entanto, não é de passividade diante da situação, mas de questionamento e resistência perante os desafios que se lhe apresentam diariamente.

No contexto colonial do conto, a questão da raça estabelece as estratégias de inclusão e de exclusão de grupos e define posições sociais que colocam os homens na condição de, embora moçambicanos, serem desvalorizados pelos traços que revelam sua origem no país. Porém, são debates que, ao longo da história, incentivam o enfrentamento da ordem social e promovem esperança para aqueles marginalizados. Afinal, como nos diz Appiah, “Compartilhar uma história grupal comum não pode ser um critério para sermos membros de um mesmo grupo, pois teríamos que ser capazes de identificar o grupo para identificar sua história.” (APPIAH, 1997, p. 58). A conclusão do autor é a de que “não existem raças: não há nada no mundo capaz de fazer tudo aquilo que pedimos que raça faça por nós.” (APPIAH, 1997, p. 75).

4. O TRÂNSITO DA HISTÓRIA: DO PERÍODO COLONIAL À INDEPENDÊNCIA

A transição do período colonial para o período pós-independência em Moçambique é conflituosa e envolve toda uma realidade sociocultural, com suas crenças, estereótipos e preconceitos. Mia Couto, voltando-se a esse momento conturbado do país, constrói personagens que transitam por espaços intervalares, que convivem com fronteiras sempre esgarçadas, mas igualmente levados ao encontro com o outro e à percepção do diferente. A tensão entre os “diferentes” é o caminho que se abre para debater como os movimentos de assimilação se constituem.

A herança colonial é a herança da segregação étnico-racial. É como se a desigualdade do negro em relação ao branco colonizador tivesse sido historicamente legitimada. E entre o branco e o negro, duplamente estigmatizada, está a figura do mestiço. Tal situação conduz a novas posições e negociações de sentido e de representação, aludindo àquilo que Bhabha define como “trabalho fronteiro da cultura que renova o passado, refigurando-o como um ‘entrelugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente.” (BHABHA, 1998, p. 27).

Novas posições identitárias surgem, novas configurações assumem os lugares do português. E não deixa de ser esse o panorama com que nos deparamos no conto “Os mastros do Paralém”. Os personagens reconstróem e põem sob tensão temas e valores da cultura tradicional moçambicana. O trânsito identitário de Constante Bene, protagonista do conto, assume especial significação, exatamente por movimentar marcas identitárias localizadas em posições extremas e ambíguas sobre a questão racial, por considerar o mestiço o paradigma dos males sociais da sociedade moçambicana.

Bene é um personagem no qual se concentram as contradições do enredo. E tais contradições, no caso, são também as contradições de um país com ideologias e valores em trânsito. No centro desse processo, está a transição do período colonial para a luta pela independência. Nessa transição, o discurso minoritário assinala a existência de fronteiras internas, que demarcam o espaço heterogêneo da identidade a ser compartilhada, num movimento de estreitamento de fronteiras culturais.

No espaço da narrativa, as situações conduzem os personagens a ações paradoxais, baseadas em um sistema de crenças que orienta determinados modos de agir. O leitor é levado ao reconhecimento de espaços étnicos e sócio-culturais ainda a serem definidos. E entre o colonialismo decadente e o novo ideal de nação as diferenças nem sempre são evidentes. O colonialismo legitima-se como um conjunto de representações sociais, como observa Magode

(1996), e uma das consequências mais imediatas desse fato é a progressiva perda da memória do povo colonizado.

No conto em análise, notamos que a estratégia do autor consiste em contemplar a luta anti-colonial sob a ótica dos grupos minoritários. Daí o discurso de resistência funcionar como um discurso que, paradoxalmente, não deixa de ser opressor e despótico, sobretudo quando se tem em mente o pré-julgamento do outro pelo componente racial. O racismo, enquanto mecanismo de legitimação do poder instituído, sustenta as relações sociais entre colonizador e colonizado, num contínuo processo de exclusão. E, como observa Magode, trata-se de um confronto ideológico que preside a própria ideia de Estado então vigente: “o Estado colonial nunca podia, de forma sistemática, adotar a etnicidade como uma orientação política, porquanto, se assim acontecesse, tal equivaleria a reconhecer a existência de uma organização africana independente de Portugal.” (MAGODE, 1996, p. 19).

Mia Couto, nesse sentido, explicita seu projeto literário marcado pelo compromisso político, de par com o esforço maior da construção identitária de Moçambique no período de transição política. Os conflitos provenientes das diferenças encenam as vozes marginais de uma sociedade que anseia promover uma relação dialógica e democrática entre as culturas. Desse enquadramento parece decorrer a composição de personagens de fronteira. Como comentam Fonseca e Cury (2008, p. 119):

Pela boca dessas personagens de fronteira, tresloucadas, deslocadas se afirma com maior radicalidade o projeto literário do escritor que, na invenção de estórias, percebe sua identidade e a de seu povo e a construção de uma possibilidade de futuro. Não se trata, contudo, de supor uma superação dos conflitos característicos do pós-independência, mas de acreditar na força de recuperação da terra, do homem. (FONSECA; CURY, 2008, p. 119).

Nessa perspectiva, Mia Couto dá voz aos dominados e acentua, na narração dos fatos históricos, as contradições étnicas, culturais e sociais presentes na narrativa, relativamente aos espaços do colonizado e do colonizador. As relações assimétricas entre esses dois espaços manifestam-se em termos de discurso, sobretudo de um discurso da colonização, que se infiltra no discurso do colonizado.

Trata-se de um, dentre os tantos modos pelos quais a suposta lógica da diferença racial e cultural se alicerça. Nesse sentido, o caráter trágico conduz os personagens desse conto ao infortúnio, ao dilaceramento interior no choque com as circunstâncias exteriores.

Com isso, no espaço da narrativa, os negros moçambicanos promovem mudanças culturais, pondo fim ao isolamento social e à mudez de sua subjetividade. O branco criou a

imagem do negro, subjugando-a. Agora, no entanto, literariamente, o negro cria o negro, recria-se e, nesse recriar-se, recusa a “inscrição da literatura nas formas dominantes.” (GUATTARI, 1986, p. 74). Em seu múltiplo papel de refletir sobre mudanças na sociedade, a literatura age, também, no caminho de aprofundar e contribuir para o engendramento de novas configurações sociais. É o que ocorre no contexto da luta pela libertação da nação moçambicana, quando grupos minoritários passam a questionar o modelo político-social da metrópole. Nesse cenário, a noção de assimilação é novamente relevante.

Segundo Frantz Fanon (1983, p. 46), “o opressor, pelo caráter global e terrível da sua autoridade, chega a impor ao autóctone novas maneiras de ver e, de uma forma singular, um juízo pejorativo acerca das suas formas originais de existir.”. Assim, a assimilação é condicionada ao comportamento e à maneira de pensar da cultura hegemônica, reduzindo ainda mais a autenticidade de cada cultura autóctone, e de cada grupo étnico.

Em sua busca pela independência e pela reconstrução de uma identidade nacional, a população moçambicana, antes destituída de voz, por força das desigualdades sociais, passa a regular os mecanismos de sua autorrepresentação. Seus indivíduos podem, enfim, realizarem-se como sujeitos da história e sujeitos da comunicação, num processo que se não suprime a exclusão social, ao menos indicia um deslocamento identitário, contribuindo decisivamente para a instauração de uma outra dinâmica social no país. Tal deslocamento é sugerido no conto em análise.

4.1 Os mastros do Paralém e a luta pela independência

Em “Os mastros do Paralém”, podemos observar que a narrativa se situa em um período histórico bastante particular, no qual Portugal passa a realizar uma série de manobras contra-subversivas com o objetivo de proteger e fortalecer as estruturas políticas e sociais sob seus domínios, e impedir que a reação anti-colonialista tenha êxito. No conto, a representação do modo de relacionamento dos personagens com o mundo exterior é confrontada com diversos sentimentos e situações que retratam a real vivência do povo moçambicano, na medida em que são manifestados valores, convicções e crenças dentro de temáticas como a dor, a injustiça, a miséria e a alienação dos moçambicanos frente às condições precárias em que vivem. E, embora haja por parte dos colonos a colaboração com o colonizador, a hostilidade contra as reivindicações do estrangeiro também se faz presente no conto. Isso talvez aconteça pelo fato de que o colonialismo deixou marcas indeléveis, tanto na civilização moçambicana de pele negra, quanto no português de pele branca. A esse respeito Frantz

Fanon aponta que “o preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica.” (FANON, 1983, p. 76).

O conto situa-se em Moçambique, no período que antecede a independência. O espaço físico é a grande propriedade do colono português, em cujo horizonte desponta um signo de transcendência, um “paralém”. Com a tarefa de vigiar a propriedade, o protagonista Constante Bene se conforma. “Paralém” torna-se um lugar interdito:

O guarda olhava as cimeiras partes do mundo, os ombros da terra, imóveis como os séculos. No enquanto, ele pensava: o mundo é grande, mais completo que coisa cheia. O homem se credita muito enorme, quase tocando os céus. Mas onde ele chega é só por empréstimo de tamanho, sua altura se fazendo por dívida com a altitude.

Porque não se conformam as gentes, tais quais? Porque se afrontam na arrogância de sempre vencer? Constante Bene temia as sanções do mais querer. Por isso, ele proibia os filhos de espreitarem para lá da montanha.

