

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Nathaly Ohanna Freitas da Silva

**ESCRITA E ORALIDADE EM CONTOS MIACOUTIANOS:**

**o narrador em performance**

Belo Horizonte

2024

Nathaly Ohanna Freitas da Silva

**ESCRITA E ORALIDADE EM CONTOS MIACOUTIANOS:**

**o narrador em performance**

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<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Taborda Moreira

Linha de Pesquisa: Trânsitos literários: produção, tradução, recepção

Belo Horizonte

2024

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586e	<p>Silva, Nathaly Ohanna Freitas da Escrita e oralidade em contos miacoutianos: o narrador em performance / Nathaly Ohanna Freitas da Silva. Belo Horizonte, 2024. 88 f.</p> <p>Orientadora: Terezinha Taborda Moreira Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras</p> <p>1. Couto, Mia, 1955 - A lenda da noiva e do forasteiro - Crítica e interpretação. 2. Couto, Mia, 1955 - A princesa russa - Crítica e interpretação. 3. Couto, Mia, 1955 - O apocalipse privado do tio Geguê - Crítica e interpretação. 4. Couto, Mia, 1955 - Os mastros do Paralém - Crítica e interpretação. 5. Contos moçambicanos. 6. Tradição oral. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 869.0(679)-34</p>
-------	--

Ficha catalográfica elaborada por Daniela Luzia da Silva Gomes - CRB 6/2505

Nathaly Ohanna Freitas da Silva

**ESCRITA E ORALIDADE EM CONTOS MIACOUTIANOS:**

**o narrador em performance**

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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Assunção de Maria Sousa e Silva – UESPI (Banca Examinadora)

---

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni – PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2024

*Ao vovô Fabiano, meu eterno contador de histórias: "Porque o homem é a lavoura de Deus".*

*Aos pequenos frutos que estão transitando em meu ventre, obrigada pela surpresa e pela companhia nessa jornada já dita tão solitária e, hoje, ressignificada pela presença de vocês.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo fôlego de vida, pela paz e pela força em meio aos desafios enfrentados.

À minha amada mãe, Ana, por ser minha maior motivação na busca pelo crescimento profissional.

Ao meu marido, Thauíl, pelo incentivo e pela paciência durante esse percurso.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Terezinha Taborda Moreira, expresso minha gratidão. Sua orientação e incentivo foram fundamentais para o desenvolvimento deste estudo. Seu comprometimento com o estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa será sempre fonte de inspiração em minha caminhada.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

Aos pesquisadores do grupo de pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais, pelas instigantes discussões sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas, por proporcionarem aulas e discussões enriquecedoras à minha formação.

Aos amigos e colegas do mestrado, nossos debates literários e prosas nos intervalos serão sempre lembrados com carinho.

Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas, pelo trabalho eficiente e por toda a ajuda.

A todos os que caminham ao meu lado, por acreditarem em meus sonhos e vibrarem por minhas realizações.

*O processo de contar as histórias é tão importante como a própria história.*

*(Mia Couto, 1994)*

*A minha escrita quer ser voz.*

*(Mia Couto)*

*O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.*

*(Walter Benjamin, 1987)*

## RESUMO

Este estudo tem por objetivo investigar quatro contos da obra **Cada homem é uma raça**, do escritor moçambicano Mia Couto (2013), sendo eles: “A lenda da noiva e do forasteiro”, “A princesa russa”, “O apocalipse privado do tio Geguê” e “Os mastros do Paralém”. Dentre os objetivos deste estudo, pretendeu-se observar como os contos se envolvem com as tradições orais, tendo em vista que este envolvimento define o modo de contar de cada narrativa. Para isso, adotou-se a noção de narrador performático, proposta por Moreira (2005), com o intuito de compreender alguns procedimentos narrativos utilizados pelo narrador em sua organização discursiva. Junto a este conceito, o presente estudo foi iluminado pelas contribuições de Mikhail Bakhtin (1981), a respeito da noção de polifonia; Paul Zumthor (1993), com o conceito de vocalidade e Leda Martins (1997), com a noção de oralitura. A junção desses conceitos permitiu que se percebesse o diálogo entre a voz, a letra e o gesto. A partir da percepção desse diálogo, verificou-se a pluralidade discursiva presente na enunciação do narrador, possibilitada pela inscrição de outras vozes em sua dicção por meio da citação. Assim, constatou-se que a voz do narrador sofre diversos atravessamentos, o que torna o texto polifônico. Dentre esses atravessamentos, destacou-se a voz das personagens e a voz da tradição oral. Em sua dicção vozeada, notou-se que o narrador manifesta o domínio sobre a palavra, a manipulação da voz do outro e a determinação em envolver o leitor em sua performance.