–Nunca, sequer.

Estava o dito pelo interdito. Falava-se muita lenda da outra encosta do monte. Parece nessesoutro lugar nunca os colonos haviam pisado. Quem sabe lá a terra restava com suas cores indígenas, seu perfume de outroras? Quem sabe aquelas paragens fossem propensas apenas à felicidade?

Esse lugar: Bene chamava-lhe o Paralém. (COUTO, 1990, p. 169).

A perspectiva do negro não implica, nesse caso, adesão discursiva aos anseios libertários da nação. Pelo contrário. A própria tarefa executada – a de guarda – é paradigmática. De acordo com a lógica da propriedade da terra, esse “paralém”, com seu mastro e bandeira, representa uma ameaça, contra a qual o vigia zeloso deve necessariamente se posicionar.

A chegada de um mulato introduz o conflito no mundo aparentemente ordenado do protagonista e seus dois filhos:

Foi quando viram o mulato. Era um vindo do longe, da ultraterra. Caminhava embrulhado no rosto, todo em baixo da chuva. Trazia um saco sobreposto nas costas. Passou pela cabana, alheio à curiosidade dos três. João Respectivo foi ao caminho e espreitou. Confirmou o mulato escalando as alturas, desaparecendo entre as rochas mais subidas.

Que homem seria, de onde viera? Mesmo calados, os três se perguntavam. Mágoa de amor, adivinhava Chiquinha. Um caçador de leopardo, suspeitava João.

Esse homem não é pessoa de ser - sentenciou o pai.

Os meninos defenderam o intruso, alegando sua inocência. Precisavam de alguém que acontecesse, um susto naquele mundo tão sem febre. Mas Bene repetia:

– Aquele homem é um fugista. Se não fosse era um fugista, ele havia de parar aqui, receber os acolhimentos.

E avançou a ameaça: lhe competia saber a versão do aparecista. Afinal, era esse o seu serviço. (COUTO, 1990, p. 170).

O mulato personifica a difusa diferenciação pela cor. Por isso, talvez, seja reconhecido como ameaçador: “não é sim, nem não. É um talvez. Branco, se lhe convém. Negro, se lhe interessa.” (COUTO, 1990, p. 170). A intolerância de Bene atinge o ápice quando a filha surge grávida e se nega a revelar o nome do pai:

Constante Bene sentiu a alma tombar nos pés. Chiquinha, ainda tão filha, como podia já ser mãe? Que justiça é essa, meu Santo Deus, como é uma menina-órfã pode ser mãe de criança sem o devido pai? Era urgente encontrar aquele progenitor sem aspecto.

Foi ele?

– Juro, pai. Não foi esse.

– Então, quem é o dono da grávida?

– Não posso dizer.

– Olha, filha: é melhor falar. Quem te subiu?

– Pai, me deixa assim. (COUTO, 1990, p. 170).

Temos aqui, então, a encenação do período colonial como marca da narrativa. Nesse período o colonizador procura sempre a desvalorização sistemática do colonizado, não tenta se aproximar do outro; de modo inverso, procura acentuar o racismo para a recusa da aproximação. Assim, o preconceito racial surge no conto como um elemento-chave, uma vez que se torna legítima a situação de insustentabilidade diante da opressão colonial, promovendo a discriminação, a exclusão, a segregação e o predomínio étnico-cultural de um determinado grupo em detrimento dos demais. Tais fatores infiltram-se na voz do próprio protagonista, cuja visão de mundo internaliza o olhar do senhor branco.

Tais nuances aparecem na representação híbrida da realidade moçambicana colonial, constituída pelos personagens e pelas situações narradas. Aqui, a questão do racismo, como ideia política, produto e reproduzidor do imaginário de pretensa superioridade racial (ARENDR, 1989, p. 221), adquire um papel fundamental, trazendo à cena um imaginário coletivo, não obstante os estigmas, medos e esperanças de um povo. No conto, sob o olhar do protagonista, o racismo incide sobre o mestiço que, metaforicamente, passa a viver nos cumos da montanha.

Lado a lado com a questão racial está a situação política do país. Essa conexão fica evidente quando Bene procura o mulato para matá-lo, supondo-o como o responsável pela gravidez da filha:

Nos cumes, procurou o mulato. Encontrou-lhe debruçado na fogueira, reparando uma avaria do fogo. Constante não escondeu intenção, arma pendurada, às vistas.

– Venho te matar.

O intruso não mostrou susto. Só os olhos, de bicho emboscado, procuraram saída.

Sua garganta escassa:

– Foi o teu patrão que te mandou?

Constante desconheceu a pergunta. Por certo, o outro lhe queria distrair. Hesitou, vacilento. Vingador sem carreira, pedia ajuda ao ódio. Rezou para dentro: meu Deus, como eu nem sei matar! Só um instante, Te peço, dá-me a certeza nesta minha mão.

– Por que me odeias tanto?

De novo, o outro lhe desviava os intentos; o guarda indagou:

– Diz-me: vens de lá, do Paralém?

– De onde?

– De lá, do outro lado do monte?

– Sim, venho.

– E lá se levantou já a nova bandeira?

O intruso sorriu, quase em condolentidão. Bandeira? Era isso que lhe interessava, saber de um pano, suas cores?

Respondes assim porque és mulato. E os mulatos não têm bandeira.

O outro riu, desdenhoso. Aquele riso, pensou Bene, era o sinal de Deus. A catana rebrilhou nos ares, zun-zun-zun, cravou-se no corpo do estranho. Gementio, ele caiu-lhe por cima. Agarrou-se, liana desesperada. Dançaram os dois, pisando a fogueira. Nem Bene sentia como seus pés nus se enchameavam. Mais um golpe e o intruso enroscou-se no chão, em estado de pangolím. (COUTO, 1990, p. 174).

Durante a maior parte do conto, Constante Bene não tem consciência da realidade de opressão em que vive. Inclusive, de que é submisso a um patrão que não lhe respeita. Bene possui esse sentimento de descontentamento com a presença do mestiço por ele ser de outra raça, porém, ironicamente, por ser negro, tem a consciência de que os seus semelhantes em seu país são tão capazes quanto os brancos que lá estão a dominar; reconhece, portanto, que os negros não passam de escória da sociedade portuguesa e que estes são condenados também por sua cor. Com isso, a temporalidade da narrativa permeia um tempo social no qual estão incluídos todos os personagens, dominadores e dominados.

Nesse contexto, a questão do trágico em Constante Bene está na descoberta de que vive num mundo que não compreende: ele julgava estar protegido da violência da colonização por cumprir rigorosamente as ordens de um patrão branco que lhe garantia o presente, e descobre-se como homem explorado. Pior, ao final do conto, o leitor descobre que Chiquinha, a filha de Bene, deitara-se com o branco português por livre e espontânea vontade, como modo de fugir da opressão colonial. Trata-se de um elemento trágico, pois dele decorre a consciência da colonização opressora.

O narrador é o porta-voz de toda indefinição do colonizado diante da realidade de seus costumes, de suas crenças e da realidade de um mundo onde há a separação dos homens pelo viés da raça. Como foi dito, o próprio Bene, mesmo sendo negro, é uma espécie de agente de tal mecanismo ideológico, ao atribuir ao mestiço uma suposta inferioridade em função da raça. Em relação a tal aspecto, Mário Pinto de Andrade (1997, p. 66) aponta que:

A diferença entre o Negro e o Mulato, e a sua correcta compreensão, concluía que tal poderia simplificar o problema Negro e a raça seria chamada a suportar apenas os

seus pecados, e não pecados de uma multidão mista. A questão centrava-se para ele, no facto de que nenhuma boa justificação etnológica poderia conceder estatuto de negro a um ser híbrido. (ANDRADE, 1997, p. 66).

Bene, ao descobrir que seu neto é filho do seu patrão, se dá conta de que está totalmente equivocado, e nada mais lhe resta senão assumir aquilo que tanto condenara: que o mestiço é somente um ser humano, tão discriminado quanto ele mesmo, e o homem branco, sim, opera como seu grande rival. “O tamanho daquela verdade não cabia em si. Doeram-lhe mais os pés, o sangue ensonado sobre as feridas.” (COUTO, 1990, p. 176). O protagonista, nesse sentido, atualizaria o personagem trágico no contexto moçambicano: a peripécia só faz confirmar a sua limitação. E se faz importante recordar que esse revés-*peripateia* – da situação atual para o seu oposto – muitas vezes processado no sentido contrário da intenção daquele que age, é dado em razão da própria ação do protagonista do conto.

Mia Couto traz para esse conto a rememoração do passado de opressão e injustiças, evidenciando sua preocupação em articular seu fazer literário à busca da identidade de um povo. Trata-se de um aspecto que não somente permite uma discussão a respeito da literatura enquanto instrumento de mudança social, mas que também evidencia a importância da relação entre a literatura e o mundo em contextos pós-coloniais, numa perspectiva que vai de encontro a algumas das teorias contemporâneas que argumentam a favor do total rompimento desse vínculo entre a arte e a realidade histórica e social. Antoine Compagnon (1999, p. 126) reforça a tese de que a literatura contribua para a reflexão, e para uma conscientização sobre a realidade, a qual ela tem a função de expressar.

Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (COMPAGNON, 1999, p. 126).

É em termos de linguagem que Mia Couto questiona os mecanismos da opressão, do preconceito, das ideologias. A crítica à postura dos colonizadores acena para a necessidade de revisão de valores e de afirmação de novos paradigmas. Ou, como no conto, de uma nova bandeira:

Então, sobre o horizonte todo vermelho, os dois irmãos viram, no mastro da administração, se erguer uma bandeira. Flor da plantação de fogo, o pano fugia da sua própria imagem. Pensando ser do fumo, os meninos enxugaram os olhos. Mas a

bandeira se confirmava, em prodígio de estrela, mostrando que o destino de um sol é nunca ser olhado. (COUTO, 1990, p. 181).

A imagem da bandeira levantada caracteriza a crença em algo quase irreal, mas desejado e possível: a negativa quanto à visão do sol parece considerar a impossibilidade da concretização de um projeto para um país que busca a independência; ou seja, há a busca do sonho e da utopia de se construir uma nação, uma pátria e um país a partir do processo de luta pela independência. Por esse viés, verificamos que, se por um lado, o conto nos revela um renovar de circunstâncias e sentimentos reais, pelo qual os negros e os mestiços se aliam na luta contra a dominação branca, por outro, ele culmina com uma síntese de um poderoso testemunho da narrativa moçambicana, simbolizando o desejo coletivo de libertação do povo. A epígrafe do conto já sugere isso: “Só um mundo novo nós queremos: o que tenha tudo de novo e nada de mundo.” (COUTO, 1990, p. 162). Esse desejo de mudança do sistema é a expressão de uma coletividade. Dessa maneira, o conto percorre um caminho que culminará na luta e embasará o projeto de independência.

No que diz respeito ao uso da linguagem, nota-se que Mia Couto definitivamente articula a expressão de uma língua moçambicana ao seu projeto literário. O conto explicita a tensão que o autor confere à expressão da língua portuguesa, integrando-a a expressões de dialetos moçambicanos, criando, assim, um discurso entre sistemas culturais e cosmovisões deles decorrentes, como em: “Iripo, iripo. Ngondo iripo.” (COUTO, 1990, p. 169). A linguagem é elaborada no próprio espaço da cultura, num movimento dinâmico que alterna um discurso político-ideológico, procurando evidenciar, através da narrativa, a força de resistência dos personagens diante da opressão colonial.

Tal realidade, pelo viés da linguagem, oferece aos personagens diferentes e conflitantes alternativas de construção da identidade moçambicana para negros e mestiços. E no conto, a identidade figura como uma construção, um processo incompleto, que é sempre enfatizado pelo narrador. Também, é a partir do discurso literário que se está processando a busca do pensamento identitário moçambicano e a configuração do caráter nacional. Conseqüentemente, as identidades são múltiplas e elaboradas a partir de valores e de códigos sociais compartilhados de forma coletiva. O próprio Mia Couto (1998, p. 5-6) afirma a “ideia de que a identidade não existe, é uma procura infinita.”.

Ao fim do conto, notamos que a condição do mestiço funciona como uma ampla metáfora, não sendo por acaso sua associação com uma bandeira. O mestiço contrasta com o protagonista, Bene, e esse contraste aponta para o trágico. Isso porque não apenas a desconfiança de Bene em relação ao mulato se mostra impertinente, como seu próprio neto é

um mestiço. Entre o negro e o branco, o mestiço atua como o signo do novo. Constante Bene, por sua vez, representa o homem negro colonizado, sem consciência daquilo que o oprime e que, em um determinado momento, toma consciência de sua condição de oprimido. A percepção de algo grandioso e grave inspira terror. O sofrimento decorrente de sua condição, piedade.

5. O PERÍODO PÓS-INDEPENDÊNCIA E A BUSCA PELA IDENTIDADE CULTURAL

A diversidade cultural é um dado importante na constituição de qualquer sociedade moderna, mas apresenta-se de modo particularmente relevante no caso da sociedade moçambicana. A independência do país engloba uma diversidade significativa. Envolve representações da pátria, da nação; envolve a reinvenção do passado, as imposições históricas, as subversões a discursos oficiais, os mecanismos de controle e resistência.

A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que tomou o poder no pós-independência, prometia atender as necessidades locais e se propunha a refrear a modernização, reflexo da aliança política que fez com países socialistas. Tem-se início a guerra civil. Lado a lado com o orgulho da população em relação à libertação política, surgem as mazelas da guerra, significando uma persistente derrota. O Estado cai em descrédito, perde sua força. A situação social e política da nação gera uma nova organização do espaço nacional, isto é, do espaço em que as culturas tentam se (re)encontrar e legitimar. Como sugere Bhabha (1998), trata-se de um espaço de construção da identidade.

Nesse complexo painel histórico e social, Mia Couto promove uma releitura de costumes, ideologias e práticas sociais. Por meio de um olhar atento e minucioso, a história é ressignificada em um processo que envolve o desenvolvimento da sociedade na passagem do período colonial para o pós-independência. A independência trouxe em seu bojo ideias paradoxais. Ainda que tenha tido como proposta o alargamento de fronteiras, a concepção de universalidade e a crença sem limites no diálogo com a população para todos os problemas, a independência estimulou a atuação das milícias revolucionárias. Estas, por sua vez, disputam o poder e impõem um regime de terror, ao invés da liberdade prometida.

Apesar da pequena extensão do território, Moçambique é um país com grupos étnicos muito heterogêneos, com suas culturas próprias, suas línguas, em grande parte pelo que a colonização desempenhou na redistribuição e no entrecruzamento populacional. É nesse cenário que se tenta romper com o passado colonial e alcançar uma transformação social marcada pelo novo modelo político estabelecido.

Nesse sentido, Mia Couto, autor perspicaz, demonstra, pelo seu fazer literário, que a realidade histórica e cultural é o material do qual resgata os escombros de uma nação fragmentada em busca de uma identidade que expõe as contradições postas pelo choque entre a herança colonialista, os costumes locais e as outras culturas que se instalam no processo de reconstrução do país. Sua narrativa se aprofunda, em um movimento de recomeço constante,

nesse pedaço de África, Moçambique, que assume uma dimensão quase mítica. A consciência dessa dimensão conflitiva entre diferentes tradições, culturas, experiências e mesmo realidades é revelada pelo autor em um trecho de entrevista concedida ao jornalista Omar Thomaz:

Há universos em Moçambique incapazes de se relacionar, um deles tem certa prática hegemónica, o que está mais próximo da realidade europeia, esses podem reproduzir o modelo de fazer política, fazer cultura. Esses representantes impõem-se aos Outros como se fossem delegados da globalização, a sucursal da modernização. Isto provoca um choque entre culturas que não querem perder a sua identidade. (COUTO, 1998, p. 5).

A literatura de Mía Couto, nessa perspectiva, constitui-se como estratégia importante na luta contra os embates do passado e do presente, pois focaliza o espaço moçambicano como plano de dominação e exploração, mas, ao mesmo tempo, como espaço potencialmente transformador e libertário. Assim, a literatura funda-se “não apenas enquanto projeto estético e comunicação social, mas também como dispositivo de processos de emancipação, como forma de intervenção, subversão e resistência.” (OLINTO, 2008, p. 101).

Trata-se de algo na esteira do que propõe Candido, ao apontar vínculos entre a literatura e o “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável.” (CANDIDO, 1976, p. 30). Assim, a literatura se constitui, de maneira estrita, de ideologias e condições sociais que se manifestam na superfície do texto, de modo que os valores e ideologias de sua época influenciam, em maior ou menor grau, a construção dos pontos de vista que ela apresenta sobre o mundo (CANDIDO, 1976, p. 30).

A narrativa literária é, ainda, fundamentalmente intersubjetiva, estabelecendo uma complexa relação entre obra, autor e leitor. Desse modo, a literatura instaura múltiplas visões sobre o real, sobre o qual projeta aspectos socialmente situados e específicos, mas ao mesmo tempo universais. É o que se nota nos contos “A Rosa Caramela” e “A princesa russa”, que nos permitem perceber a ótica dos moçambicanos que sofrem diretamente os efeitos de desigualdades raciais e sociais que lhes restringem a liberdade, e como que legitimam atos de repressão fundados na lógica de um sistema político com raízes no período colonial. Tanto que a postura questionadora dos personagens através dos eventos históricos de que tomam parte nos contos ganha sentido a partir de sua vinculação a experiências compartilhadas com o colonizador português.

Os contos apresentam-nos um forte apelo à busca pela liberdade da nação e à afirmação de uma identidade que se constitui a partir dessas trocas culturais. Também aqui, os personagens protagonistas podem ser entendidos como representações coletivas, caricaturais, da sociedade moçambicana. Ou seja, os contos em questão traduzem um contexto nos quais universos étnicos diferentes entram em choque pela afirmação de suas próprias identidades, em um país de homens fragmentados em sua individualidade, vivendo em um espaço nacional também fragmentado.

Ao sugerir que a “História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens” (COUTO, 1990, p. 27), Mia Couto permite-nos perceber a multiplicidade que habita cada um de seus personagens, construídos como seres de fronteira por possuírem culturas, histórias e identidades que se cruzam. Rosa Caramela é uma *errante* que acaba por fazer uso de seu conhecimento passado para questionar o lugar do mestiço na sociedade pós-colonial atual. Já Duarte Fortin, também mestiço, está em busca da afirmação de sua identidade e reconhece a ambivalência da interação/convivência com o branco. Ambos os personagens retratam a mutualidade da influência sofrida pelas duas culturas, a do branco como colonizador e a do negro como colonizado.