**Palavras-chave:** Mia Couto; conto; narrador performático; tradição oral.



## RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo indagar en cuatro cuentos de la obra **Cada homem é uma raça**, del escritor mozambiqueño Mia Couto (2013), a saber: "La leyenda de la novia y el extranjero", "La princesa rusa", "El apocalipsis privado del tío Geguê" y "Los mástiles de Paralém". Entre los objetivos de este estudio, se pretendió observar cómo los cuentos se involucran con las tradiciones orales, considerando que este involucramiento define la forma de contar cada narración. Para ello, se adoptó la noción de narrador performativo, propuesta por Moreira (2005), con el fin de comprender algunos procedimientos narrativos utilizados por el narrador en su organización discursiva. Junto a este concepto, el presente estudio se iluminó con los aportes de Mikhail Bakhtin (1981), respecto a la noción de polifonía; Paul Zumthor (1993), con el concepto de vocidad y Leda Martins (1997), con la noción de oralidad. Esta elección nos permitió percibir el diálogo entre la voz, la letra y el gesto. A partir de la percepción de este diálogo, se verificó la pluralidad discursiva presente en la enunciación del narrador, posibilitada por la inscripción de otras voces en su dicción a través de la cita. Además, se comprobó que la voz del narrador sufre varios cruces, lo que hace que el texto sea polifónico. Entre estos cruces destacó la voz de los personajes y la voz de la tradición oral. En la puesta en escena de la voz del otro, se observó que el narrador manifiesta el dominio sobre la palabra, la manipulación de la voz del otro y la determinación de involucrar al lector en su actuación.

**Palabras clave:** Mia Couto; conto; narrador performativo; tradición oral.



## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>13</b>
<b>2 LEITORES/OUVINTES MIACOUTIANOS .....</b>	<b>16</b>
2.1 Criar raízes que são asas de fantasia.....	16
2.2 Leituras de <i>Cada Homem é uma raça</i> .....	25
<b>3 ENTRE A VOZ, A LETRA E O GESTO: O NARRADOR EM PERFORMANCE .....</b>	<b>33</b>
3.1 Narrações performáticas em <i>Cada homem é uma raça</i> .....	33
3.1.1 “Uns dizem”, “outros contam” – <i>A lenda da noiva e do forasteiro</i> .....	36
3.1.2 “Me escuta devagar, tenha paciência” – <i>A princesa russa</i> .....	50
3.1.3 “Como podia acontecer aquela voz?” – <i>O apocalipse privado do tio Geguê</i> .....	55
3.1.4 “Era só falar por boca de outros” – <i>Os mastros do Paralém</i> .....	64
<b>4 A DICÇÃO VOZEADA DO NARRADOR PERFORMÁTICO .....</b>	<b>71</b>
4.1 A força da voz proverbial.....	71
4.2 Uma voz didática .....	76
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>85</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Repartimo-nos por universos vários. Somos cidadãos da oralidade mas também da escrita. Somos urbanos e rurais. Somos da nação da tradição e da modernidade. Sentamo-nos ao computador e na esteira, sem nos sentirmos estranhos em nenhum dos assentos. E é assim que terá que ser: partilharmos mundos diversos sem que nenhum desses universos conquiste hegemonia sobre os outros (Couto, 2005, p. 66).*

Para iniciar esse percurso, foi preciso começar e recomeçar diversos outros percursos até ser levada pelas mãos e pela poética voz da escrita miacoutiana ao atual caminho em que estamos. A lembrança do primeiro contato com as obras do escritor moçambicano Mia Couto recupera as aulas de literatura na graduação do curso de Letras da PUC Minas. Dentre os autores de cada país africano de língua portuguesa – Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Cabo Verde – que eram apresentados, o nome de Mia Couto chamou-me a atenção de imediato.