Na narrativa dos contos em análise, Mia Couto engendra um mundo próprio e nos demonstra, mais uma vez, a sua capacidade de adequar os elementos essenciais da tragédia à realidade de sua época, utilizando-se das diferentes vozes de seus personagens para contar a história do povo moçambicano no pós-independência.

Rosa Caramela e Duarte Fortin são personagens trágicos, no sentido proposto por Walter Benjamin (2004, p. 102), para quem o personagem trágico deve ser visto como alguém superior à ordem vigente:

A moderna visão do mundo tem de ver o personagem trágico, cujo destino depende das intervenções extraordinárias de um poder transcendente, como alguém inscrito numa ordem insustentável, incapaz de resistir a uma visão mais despojada, e reconhecer que a humanidade que ele representa traz em si a marca da estreiteza, da opressão e da não liberdade. (BENJAMIN, 2004, p. 102).

Ambos os personagens sugerem a importância da relação dialética entre as culturas portuguesa e moçambicana e também denunciam o discurso dominador que encara a diferença como algo inferior. Por serem mestiços, incorporam expectativas, frustrações, continuidades e descontinuidades trazidas para os diversos campos da vida social moçambicana pós-independente. São personagens que refletem certos desajustes

institucionais após a Independência, traço comum às literaturas de países que passaram pelas experiências do autoritarismo e da opressão, como as impostas pelo colonialismo. Rosa e Fortin apresentam, nesse cenário “pós-colonial”, existências fronteiriças.

E suas histórias de seres de fronteira parecem traduzir um espaço igualmente fronteiriço entre o novo e o antigo. Os personagens revelam a complexidade da construção narrativa e nos levam a perceber a persistência de um mundo de injustiças sustentado por critérios políticos, éticos, econômicos, culturais, raciais e excludentes. É a complexa realidade de um país que ainda não desenvolveu uma política cultural e racial que faça todas as diferenças interagirem. Frantz Fanon, em **Os condenados da terra**, diz, sobre esse processo de mudança do colonial para o pós-independência, que “tudo passa a ser diferente, tem lugar uma substituição radical, completa, absoluta.” (FANON, 1968, p. 29).

5.1 “A princesa russa”

O personagem que dá nome ao conto é Nádía, esposa de Iúri. Proibida pelo marido de ter contato com a realidade desumana dos trabalhadores da mina, Nádía, a “princesa russa”, por vias diversas, atualiza, como os próprios trabalhadores explorados, a condição de prisioneira. No decorrer do conto, o narrador Fortin, sensibilizado por esse cárcere, sugere manter uma particular relação de confiança com a patroa. Nessa relação, fica ainda mais nítido o caráter oscilante entre a obediência cega e a transgressão ao poder instituído, culminando com a crise de consciência do narrador, que, sob certo aspecto, lembra a tese de Benjamin, segundo a qual a experiência exerce um papel fundamental na constituição do narrador. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Por um lado, Fortin identifica-se com a fragilidade, a solidão e as preocupações humanitárias da patroa, por outro, a própria posição social de Nádía não deixa de apontar para uma posição hierárquica de poder. Decorre daí o estatuto contraditório da relação de confiança: ao mesmo tempo em que se cativa, o narrador contribui para a manutenção do cativeiro de Nádía, transgredindo um sistema definido na relação de patrão/empregado onde as regras são definidas, culminando com a própria morte da princesa.

Paralelamente, algo muito semelhante ocorre na relação de Fortin com os trabalhadores da propriedade. Ao mesmo tempo em que, enquanto assimilado, manifesta a crença em uma diferença racial imposta pelo discurso do colonizador, o narrador se solidariza

com o sofrimento dos trabalhadores da mina. Disso decorre o intenso questionamento interior que perpassa a voz narrativa, bem como o próprio conflito identitário que aí se manifesta, sugerindo uma identidade cindida entre o anseio pela diferença e a identificação solidária. Trata-se de uma questão que se manifesta na própria constituição física do narrador. O fato de ser coxo alude às relações dicotômicas, mas mutuamente constitutivas, entre dois mundos, dois discursos, duas raças aparentemente inconciliáveis. O núcleo de sua dúvida existencial parece residir nessa ambiguidade entre a adesão e a rejeição aos discursos do colonizador e às causas dos explorados. Isso fica claro, por exemplo, na passagem em que Nádia pede ao narrador para conhecer melhor as instalações dos trabalhadores da propriedade:

À porta, ela me pediu de ver o compounde onde dormiam os outros. Primeiro, neguei. Mas, no fundo, eu desejava ela fosse lá. Para ela ver que aquela miséria era muito inferior da minha. E, assim, me aceitei: saímos no escuro a ver o lugar desses com patente de mainato. A princesa Nádia se encheu de tristeza assistindo àquelas vivências. Ficou tão expressionada que começou a trocar as falas, a saltitar do português para o dialecto dela. Ela só agora entendia o motivo do patrão não lhe deixar sair, nunca autorizar. É só para eu não ver toda esta miséria, dizia ela. (COUTO, 1990, p. 77).

Aqui, novamente, deparamo-nos com a metáfora da constituição física do narrador, sua coxeadura. Nesse sentido, podemos dizer, com Farjani (1987, p. 179):

A coxeadura surge como uma marca do assumimento desse terrível fardo imposto ao iniciado, que é a missão de carregar sobre si o peso dos desígnios divinos; em outras palavras, o peso que ele carrega é o da sua própria Moira (destino), cujo traçado é tortuoso como o caminho do coxo. (FARJANI, 1987, p. 179).

A deformidade da aparência é o próprio complexo que leva Fortin a ponderar acerca de sua condição. A falha, ou *hamartia*, aqui, encontra-se na tentativa e na consciência da impossibilidade de, por intermédio do seu relato, tentar equiparar-se aos brancos. A falha também se explica pelo andar torto de Fortin, decisivo no processo trágico. Farjani reforça que “andar torto significaria seguir o destino que lhe foi outorgado, assumir a própria *Moira* (destino).” (FARJANI, 1987, p. 90). Novamente, deparamo-nos com o estatuto conflituoso do narrador, cujo destino, em tese, seria o de atuar como um agente do sistema colonial, subjugando os negros. Por sua vez, esse mesmo destino parece ser subvertido quando Fortin, afinal, percebe que não é branco, tampouco negro. Benjamin (2004, p. 134) reitera o que é o destino do personagem em conflito:

O destino é enteléquia do acontecer na esfera da culpa. Um campo de forças assim isolado é o que distingue o destino, no âmbito do qual tudo o que é intencional ou

acidental se intensifica de tal modo que as intrigas, a da honra, por exemplo, deixam entender, pela sua veemência paradoxal, que um destino galvanizou a ação da história. (BENJAMIN, 2004, p. 134).

Em sua confissão ao padre – que também é negro e cuja ausência de voz não deixa de ser sugestiva – o narrador, a todo instante, demonstra a parcialidade de sua narrativa. O que move seu relato é o sentimento de culpa, uma culpa em que, como já foi dito, os aspectos históricos tendem a prevalecer sobre os religiosos:

Eu sempre bati por mando de outros, espalhei porradarias. Só bati gente da minha cor. Agora, olho em volta, não tenho ninguém que eu posso chamar de irmão. Ninguém. Não esquecem esses negros. Raça rancorosa esta que eu pertença. O senhor também é negro, pode entender. Se Deus for negro, senhor padre, estou frito: nunca mais vou ter perdão. E que nunca mais! Como diz? Não posso falar de Deus? Porquê, padre, será que ele me ouve aqui, tão longe do céu, eu tão minúsculo? (COUTO, 1990, p. 79).

Porém, ainda maior do que a culpa pela opressão é a culpa pela omissão e covardia por não ter socorrido os trabalhadores soterrados após o desmoronamento da mina.

Eu, senhor padre, não aguentei. desconsegui. Foi pecado mas eu dei costas naquela desgraça. Aquele sofrimento era demasiado. Um dos mainatos me tentou segurar, me insultou. Eu desviei o rosto, não queria que ele visse que eu estava a chorar. Naquele ano, a mina caía pela segunda vez. Também da segunda vez eu abandonava os salvamentos. Não presto, eu sei, senhor padre. Mas um inferno assim o senhor nunca viu. [...] Era como ali, aquilo parecia uma machamba de areia e sangue, a gente tinha medo só de pisar. Porque a morte se enterrava nos nossos olhos, puxando a nossa alma com os muitos braços que ela tem. Que culpa tenho, diga-me com sinceridade, que culpa tenho de desconseguir peneirar pedaços de pessoa? (COUTO, 1990, p. 80).

Como se percebe, a culpa também é contraditória, oscilando entre a consciência da falta e a justificativa vazia. Trata-se de um aspecto que aponta para o desprezo e a raiva com que o narrador é visto pelos trabalhadores da mina e que, conseqüentemente, aponta para o próprio estatuto contraditório da identidade de Fortin – e, de modo mais amplo, da identidade de uma nação.