A sonoridade de seu nome, é claro, fez-me pensar em meu afeto desde tenra idade pelos felinos. A princípio, pensei se tratar de uma escritora mulher. Ao ler um poema e, logo, um conto de sua autoria, decidi pesquisar sobre essa que seria minha companheira pelos anos seguintes, além da amada Clarice Lispector. Para minha surpresa, o rosto que aparecia acima do nome Mia Couto era de um homem. Um homem, aparentemente tímido, possuidor de um nome felino e feminino. Essa curiosa surpresa me rende sorrisos ainda hoje. Após ler alguns de seus livros e ouvi-lo em algumas entrevistas, descubro que o menino Mia Couto cresceu com gatos e chegou a pensar ser um gato até certa idade. Além disso, em uma de suas falas, o escritor revela episódios que comprovam que não fui a única a cometer esses pequenos equívocos em relação à sua figura.

O afeto pelas obras miacoutianas despertou, ainda mais, a curiosidade de uma estudante de Literatura pelas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Eram universos novos que se apresentavam e instigavam-me a trilhar o caminho da pesquisa

literária. Como dito anteriormente, foi preciso começar e recomeçar diversos percursos, inclusive em relação à abordagem escolhida para estudar a obra miacoutiana. Durante uma boa parte do curso de mestrado, meu olhar se voltou para os estudos da teoria do trauma e as literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente, um romance miacoutiano. Até certa altura, essa era minha escolha de pesquisa, mas, como mencionado, fui levada pelas mãos e pela poética voz da escrita de Mia Couto para outras veredas. Participar do grupo de pesquisa “África e Brasil: repertórios literários e culturais”, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Terezinha Taborda Moreira, foi crucial para abrir os horizontes sobre os estudos literários africanos de língua portuguesa e, mais especificamente, a respeito da relação entre as textualidades orais e escritas nos estudos literários. Conhecer a teoria do “narrador performático” (Moreira, 2005) foi o aval para me convencer de que meu olhar se voltaria para o modo como as narrativas miacoutianas eram construídas e, não mais, exclusivamente, para os aspectos temáticos.

A produção literária de Mia Couto é diversa e cada obra possui uma multiplicidade de possibilidades analíticas. Devido à proposta do autor em construir narrativas que se distanciassem das concepções essencialistas do sujeito e, particularmente, aproximar-se das realidades e experiências africanas/moçambicanas, se faz necessário observar sua prática estética. Longe de anular os aspectos temáticos e históricos presentes em sua produção literária, porém, é válido dizer que, em grande parte da fortuna crítica miacoutiana, são essas abordagens que predominam. Assim, torna-se relevante investigações que conciliem os aspectos éticos e estéticos presentes na produção literária do autor moçambicano.

Dito isso, ao estudar a coletânea de contos **Cada homem é uma raça** (2013), nota-se que, independentemente das diversas abordagens e das múltiplas temáticas, as narrativas miacoutianas mantêm um constante diálogo com a tradição oral. Nos quatro contos selecionados para compor o *corpus* deste estudo, não obstante a perspectiva narrativa ou os temas abordados, observa-se que há um certo modo de narrar eleito pelo autor. O objetivo deste estudo, portanto, é observar como os contos se envolvem com as tradições orais, tendo em vista que este envolvimento define o modo de contar de cada narrativa. Para isso, adota-se a noção de narrador performático, proposta por Moreira

(2005), na tentativa de compreender alguns procedimentos narrativos utilizados pelo narrador em sua organização discursiva.

O primeiro capítulo desta análise será dedicado à explanação de algumas experiências leitoras das obras miacoutianas e da relação estabelecida entre o autor e o contador de histórias tradicional. Neste capítulo, a discussão sobre a relação entre o conceito de escrita e oralidade será revisitada, destacando as contribuições de pesquisadores como Ana Mafalda Leite (1998); Honorat Aguessy (1989); Ruth Finnegan (2006); Alberto José Mathe (2021); Rita Chaves (2022); entre outros. Ainda será feita uma singela visita à parte da fortuna crítica do autor moçambicano, priorizando os estudos que se debruçam sobre a obra **Cada homem é uma raça** (2013).