Fortin é uma figura paradigmática dessa identidade deslizante, em constante mudança. O trecho abaixo ilustra bem essa questão. Trata-se da passagem em que o narrador fica sabendo de Nádia que, na Rússia, são os próprios brancos que realizam trabalhos pesados: “Admirei: se não havia pretos quem fazia os trabalhos pesados lá na terra dela? São brancos, respondeu. Brancos? Mentira dela, pensei. Afinal, quantas leis existem nesse mundo? Ou será que a desgraça não foi distribuída conforme as raças?” (COUTO, 1990, p. 76).

Percebe-se, assim, o quão limitado é o universo do narrador. Suas experiências estão fundadas no discurso da colonização portuguesa, com sua divisão racial dos homens. E não poderia ser diferente: a Fortin não restava senão a assimilação dos valores e práticas da cultura colonizadora. Contudo, decorre justamente daí a transgressão levada a termo pelo narrador, pois, ao se comportar de modo diferente do que determina a cultura branca portuguesa, ele acaba por ir contra o sistema colonial. O resultado é seu estatuto de sujeito fragmentado, nem branco, nem negro. Kwame Appiah (1997, p. 43) observa que:

No final das contas, não há raças, não há nada que comprove que elas existam, nem há nada no mundo que se refira àquilo que chamamos de raça, como também não há nada no mundo idêntico ao que se espera que a raça faça para as pessoas. Olhando a história do mundo, podemos perceber que a única coisa que a raça trouxe para o homem foi muito sofrimento. O que o conceito de raça faz é biologizar aquilo que se refere à cultura e à ideologia. (APPIAH, 1997, p. 43).

Na tentativa de evitar que seu destino se cumpra, Duarte Fortin torna-se exemplo de protagonista trágico, cuja tensão se dá por ser mestiço e constituir uma identidade cindida entre dois mundos. O próprio fato de ser coxo contribui para essa ironia. Além disso, Fortin personifica o conceito de *pathos* (representa todo excesso que o personagem vive em decorrência de suas ações desmedidas, ou seja, sua *hybris*). Sua condição é fundamentalmente trágica. Benjamin nos diz como o trágico ocorre como elemento chave que estrutura a narrativa desse conto: “Aquilo que confere ao trágico, qualquer que seja a forma em que se manifeste, o seu impulso característico para a elevação, é a percepção de que o mundo, a vida, não podem garantir uma satisfação autêntica, nem são dignos da nossa dependência deles.” (BENJAMIN, 2004, p. 113).

Quanto a esse ponto, seria possível interpretar de outro ângulo o postulado aristotélico do herói grandioso: o que importaria, de fato, seria a considerável altura da queda, levando em consideração a profundidade do abismo em que o ser humano se sente projetado, numa situação em que um conflito insolúvel não aponta para qualquer possibilidade de resolução. Remetemos a Vernant, para quem a perspectiva trágica é fruto da relação ambígua do homem com seus atos: “Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado.” (VERNANT, 1977, p. 23).

Obviamente, esse personagem é alguém capaz de nos inspirar temor e piedade pelo seu destino e pela punição a ele infligida – punição irônica, uma vez que resultante de um

processo de conscientização. Eis a trágica imposição do destino. A isso se soma o contexto histórico do pós-independência, em que os negros tomam significativa fatia do poder político e passam a rejeitar os mestiços por suas ações na época colonial, quando, em razão do processo de assimilação, atuavam como braços do poder instituído pelos brancos. Desse modo, questões que envolvem a constituição identitária ganharam força, enquadrando-se em um espaço de tensões que desembocam no terreno da escrita. O pertencimento a uma cultura se constrói a partir da interação entre o passado e as práticas sociais do presente. Nesse sentido, as culturas estão mutuamente imbricadas, nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas e diferenciadas.

Como afirma Hall (2008), a colonização reconfigura de tal maneira o território colonizado que a própria ideia de um mundo composto por identidades isoladas, por culturas e economias separadas e autossuficientes tem cedido a uma variedade de paradigmas destinados a captar formas distintas e afins de relacionamento, interconexão e descontinuidade.

Por isso, entendemos que, ao fim do conto, Fortin cumpre, de certo modo, seu destino. Sem suportar o peso do destino, é verdade, mas também sem deixar de cumpri-lo. Isso porque toma consciência de sua identidade dissipada e cindida e percebe-se na condição de alguém que está sempre à procura de si mesmo, em devir, mas, ao mesmo tempo, acorrentado à culpa de um passado trágico. Ele revela seu caráter muito mais pelas decisões que toma e pelas ações que empreende, do que pelas palavras. Por isso, entendemos que ele personifica a tragédia por realizar ações de um ser de caráter elevado. Aristóteles (1996, p. 188), no capítulo V da **Poética**, nos diz sobre a estrutura da tragédia:

A tragédia é, pois, imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama (espetáculo), imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores (personagens), e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos. (ARISTÓTELES, 1996, p. 188).

Ressaltamos que o caráter elevado em Duarte Fortin se manifesta pela culpa moral de um ser assimilado e mestiço, onde fala da necessidade de uma reviravolta que leve da fortuna à desgraça por aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável, e que, no entanto objetivamente existe uma toda gravidade em seu ato. Pensamos assim no conceito de *hamartía* para a compreensão do trágico neste personagem com características simplórias. Difere da concepção de caráter elevado de Aristóteles por conceber assim, personagens com situações mais privilegiadas hierarquicamente e socialmente.

Percebe-se que a tragédia é causada pela vontade e não pela fatalidade. Para que uma ação seja trágica, é preciso que, diante de uma pessoa com esse caráter, se coloque um dilema, “um fim a escolher e outro a repelir”, como esclarece Aristóteles. A tragédia de Fortin, então, é fruto deste dilaceramento interior que é resultado do seu choque com as circunstâncias exteriores, no caso, sua história.

5.2 “A Rosa Caramela”

“Rosa Caramela”, primeiro conto do livro, relata a história de uma mulher errante que vive à margem da sociedade, subjugada pelo povo. O conto propõe ao leitor uma reflexão crítica sobre tal condição. Esse personagem tem como característica marcante o ato de perambular pelo espaço, trata-se de uma andarilha, um ser errante pela cidade, que permanece à margem da sociedade.

A protagonista situa-se em uma espécie de não-lugar na narrativa, não tem raça, não tem família. É excluída do grupo social, do qual recebe somente solidão e desprezo. É a vivência dela que aponta caminhos possíveis para poder enfrentar momentos de adversidade. A enunciação do conto instiga o leitor a uma reflexão crítica, como, por exemplo, na seguinte passagem: “Ou fosse de sua intenção apenas a tristeza. Porque lhe escutei chorar, num murmúrio de águas escuras. A corcunda se derramava, parecia era vez dela se estatuar. Me infindei, nessa viagem.” (COUTO, 1990, p. 23).

Perturbada pelo fato de ter sido abandonada pelo noivo no dia de seu casamento, a protagonista é excluída pela comunidade do lugar onde habita e passa a vagar sem ter direção ou companhia. Por ser só, cria laços com os elementos de pedra, enamorando-se de uma estátua de um colonialista português. Suas atitudes em relação aos seres humanos são profundamente abaladas e os objetos minerais começam a ter sentidos mais profundos em sua vida. Na narrativa, ela própria se assemelha às estátuas pela suposta falta de sentimento e pela exclusão de que é vítima, respectivamente:

Nós lhe víamos vagueando nos passeios, com seus passinhos curtos, quase juntos. Nos jardins, ela se entretinha: falava com as estátuas. Das doenças que sofria essa era a pior. (COUTO, 1990, p. 16).

Dela se sabia quase pouco. Se conhecia assim, corcunda-marreca, desde menina. Lhe chamávamos Rosa Caramela. Era dessas que se põe outro nome. Aquele que tinha, de seu natural, não servia. Rebaptizada, parecia mais a jeito de ser do mundo. Dela nem queríamos aceitar pareências. Era a Rosa. Subtítulo: a Caramela. E ríamos. (COUTO, 1990, p. 15).

Falar com as estátuas, perambular pela cidade e ter aparência “mestiçada”, isto é, indeterminada em meio às ideias, à política e ao comportamento formalizados e estereotipados no Moçambique pós-colonial. Eis alguns dos elementos que fazem com que Rosa seja discriminada pela população por suas ações discrepantes, seus hábitos contrastantes com a visão dos outros, que fazem dela uma figura estranha no ambiente em que vive.

Em relação aos fatos narrados, contamos apenas com a versão do narrador-menino. O que este nos sugere é que a particularidade de Rosa reside em sua identidade antagônica, para além do que é dito, uma vez que sua caracterização leva em conta o que escapa aos olhares da população local. Ou seja, é uma identidade deslocada, que se constitui pelo que os outros dizem, mas também, por elementos subjacentes à Rosa, quais sejam: sua relação de intimidade com as estátuas e seu conseqüente entre-lugar no mundo.

De fato, nota-se que Rosa Caramela habita um espaço histórico e social marcado pela problemática da colonização recente, cujo legado negativo perdura nos sentimentos das pessoas. Assim, é excluída pela população por ser mestiça e, em decorrência disso, não apresenta padrões convencionais de comportamento. Trata-se, portanto, de uma questão essencialmente ideológica ligada ao racismo. É o próprio narrador-menino quem integra de modo decisivo esse jogo de poder, no qual, de um lado, está Rosa com suas peculiaridades e, do outro, o modo com que o próprio narrador compreende a história e a interpreta de acordo com suas crenças e expectativas.