No segundo capítulo, será feita a análise dos quatro contos que compõem o *corpus* deste estudo, sendo eles: “A lenda da noiva e do forasteiro”, “A princesa russa”, “O apocalipse privado do tio Geguê” e “Os mastros do Paralém”. A análise será realizada a partir da noção de narrador performático, proposta por Moreira (2005), observando algumas estratégias narrativas que compõem a organização do dizer realizada pelo narrador. Conceitos como o de polifonia (Bakhtin, 1981); vocalidade (Zumthor, 1993); oralitura (Martins, 1997); e tradição (Bornheim, 1987) serão articulados com a análise dos contos, evidenciando a intrínseca relação entre a voz, a letra e o gesto. As contribuições da fortuna crítica do autor serão consideradas ao longo da análise neste capítulo.

O terceiro e último capítulo abordará como a voz da tradição oral, manifestada pela inserção do provérbio e do dito popular no enunciado, atravessa a voz do narrador nos contos miacoutianos. A ênfase dada será em seu teor persuasivo e suas funções de confirmação e desconstrução do conteúdo narrativo. Além disso, será analisada a presença do “discurso didático da tradição” (Moreira, 2005) na dicção do narrador performático e como ele contribui para a adesão do seu relato por parte do leitor.

## **2 LEITORES/OUVINTES MIACOUTIANOS**

### **2.1 Criar raízes que são asas de fantasia**

Há, em muitos leitores de Mia Couto, um certo brilho nos olhos, uma certa envergadura nas sobrancelhas e, talvez, até mesmo, um suspiro confessional de incompreensão que os atingem ao menos uma vez em sua experiência leitora. As narrativas miacoutianas proporcionam aos seus leitores/ouvintes experiências memoráveis, seja pelo encantamento, seja pelo estranhamento ou pela sensação de impossibilidade de captar um sentido exato de um texto. Mas, afinal, qual seria o motivo desse encantamento? Seriam as fascinantes personagens? Seriam as extraordinárias histórias? Ou seria um certo jeito de contar que prende a atenção de quem lê?

A escolha pela expressão leitores/ouvintes se justifica pela importância de reconhecermos a literatura como uma arte auditiva. Moreira endossa que, “considerar a literatura arte auditiva é um dos caminhos que nos permitem compreender o processo tradutório que possibilita ao leitor perceber o corpo cultural do contador de histórias inscrito na narração performática dos textos” (Moreira, 2005, p. 83). O jeito de contar percebido nos contos miacoutianos exige que o leitor leia, ouça, veja, sinta e participe da performance narrativa proposta pelo narrador performático (Moreira, 2005).

Os universos criados pelo escritor moçambicano despertam em seus leitores aquela doença de sonhar, mencionada por ele ao se referir ao escritor brasileiro João Guimarães Rosa, considerado por Mia Couto como um contador que não fechou a história. O escritor moçambicano confia que encontrou poesia nas prosas de Rosa e familiaridade com aquele modo de contar, experimentando “uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância”, pois, “Perante o texto eu não simplesmente lia: eu ouvia vozes da infância” (Couto, 2005, p. 79). Ao falar dessas vozes, o escritor revela uma interessante prática ritual da qual os contadores de histórias moçambicanos se valem em sua narração:

Os contadores de histórias do meu país têm que proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm que “fechar” a história. “Fechar” a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que os relatos históricos são retirados de uma caixa que nos foi deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final da cerimónia, o narrador volta-se para a história como se a história fosse um personagem — e diz-lhe: “Volta para casa de Guambe e Dzavane”. É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial. O que acontece quando não se “fecha” a história? A multidão que assiste fica doente, contaminada por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar. João Guimarães Rosa é um contador que não fechou a história. Ficamos doentes, nós que o escutamos. E nos apaixonamos por essa doença, esse encantamento, essa aptidão para a fantasia (Couto, 2005, p. 79-80, grifos do autor).

Assim como o autor considera que Rosa é um contador que não fechou a história, o consideramos do mesmo modo. Assim como o leitor Mia Couto fica doente de sonhar ao ler/ouvir as histórias roseanas, ficam também os leitores do Mia Couto escritor, contaminados pela “doença de sonhar”, desejando não sair daquela história e, ao mesmo tempo, ansiando descobrir outros tantos universos. Em uma entrevista concedida à *Revista Crioula*, Laura Cavalcante Padilha relata uma interessante experiência envolvendo a leitura de um conto miacoutiano para seu pai, que estava acamado e um pouco resistente às leituras. Diz-nos a estudiosa:

Como não conseguia fazê-lo ler, um dia peguei um livro do Mia e comecei a ler-lhe um dos contos. Meu pai passou a prestar muita atenção e a ficar “quietinho” na cama. Li outro conto e lhe perguntei: “Está cansado, pai?” Sua resposta foi: “Não, minha filha, quero que você continue. Mas quero fazer uma pergunta...” Respondi-lhe: “Fala, paizão” (era assim que eu o chamava). Ele, então, indagou: “Esse preto-velho... você conhece esse preto-velho?” Pensei comigo: “Mia Couto, preto-velho?!” Chegou, então, a minha vez de perguntar: “Por que o senhor acha que ele é preto e velho?” Ele: “Ah, porque eu sei! Porque, ué, porque é assim que preto-velho conta. Eu conheci muito preto-velho, Laurinha, lá na ilha, e esse é o jeito de preto-velho contar.” Eu, na hora, não quis dizer: “Pai, o autor é novo, branco, bonito...” Lembro essa cena, agora, para dizer que meu pai, filho de uma quase escrava, percebeu o que talvez muita gente, mesmo em Moçambique, não perceba: que o Mia Couto é africano e tem a sabedoria mais-velha da contação de estórias (Silva et al., 2007, p. 11, grifos das autoras).

A bela experiência vivida pela pesquisadora parece responder nossos questionamentos e nos permite pensar sobre a criação literária miacoutiana e sua relação com “esse jeito de preto-velho contar”, vinculada à “sabedoria mais-velha da contação de estórias” moçambicana. Ao analisarem a produção romanesca de Mia Couto, Fonseca e

Cury também notam a aproximação entre a escrita miacoutiana e a contação de histórias das sociedades tradicionais, endossando que o “diálogo com diferentes expressões do universo da oralidade o aproxima da tradição de contar histórias, dos rituais de cantos e falas, dos mitos e das lendas”. (Fonseca; Cury, 2008, p. 12). Para tanto, veremos que o escritor concebe a noção de oralidade como um sistema de pensamento, sem o considerar como inferior ou superior à escrita.

Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. Essa nação oculta chama-se oralidade. Uma vez mais, a oralidade não é apenas um facto tipicamente africano, nem é uma característica exclusiva daquilo que se chama erradamente de “povos indígenas”. A oralidade é um território universal, um tesouro rico de lógicas e sensibilidades que são resgatadas pela poesia (Couto, 2011, p. 23, grifos do autor).

A visão de Mia Couto sobre a oralidade dialoga com algumas abordagens teóricas que contribuíram para o avanço dos estudos sobre as culturas tradicionais africanas, como o de Honorat Aguessy, que enfatizará, em seu texto “Visões e percepções tradicionais”, o valor da oralidade como sistema de organização social predominante e não exclusivo das culturas tradicionais, afinal, dirá ele, “falar de oralidade é sublinhar a existência de uma dominante em que prevalece a comunicação oral; não é de modo algum designar a exclusividade da comunicação oral proveniente de uma hipotética incapacidade do uso da escrita”. (Aguessy, 1980, p. 114).

Semelhantemente, no texto “O significado da literatura nas culturas orais”, Ruth Finnegan problematizará o fato de que, quando se quer diferenciar as sociedades, “a presença ou ausência da escrita é absolutamente crucial para a qualidade do pensamento em dada cultura”. (Finnegan, 2006, p. 64). A autora prossegue demonstrando que esse tipo de abordagem induz ao descaso com outros modos de organização simplesmente por serem diferentes daquele que é tido como parâmetro. A esse propósito, a antropóloga evidencia como muitas culturas que não possuem a escrita como parâmetro são vistas como desprovidas de literatura. Para contrapor tal percepção, Finnegan cita alguns exemplos de literaturas não-escritas produzidas por diversos povos ao redor do mundo, com o intuito de endossar que “ainda que percebamos que a tradição

estabelecida e respeitada é a da escrita, a literatura oral continua sendo uma arte viva e há constante interação entre formas orais e escritas”. (Finnegan, 2006, p. 68).