Esse mesmo menino narrador alega que somente seu pai manifesta opinião diferente sobre Rosa: “Dividíamos os risos. Todos, excepto meu pai. Sobejava intacto, grave.” (COUTO, 1990, p. 18). Juca, o pai do narrador, é, por sua vez, uma figura imóvel no conto e se aproxima das estátuas cultuadas por Rosa por não ser capaz de oferecer o amor desejado por ela. Ele é uma figura que não emite opinião, sempre está parado em seu lugar de trabalho, toma conhecimento dos fatos narrados através do seu irmão e fica constantemente incomodado quando se fala de Rosa.

Nesse sentido, ao agir como o narrador benjaminiano, ou seja, aquele que narra suas experiências para os leitores/ouvintes (BENJAMIN, 1994), o menino se torna, acima de tudo, o porta voz dos valores de uma causa local e, nessa perspectiva, ele é o articulador de uma história que se entrecruza com a identidade de Rosa e a situação que vive Moçambique no pós-independência, onde tudo o que remete ao mundo colonial deveria ser desprezado pela população.

Em relação a tais aspectos, José Miguel de Souza Lopes (2004, p. 104) propõe um interessante questionamento:

Podemos perguntar-nos, apesar de tudo, em que medida o desaparecimento da dialética colonial e a passagem à situação de hibridiz pós-colonialista marca um movimento de liberação e em que medida essa passagem desemboca em uma forma não dialética de dominação e controle, não menos severa ou estável que aquela que veio a substituir. (LOPES, 2004, p. 104).

Entendemos, portanto, que Rosa, ao ser excluída desse espaço de convivência em um país em transformação pela recente independência, utiliza seu tempo com as estátuas personificadas por ela e, nesse ato de desatino e transgressão, ela escolhe sua favorita, o monumento de um colonizador português. Dessa forma, Caramela rompe peremptoriamente com os valores de uma sociedade pós-independente ligados seja à política, seja ao modo de vida.

Com esse ato, podemos pensar em três fatores. O primeiro refere-se ao saudosismo do tempo colonial, no qual ela, ainda que mestiça, era uma figura com tratamento que, embora não a igualasse aos brancos, mantinha uma distinção entre ela e os negros. O segundo refere-se à demonstração a uma suposta exposição de desagrado em relação à resposta que recebe da população quanto a sua figura, isto é, um protesto contra as indiferenças e os preconceitos. Venerar a estátua do colono significava ser contra padrões estabelecidos por uma sociedade pós-colonial que atribuía à independência um significado de valor identitário. Mesmo com o processo de independência oficialmente acabado, a atitude do governo provisório de romper com tudo que remetia ao passado colonial passava do nível pessoal para o coletivo, e, assim, as feridas coloniais continuavam a perturbar a mente revolucionária, chegando ao ponto dos monumentos coloniais serem derrubados por milícias locais: “Numa paranoia que faz ver inimigos em criaturas inofensivas, os responsáveis pela segurança da nação fazem de tudo na tentativa de apagar qualquer vestígio da presença do colonizador.” (BIDINOTO, 2004, p. 55).

Por fim, mas não menos importante, o terceiro fator sugere uma forte relação entre a figura do noivo desaparecido na hora da cerimônia e a veneração da estátua por Rosa. O noivo é o causador da quebra do senso de realidade da personagem Rosa Caramela, levando-a à perda de seus próprios rumos e sentimentos e à busca de significados naquilo que não causaria nela emoções ou reações da ordem do querer e do ser. Contudo, a protagonista não encontra nas estátuas um lugar de conforto ou estabilidade, mas, sim, o lugar do conflito e da contestação. Para nós, é interessante, pois, retomar os dizeres de Mario Pinto de Andrade (1997, p. 21), em relação ao modo como a colonização tende a ser sentida pelas pessoas:

O campo de exercício da colonização é, por necessidade intrínseca, gerador de conflitos. Tal estado de permanente conflitualidade resulta da própria essência da situação colonial que, enquanto totalidade, espelha a complexa confrontação entre a minoria alógena e a maioria autóctone. (ANDRADE, 1997, p. 21).

Nesse contexto de colonização, conflito e estabelecimentos de identidades, passaremos à análise das ações de nossa protagonista sob o ponto de vista dos três elementos, já elencados no Capítulo 1, quais sejam: a *hamartía*, a *hybris* e a *peripécia*.

O papel da protagonista trágica é o de realçar sua responsabilidade pelo narrado; o erro, nessa perspectiva, pode ser uma agressão consciente às normas e aos costumes da época. Rosa tem como sua grande falta a opção de refugiar-se no mundo perene, seguro e imaginário que criou em sua relação com as estátuas. Sendo mestiça, sua condição é fronteira por não ser negra, como grande parte da população moçambicana, nem branca, como os portugueses colonizadores. Ela é vista como “outro” ser, alguém que confronta o sistema pós-independência e, aparentemente, não possui identificação com a população local. Bhabha reitera a questão desse “outro”, que “deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica, histórica.” (BHABHA, 1998, p. 86).

Sendo assim, o entre-lugar – definido por Santiago (1978, p. 57) como algo “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião entre a assimilação e a expressão”, e pensado por Bhabha (1998, p. 57) como “um espaço em constante negociação” – esse entre-lugar no qual Rosa se encontra, é, na verdade, o espaço entre o sentimento dela de querer pertencer a uma sociedade e a sua condição de excluída imposta pelas pessoas de sua comunidade. Então, internada e desprezada em todos os níveis humanos, rompendo sua comunicação com as pessoas, a *hamartía* aparece em nossa personagem no momento em que ela escolhe se ocupar com as estátuas, que são personificadas por ela, fazendo com que sua relação com o mundo mineral se torne forte. Rosa, tornando-se objeto da curiosidade alheia, tem suas diferenças física e racial ressaltadas pelo preconceito. Sua falha/*hamartía* é a de um personagem humano sem qualquer conotação de civilidade e, por isso, poderíamos pensar que “seu erro, nada mais é que uma falha humana e é trágica porque rompe a expectativa que em torno dela se formou.” (MAFRA, 2010, p. 76).

A protagonista será, ainda, denominada anormal pela sociedade por cultuar, privilegiadamente, a imagem de uma estátua representativa de um colonizador português. Ao

escolher esse monumento, Caramela comete, enfim, a infração que levará à *hybris* da personagem na narrativa por rebelar-se contra as ordens estabelecidas pelo governo provisório pós-independência. Ela é impotente para mudar a situação e, conseqüentemente, o elemento trágico é engendrado pela força dos acontecimentos políticos e sociais, nesse caso, a destituição do governo colonial em Moçambique. Bornheim afirma que o trágico decorre do conflito entre duas situações opostas: “o homem e o mundo em que ele se insere.” (BORNHEIM, 1969, p. 72). No conto, não existe uma culpa caracterizada, pois a personagem aparece como vítima por ter sido abandonada pelo noivo no altar e por ter sido excluída da sociedade – sociedade esta que, supostamente, seria a responsável pela sua desgraça. Apesar disso, Rosa é movida por uma força que a obriga a ser contra tudo e todos daquele local. A *hybris*, então, desafia a lógica do sistema imposto e faz com que Rosa tente recuperar sua condição humana.

O narrador constrói Rosa Caramela como uma mulher cuja desgraça já começa pelo fato de ser fruto da miscigenação, gerando, assim, sentimentos de exclusão e adversidade nas pessoas que acham que ela não pertence ao espaço moçambicano daquele momento, repleto de mudanças resultantes da independência. E, por ser excluída pela população, todo gesto estranho vindo dela não gerava surpresas; o que se sabia em relação a Rosa bastava para subjugar-lá: “De Rosa Caramela, afinal, não se procurava explicação. Só um motivo se contava: certa vez, Rosa ficara de flores na mão, suspensa à entrada da igreja. O noivo, esse que havia, demorou de vir. Demorou tanto que nunca veio.” (COUTO, 1998, p. 16).

Numa terra devastada por conflitos, Rosa Caramela não é isenta do olhar irônico do narrador menino que, através da reiterada descrição da protagonista, faz uma crítica à alienação do indivíduo frente a uma sociedade que ignora e despreza aqueles que vivem à margem dos comportamentos instituídos. A combinação de elementos de culturas diversas que faz parte do mosaico étnico cultural de Moçambique produz um discurso da diferença cultural. Sobre esse movimento textual, Bhabha (1998, p. 240) afirma que:

Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isso demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas. (BHABHA, 1998, p. 240).

É no próprio mosaico étnico cultural moçambicano, isto é, no discurso da diferença e nas histórias e temporalidades emergentes no conto ora em análise que encontramos, por fim, a essência do trágico na história de Rosa Caramela. Por meio da persuasão como estratégia

discursiva, Mia Couto coloca na voz do narrador menino o desvelamento das desigualdades sociais de um país marcado pela fragmentação e pela falta de identidade. Nesse sentido, é interessante pensar no propósito do autor de dar a sua protagonista os nomes de “Rosa” e “Caramela”. Rosa, ideia de beleza, nobreza, singeleza e perfeição é o exato contraponto da aparência da personagem. Rosa é, sob nosso ponto de vista, portanto, a representação daquilo que está para além do que os olhos podem ver, ou seja, os sentimentos de igualdade, pertencimento, identidade e confraternização existentes no espaço moçambicano e que são transferidos para a representação dos sentimentos pessoais da protagonista. Caramela, por sua vez, é a expressão da aparência propriamente dita: caramelo é o miscigenado, o nem preto, nem branco, o fronteiro de um país desigual. No processo do pós-independência, a imagem é confrontada por essa diferença racial.