A interação entre as formas orais e escritas também será objeto de discussão de Ana Mafalda Leite, na obra **Oralidades & Escritas nas literaturas africanas** (1998). A ensaísta propõe que é necessário pensar a relação entre escrita e oralidade de modo mais equilibrado e longe de extremos, constatando que, através das ideias de continuidade e transformação, possa-se chegar a esse lugar de equilíbrio, tendo em vista que elas contribuem para a reflexão de como as literaturas africanas recuperam o intertexto oral. Segundo Leite, um dos primeiros africanos a manifestar a ideia de continuidade entre as tradições orais e a literatura africana foi Léopold Sedar Senghor, por meio da ideia de uma herança oral, enraizada na figura dos *griots*<sup>1</sup>. Em vista disso, a autora considera que, quando um escritor africano escolhe o conto como gênero de sua escrita, isso lhe permite uma continuidade com as tradições orais (Leite, 1998, p. 28).

Considerando uma forma ainda mais produtiva de perceber a relação intertextual, a autora pensa a ideia de transformação, ponderando que ela “pressupõe o uso de vários instrumentos possíveis, um infra-estrutural, a língua, enquanto primeiro nível de manipulação, e os gêneros enquanto nível super-estrutural” (Leite, 1998, p. 29). De tal modo, essas duas ideias contribuem para que compreendamos o processo de recriação realizado pela literatura. Por fim, após analisar diversas obras angolanas e moçambicanas, a pesquisadora conclui que tais escritas literárias buscam uma relação de estreita e unida atração entre as formas orais e escritas (Leite, 1998, p. 146), sem caírem em posições hierarquizantes resultantes de visões essencialistas e dicotômicas.

Em consonância com as considerações de Leite (1998) sobre a relação entre o gênero conto e as tradições orais, o pesquisador Alberto José Mathe discorre sobre aspectos importantes a respeito do conto moçambicano na obra **A religiosidade no conto moçambicano: teoria, história e crítica** (2021). Mathe considera que “este

---

<sup>1</sup> Em seu célebre texto “A tradição viva”, Hampaté-Bâ (2010) classifica os *Griots* em três categorias: os *griots* músicos; os *griots* embaixadores; e os *griots* genealogistas, sendo o último o mais referenciado nos estudos sobre as culturas africanas. Ele é definido como: “historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família” (Hampaté-Bâ *apud* Ki-Zerbo, 2010, p. 193).

gênero facilmente capta os estados de alma do povo, o seu quotidiano e as suas aspirações, para além de que preserva e reinterpreta as crenças e costumes, o que pode justificar a paixão dos escritores e ensaístas que se entusiasma pelo conto” (Mathe, 2021, p. 24). O autor observa a participação do conto no projeto de construção da identidade moçambicana ao captar as “transformações socioculturais e conferi-lhes um sentido estético” (Mathe, 2021, p. 26), dando destaque para a religiosidade. Vale a pena enfatizar que o pesquisador não reflete sobre a religiosidade de modo homogêneo, ao contrário, ele destaca os diversos valores ancestrais e as múltiplas religiosidades presentes na sociedade moçambicana e como são reinterpretadas na contística moçambicana.

Outro aspecto interessante apontado por Mathe recai sobre as técnicas de recriação dos contistas moçambicanos. Ele observa que os escritores recuperam a antiga arte de narrar, inspirada nos modelos das narrativas orais, levando-o a perceber a relação entre o *griot* e o narrador. De acordo com o autor, “tal como o *griot* tem a função de ligar o novo ao velho, o narrador é responsável por estabelecer a ligação entre as fontes de conhecimento, as experiências vivenciadas e o leitor.” (Mathe, 2021, p. 36, grifo do autor). Sua colocação dialoga com a noção do narrador performático adotada neste estudo, uma vez que “é a dicção do narrador que dá vida às personagens, ao espaço e aos acontecimentos” (Moreira, 2005, p. 47).

Em sua explanação, o autor reconhece que uma das maiores fontes de inspiração para os contistas moçambicanos é a literatura oral, sendo objeto de recriação de “novas formas a partir de diversos modelos das narrativas orais.” (Mathe, 2021, p. 65). Um desses modelos é apontado pelo pesquisador e podemos ver em diversas obras de Mia Couto e nos quatro contos aqui considerados: a estrutura proverbial. Sua presença na escrita também é considerada como uma forma de preservar a tradição oral, operando uma “tradução cultural” (Mathe, 2021, p. 66), na qual encontramos transformações e reinterpretações dos provérbios. Assim como em nossa análise dos contos miacoutianos, Mathe reconhece que os provérbios circulam na cena enunciativa dos contos moçambicanos ora na boca de um mais velho, com o fim de admoestar e reger o comportamento social; ora na boca de um mais novo que reinterpreta o provérbio com o objetivo de justificar suas escolhas. Com isso, temos o debate entre a tradição e a

modernidade, possibilitando o resgate da tradição e sua atualização (Mathe, 2021, p. 67-68).