A tendência de representar os fatos pela encenação de personagens em ação é o elemento fundamental da tragédia. A partir daí, percebemos que Rosa representa os sentimentos e os conflitos do homem, temas que, concretamente, não dizem respeito a fatos históricos específicos, mas, sim, àquilo que é inerente à condição humana.

Toda a narração, portanto, é marcada por elementos que permitem ao leitor construir o enredo, com vias passíveis de encontro e de diálogo com o mundo onde ele vive: através da escolha da estátua do colonizador por Rosa como a favorita, ela acaba sendo presa por estar se remetendo ao passado negativo da época de Moçambique como colônia: “Seu único delito: venerar um colonialista. O chefe das milícias atribuiu a sentença: saudosismo do passado.” (COUTO, 1990, p. 19). Nesse fragmento, pois, atestamos exatamente o ponto de encontro do leitor com o mundo do conto, a impotência diante de uma condição política solidificada, bem como o diálogo do mesmo leitor que se identifica com um personagem representativo dos “quereres humanos”.

É através do olhar do menino narrador que se veem as notícias sobre o diferente, que se veem as mensagens daquele que pode presenciar o outro e, por isso, é capaz de levar ao desenlace, ao juízo, à sentença de toda uma trama relativa à história encenada sob os olhos desse mesmo narrador.

Aristóteles afirma que “todos quantos narram alguma coisa acrescentam pormenores com o intuito de agradar. É preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 85). Mia Couto, escrevendo de acordo com a mimese das ações, isto é, de acordo com a imitação da realidade, acrescenta os pormenores da vida dos moçambicanos a cada um dos seus personagens, buscando a construção de um texto

sólido e verossímil, porém, enquanto conto, ainda texto que busca impactar, arrebatrar e emocionar seu leitor pela ficção, pelo incrível.

Na concepção aristotélica, o sentimento de piedade pelo sofredor e de terror diante da causa do sofrimento, culmina no reconhecimento da fragilidade humana por parte do leitor. Este, por sua vez, passa da ignorância para o conhecimento. Nesse sentido, a história da corcunda Rosa Caramela constitui um exemplo do trágico a partir do momento em que o leitor do conto apieda-se pela falta de contato humano de Rosa, sente o terror da violência implícita na relação entre as raças e reconhece-se, através de uma relação empática, na existência do outro. Dessa maneira, a história vai se entrelaçando e gerando novas significações. Para isso, é importante perceber o entrecruzamento dos personagens, astuciosamente elaborado na constituição desse conto que tem o poder de trazer à tona a realidade de pessoas discriminadas.

A escrita é fluída e, ao mesmo tempo, cheia de densidade. Em clara articulação à errância e à exclusão social de Rosa, o personagem do pai do narrador, por exemplo, remete-nos ao seu extremo oposto: a estabilidade e a condição social definida do local do negro na sociedade moçambicana. Dentro da estrutura narrativa trágica, Rosa comete uma falta ao se isolar no mundo de estátuas, isto é, ela comete a *hamartía*. Em sequência, é também a protagonista que incorre na *hybris*, violando uma ordem pré-estabelecida por ter uma maior adoração justamente pela estátua do colonizador português. Por fim, no momento em que ela sai da prisão¹² tem sua condição ainda mais agravada, quebrando os grilhões sociais ao perambular pelo espaço pretensamente reservado à raça negra.

Assim, Mia Couto prepara o leitor e o conto para o fim catártico. Em “Rosa Caramela”, a surpresa ao final do conto deve-se ao fato de tomarmos conhecimento de que o pai do narrador, homem de poucas palavras e sempre quieto e incomodado sobre a história da mestiça corcunda, é o agente de todas as adversidades na vida da personagem subjugada.

Como todo o resto da população local, ele se afastava dela para não sofrer represálias por se envolver com uma mestiça no momento em que a independência já é uma realidade.¹³ Porém, ele alcança a redenção ao final do conto: Rosa tem atendidos o seu chorar e o seu murmúrio ao pé da varanda.

¹² “E assim, em nosso pequeno bairro, a vida se resumia. Até que, um dia, nos chegou a notícia: a Rosa Caramela tinha sido presa. Seu único delito: venerar um colonialista. O chefe das milícias atribuiu a sentença: saudosismo do passado. A loucura da corcunda escondia outras, políticas razões.” (COUTO, 1990, p. 19).

¹³ No pós-independência, o local social do branco é o do colonizador, explorador e usurpador do povo da terra nativa; o local do negro é o de novo agente de formação da pátria, da cultura e da sociedade em vias de nascer; e, por fim, o local do mestiço é o não-local, isto é, o entre-lugar ou a falta de espaço nesta nova sociedade.

Foi, então. Meu pai, em apuros de silêncio, abriu a porta da varanda. Lento, se aproximou da corcunda. Por instantes, ficou debruçado sobre a mulher. Depois, movendo a mão como se fosse um gesto só sonhado, lhe tocou os cabelos. Rosa nem se esboçava, a princípio. Mas, depois, foi saindo de si, rosto na metade da luz. Olharam-se os dois, ganhando beleza. Ele, então, sussurrou:
– Não chora, Rosa. (COUTO, 1990, p. 24).

Foram embora daquele lugar, ele, o pai do narrador, e Rosa. Buscavam uma nova vida. Era o que Rosa esperara durante toda a sua vida: “Aos poucos, Rosa Caramela se irrealizou. Ela nunca tanto existira, nenhuma estátua lhe merecera tantos olhos” (COUTO, 1990, p. 24). Aqui, deparamo-nos com a complexa, delicada e profunda questão dos laços de família relatados pelo narrador. Amor e culpa se misturam na figura do pai e geram a compreensão do menino. Nessa perspectiva, a narrativa oscila entre a história que o narrador conta e as histórias que o leitor capta. O narrador é o porta-voz do valor de uma causa local, como também o personagem, que se insere e se modifica na história.

A reflexão toma forma durante a narrativa, que reconstitui a atividade poética e permite intuir o sentimento dramático da vida, de uma elevação desconhecida, englobando a consciência indestrutível do ser sofredor. O conto indica um olhar dentro e fora da narrativa. O narrador de “Rosa Caramela” é complacente com a população, mas compreende o ato de seu pai no final.

Portanto, qualquer que seja a situação, a aproximação ou o afastamento de pai e filho, o resultado é a inexorável afirmação do traço contingente do ser humano diante de forças superiores. A narrativa se constrói postulando a necessidade de repensar os excluídos de uma população. Com uma linguagem poética e trama instigante, percebe-se que Mia Couto engendra um universo a partir da combinação de elementos de culturas diversas e possibilidades de várias interpretações. É a própria errância de Rosa que a aproxima do personagem trágico por ter ela a convicção de superar sua própria limitação em busca do inatingível.

O final do conto é significativo pela maneira como se dá a alienação da protagonista e do pai do narrador em relação à sua impotência/finitude. Vivendo na situação extrema de isolamento, ocorre um distanciamento do pai do narrador para com a sociedade por romper com esse tempo e espaços contínuos, marcados pela imprevisibilidade dos acontecimentos. O clímax do conto está, enfim, na sugestão da mudança súbita da fortuna ou da condição da personagem de pessoa social excluída para o seu contrário, ou seja, uma mulher que, ainda que mestiça, encontra-se em situação de estabilidade social, não quanto à raça, mas, quanto à

sua condição de companheira, quiçá esposa, isto é, uma mestiça que tem seu estável papel de mulher dentro daquela sociedade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de viabilizar a oportunidade de ler com atenção os contos selecionados de Mia Couto, a pesquisa aqui empreendida possibilitou também a construção de um enquadramento teórico em que se nota a importância de alguns autores e perspectivas críticas, que buscam uma abordagem integrada de temas complexos e de vasta abrangência, como identidade, hibridismo, raça, fronteiras, a teoria pós-colonial e, obviamente, o trágico. Buscamos destacar estudos importantes nesse sentido, como os de Homi Bhabha, que focaliza os processos de articulação de diferenças culturais e elabora estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e de contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. Daí a importância de conceitos como “hibridismo”, “interstício”, “entre-lugar”, “negociação”, que elucidaram nosso trabalho na questão da identidade cultural ser um conceito múltiplo e provisório que gera a possibilidade de deslocamentos e subversões.

Por sua vez, Stuart Hall, como vimos, vincula a discussão sobre identidade a processos e práticas históricos e sociais mais amplos. A relevância para esta pesquisa situa-se, sobretudo, no argumento de Hall de que as identidades são construídas no interior de um jogo de poder e de exclusão, algo muito próximo ao que observamos na análise dos contos em questão.

Já Kwame Anthony Appiah propõe uma reflexão sobre como a construção da ordem, do respeito entre os cidadãos, do desenvolvimento da nação e do direito à representatividade depende diretamente da identificação da sociedade africana em sua função de modelar a nação. E por ser um estudioso que estimula o questionamento do conceito de raça, muito debatido em nosso estudo, abordando questões que passam pela biologia, sociologia, teorias e críticas literárias, filosofia, antropologia e história, procura desarticular os pensamentos que dominaram o século XX, no que diz respeito à raça, ao negro, à África, à política e à modernidade. Appiah mostra, também, que a noção de raça é frágil e problemática, sendo que o reconhecimento desse fato está diretamente relacionado à possibilidade da própria identidade dos países africanos.