O conto literário é compreendido pelo pesquisador como uma manifestação artística que evidencia o imaginário do povo moçambicano, inclusive suas práticas religiosas. Compreendendo o sincretismo presente na produção literária moçambicana, o autor conclui que “existe uma tradição literária que se inscreve nos modelos da oralidade africana, na tradição religiosa cristã e na religião tradicional africana.” (Mathe, 2021, p. 159). Mathe reconhece as influências externas derivadas do contexto histórico do país e ressalta a importância e a valorização dos modelos da oralidade e das religiões tradicionais africanas presentes nos contos moçambicanos. Essa valorização leva-nos a pensar sobre sua importância para a construção da identidade moçambicana e para romper com os discursos depreciativos em relação às práticas tradicionais do universo africano/moçambicano.

Na obra **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**, Rita Chaves (2022) reflete, a partir de diversos textos literários, sobre as contradições, os contatos e as trocas culturais que atravessam a experiência de escritores angolanos e moçambicanos, compreendendo que

mergulhar na história dos povos africanos é perceber a sucessão de impasses que enfrentaram e observar que, no conjunto das relações ali processadas, as cores da violência tingem o desenho da contradição que é, afinal, a marca essencial de sua existência. No palco da colonização, os confrontos entre dois universos culturais, entre dois modos de ver e estar no mundo, foram constantes e assumiram, muitas vezes, a forma de conflito (Chaves, 2022, p. 254).

A imagem dessa relação conflituosa pode ser evidenciada no texto “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, de Manuel Rui (1985). Fruto de uma palestra ministrada no Encontro Perfil da Literatura Negra, em São Paulo, o texto do escritor angolano propõe instigantes reflexões a respeito da relação entre a literatura, as identidades e a escrita. O início do texto revela o contato entre dois universos culturais, o do colonizador – invasor – e o do colonizado: “Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar [...] é certo que podias ter

pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões” (Rui, 1985). É visível que o autor tem plena consciência das tensões entre as duas realidades, revelando outra arma além dos canhões, da qual tomará posse para, ao desmontá-la e refazê-la, reafirmar sua identidade e lutar contra o que o ataca:

Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra **arma poderosa** além do **canhão**: a **escrita**. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas **destruir o meu texto ouvido e visto**. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a **destruição** do que não me pertence. Mas agora sinto vontade de me **apoderar** do teu **canhão**, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e **disparar** não contra o teu texto não na intenção de o **liquidar** mas para **exterminar** dele a parte que me **agride**. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro (Rui, 1985, grifos nossos).

De acordo com Moreira (2020), alguns signos usados pelo autor, como os destaques da citação acima, revelam uma relação conflituosa, compreendendo que a escrita é, para o escritor, uma arena. A pesquisadora ressalta que a proposta de Rui reúne escrita, vida e luta, evidenciando “como a escrita literária angolana/africana se apropria da violência como elemento estruturante do fazer literário” (Moreira, 2020, p. 192). Portanto, a compreensão da escrita como arena aponta para o ato de recriação em que Manuel Rui diz inventar “outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade” (Rui, 1985). Literatura e identidade formam uma arma poderosa para lutar contra os essencialismos e as relações hierarquizadas, o que dialoga com nossa compreensão sobre a obra miacoutiana escolhida para o presente estudo. A respeito do surgimento da escrita em solo africano, Chaves (2022) destaca que,

introduzida como um fator de divisão e vetor de uma ordem social pautada pela exclusão, a escrita, de meio de comunicação e fator de dinamização cultural, tornou-se naquele contexto um elemento de distinção. Numa sociedade extremamente hierarquizada, o domínio da escrita é visto como um fator essencial na instituição do perfil social, traço que se projeta na língua portuguesa, cuja trajetória nos países africanos só se poderia ter iniciado sob o signo da cisão (Chaves, 2022, p. 257).