Outro nome fundamental na perspectiva teórico-crítica aqui utilizada é o de Inocência Mata, por se tratar de uma autora que assinala a necessidade de integrar materiais culturais de uma determinada esfera discursiva (social, histórica e política) para a esfera estética e, ao mesmo tempo, integrar o estético ao ético, em função da consideração de todo um contexto histórico-cultural e político. A autora parece pensar o texto literário como construtor da imagem da sociedade, defendendo a ideia de que o crítico das literaturas africanas deveria

tentar conciliar o postulado ético da crítica com a conveniência das imposições teóricas, pois tem compromisso com sociedades ainda precarizadas em termos técnico-culturais. A estudiosa da teoria pós-colonial perpassa, direta ou indiretamente, boa parte da investigação empreendida nesta dissertação, levando-nos a refletir sobre a internalização de antigas relações de poder opressivas.

Albert Memi e Frantz Fanon são autores que nos levaram a pensar a identidade em termos mais gerais, particularmente no que se refere ao poder dessas identidades e às possibilidades culturais, políticas e sociais para desarticular o discurso das diferenças raciais, sugerindo que essas diferenças só prestam interesse àqueles que lucram com elas. Ambos os autores destacam, em suas reflexões, as tensões produzidas na iminência e no desenrolar do processo de descolonização. Apresentam o fato de o colonialismo ser uma “violência em estado bruto que só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p. 46) – violência essa que encontramos claramente nos contos analisados, muitas vezes, como vimos, articulada ao problema do trágico e da raça. Os autores, enfim, lograram em romper com os pressupostos dominantes europeus e ajudaram a construir outro discurso sobre a África. Seus nomes associam-se à luta pela autonomia dos povos africanos e pela valorização de sua cultura.

Para a análise da história de Moçambique, contamos, ainda, com autores como Jorge Siliya, José Magode, José de Souza Miguel Lopes, importantes estudiosos de Moçambique e que reservam especial atenção ao período pós-independência. Seus textos deram suporte para que pudéssemos pensar os contos escolhidos sob a perspectiva da história, dentro do panorama atual e social do país. E mais importante: ajudam a compreender como Mia Couto mobiliza o discurso da história em seu projeto literário de fazer da escrita o espaço privilegiado de reflexão sobre uma identidade em construção. Na esteira dessa questão, a pesquisa buscou ainda apontar as marcas políticas da enunciação construída por Mia Couto, na medida em que os contos trazem à tona vozes marginalizadas e recalçadas da sociedade moçambicana.

No que diz respeito à questão do trágico, recorreremos a estudiosos como A.G Bornheim, Albert Leski, Antonio Carlos Farjani, Jean Pierre Vernant, Johnny Mafra, Wolfgang Kayser e, evidentemente, Aristóteles, pensador de importância capital, responsável pela teoria do personagem trágico. Como já dito, a escolha dos contos favoreceu, principalmente, aqueles em que o trágico se instaurou e que tenha sido alvo das considerações de Mia Couto. A situação dos personagens nas histórias, pela luta que empreendem contra os seres superiores ou contra os seus destinos, fez com que detivéssemos nossa atenção em três

elementos para chegar a uma melhor compreensão do trágico, a *hamartía*, a *hybris* e a *peripécia*. Observamos que a vida trágica dos personagens dos contos não é fruto isolado do acaso. Há sempre uma razão maior que, se não justificada, pelo menos fornece alguma explicação ao leitor. Percebemos que a tragicidade da existência dos personagens deve-se à incapacidade de refletirem sobre si mesmos, sobre as pessoas e sobre o mundo em que vivem, daí os conflitos que se instauram.

No percurso da pesquisa, todos os esforços buscaram confirmar a hipótese de que uma reflexão sobre o trágico pode possibilitar uma melhor compreensão da escrita de Mia Couto, uma vez que o trágico, como observamos, é a inversão dos valores, a limitação humana diante de um conflito essencial. Distinguimos, nesse sentido, trágico de tragédia. Como propõe Wolfgang Kayser, é “vantajoso distinguir o trágico, como fenômeno vital, da tragédia, como forma artística dramática que se apodera do trágico.” (KAYSER, 1958, p. 281). O que propusemos e ora concluímos é que a natureza do trágico figura, de uma parte, de maneira realista, em fatos e momentos históricos importantes na história de Moçambique, passando a fazer sentido para a compreensão da obra em estudo.

Paralelamente, a pesquisa também buscou contemplar um quadro teórico capaz de balizar e fundamentar a interpretação do texto literário, especialmente tendo em vista suas correlações com as esferas políticas, históricas e sociais. Nesse sentido, podemos afirmar que Mia Couto busca o entendimento do mundo de sua época, escrevendo sobre situações de conflito que têm no aspecto trágico um de seus elementos constitutivos. Mia Couto expressa claramente em seu texto aquilo que traz como marca da diferença: a passagem dos momentos decisivos e penosos do passado colonial à transição para o pós-independência. Ao contemplar a história recente de Moçambique, o autor utiliza-se dos personagens para metaforizar a luta pela libertação. Isso fica claro nos textos aqui selecionados, sugerindo que a literatura é fundamental na construção do espaço de liberdade em um país como Moçambique. Uma área cultural que expõe os problemas enfrentados pelo país, como a guerra, a indiferença, a fome, o convívio social e a história, que servem como pano de fundo ao olhar da ficção.

Os textos de **Cada homem é uma raça** propõem novas significações para a percepção do que é ser moçambicano, a partir de um olhar poético e político sobre a história e a nação, em suas diferentes manifestações. Os contos, contudo, não se resumem ao engajamento. Pelo contrário, trazem a problemática social e ideológica para o plano estético, sem serem panfletários, tampouco descompromissados com a realidade de que partem. Buscamos situar o trágico em consonância com essa capacidade do autor em problematizar a relação colonizador/colonizado, em um nível mais geral, a relação opressor/oprimido, mostrando que

nem sempre tais posições são tão evidentes como parecem. Portanto, nossa maior dificuldade residia no fato de não estarmos lidando somente com o trágico, em sua singularidade estética, mas com conceitos de identidade, raça, história, colonização, enfim, por estarmos lidando com uma expressão literária situada histórica e socialmente.

Lado a lado como esse aspecto está a importância de focalizar a leitura do texto literário, valendo-se dos textos teóricos e críticos, para elucidar e dar suporte às questões surgidas na análise dos contos. Assim, tentamos estabelecer liames entre as estruturas narrativas dos contos com o final trágico sucedido, trazendo à tona questões como as de identidade, raça e colonização, aguçando nossa percepção de traços que constroem a narrativa e oferecendo importantes sinalizações para um trânsito mais fluente nos textos de Mia Couto. Apesar do recorte do *corpus* de análise, bem como do tópico da investigação empreendida, acreditamos que o trabalho se constitua como um todo interdisciplinar, dialogando com várias áreas do conhecimento – característica essa que parece se aplicar à própria literatura e, de modo mais particular, à obra de Mia Couto, com seu compromisso político com as possibilidades de insurgência das subjetividades marginalizadas, sinalizando uma necessidade de modificação das relações de poder hegemônico e constituindo-se como espaço de resistência. Assim, **Cada homem é uma raça** carrega em si elementos combinados em múltiplas dimensões e finalidades, debatidos nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario Pinto de. **Origens do Nacionalismo Africano**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARISTÓTELES, **Poetics**. New York: Penguin Classics, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-211.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIDINOTO, Alcione Manzoni. **História e mito em Cada homem é uma raça, de Mia Couto**. 2004. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Maria.
- BORNHEIM, G. A. **O sentido e a máscara**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da literatura**. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1990.
- COUTO, Mia. Escrita dessarrumada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago.1998, p. 5-6.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Fator, 1983.
- FARJANI, Antonio Carlos. **Édipo claudicante** – do mito ao complexo. São Paulo: Apoio Cultural, 1987.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte, Ed. Lê, 1995.
- GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart. Blue election blues. **Marxism Today**, July, p. 30-35, 1987.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine Resende. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2008.
- HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra, Armênio Amado, 1958.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**. São Paulo: EDUC, 2004.
- MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina: fundadores da literatura ocidental**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.
- MAGODE, José. **Moçambique. Etnicidade, nacionalismo e o Estado**. Transição inacabada. Maputo: Fundação Friedrich Ebert e Centro de Estudos Estratégicos e Internacionais, 1996.
- MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.) **Contatos e ressonâncias**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003. p. 41-72.
- MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, pág. 33-44, jan./jun., 2006.
- MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Lisboa: Colibri, 1993.

MEMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIRANDA, Maria Geralda de. **Representações da cultura Moçambicana: uma leitura de Cada homem é uma raça**, de Mia Couto. São Paulo, XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

NUNNING, Ansgar (Ed.). **Lexikon Literatur**. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

OLINTO, Heidrun Krieger. Espécie de espaço: esfera pública. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato C. (Org.) **Espécies de espaço**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 23-44.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993**. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILIYA, Jorge. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: CEGRAF/ Cooperação Suíça em Moçambique, 1996.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.