Diante disso, compreendemos que a escrita surge em África de forma impositiva, sendo usada estrategicamente pelo colonialismo que “convertia a diferença em desigualdade e fortalecia o peso hierárquico de qualquer relação” (Chaves, 2022, p. 256). Já a apropriação da escrita, evidenciada no texto de Rui (1985), revela uma escrita literária transformadora e não destruidora: “Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride”. Na arena em que luta o escritor africano, não há lugar para imposição e exclusão, marcas presentes nas perspectivas essencialistas e dicotômicas de se pensar a relação entre oralidade e escrita. Há lugar para a defesa das múltiplas identidades, para os diferentes modos de ver o mundo e até mesmo para o auxílio em “desalienar o outro”, como observado por Moreira (2020):

Esse modo de instalação da escrita no território angolano/africano, como também seu posterior desenvolvimento, inclusive com a participação dos escritores coloniais, justifica que, posteriormente à independência, o poeta e prosador Manuel Rui reivindique, para a literatura, uma condição transformadora, dinâmica, que permita ao escritor pós-colonial defender a sua identidade, reconhecer-se e desalienar o outro em sua insistência pela exclusão (Moreira, 2020, p. 195).

Ao olharmos o percurso da produção literária africana e sua relação com a escrita e com a língua portuguesa, entendemos que na tensão entre dois mundos está o escritor africano, vivendo o trânsito entre as influências internas e externas à sua cultura. No texto “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira (2007) afirmam que “o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade africana e a sociedade colonial” (Fonseca; Moreira, 2007, p. 14). As autoras ainda discorrem sobre o fato de a escrita literária evidenciar os tensionamentos presentes na relação entre esses dois mundos, revelando a condição de “homem-de-dois-mundos” do escritor africano, tendo em vista a utilização da língua portuguesa em sua escrita (Fonseca; Moreira, 2007, p. 14).

Nessa mesma direção, Chaves reflete sobre a prática literária em Angola e Moçambique apontando para o “jogo dialético, em que as visões do mundo se articulam para refletir as tensões postas por um mundo dividido” (Chaves, 2022, p. 260), posto que o instrumento linguístico escolhido pelos escritores africanos é a língua portuguesa. Vemos, portanto, que ao se apropriar da escrita – a arma do outro – para afirmar sua identidade e inventar outro texto sobre si e sobre África, diferente daquele difundido pela História Oficial, o escritor africano demarca seu lugar de produtor de novos discursos, de outras visões de mundo. Em vista disso, compreendemos que as literaturas africanas, ainda que compostas por influências externas nos âmbitos culturais, linguísticos e literários, mantêm um comprometimento com a valorização do que é local. Afinal, podemos dizer que, para os escritores africanos, “escrever representou não só um ato insurrecional, ao pôr em causa modelos representacionais estabelecidos, mas também um processo de redignificação humana, cultural e territorial” (Noa, 2015, p. 108). Assim como outros escritores moçambicanos, Mia Couto expressa a vida em trânsito, carregando em si as marcas de um ser de fronteira:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre (Couto, 2005, p. 78-79).

Nesse pequeno fragmento encontrado na coleção de textos de opinião, **Pensatempos** (2005), vislumbramos a consciência do autor sobre a diversidade e o estado de constantes mudanças vividas pelos sujeitos moçambicanos e pela nação Moçambique. Ao recordar o ambiente em que cresceu, o escritor discorre sobre sua relação com os contadores de histórias moçambicanos:

Cresci nesse ambiente de mestiçagem, escutando os velhos contadores de histórias. Eles me traziam o encantamento de um momento sagrado. Filho de um poeta ateu, aquela era a minha missa, aquele era o recado do divino. Eu queria saber quem eram os autores daquelas histórias e a resposta era sempre a mesma: ninguém. Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e

as histórias ficavam como herança dos deuses. Naquele mesmo chão estavam sepultados os mais-velhos, conferindo história e religiosidade àquela relação. Nessa moradia, os antepassados se convertem em entidades divinas (Couto, 2005, p. 113).

Mia Couto ainda reflete sobre como essa experiência lhe chega de modo contraditório, afinal, sua condição fronteiriça não lhe permitia “partilhar por inteiro aquela conversa entre deuses e homens” (Couto, 2005, p. 113), tendo em vista que seus antepassados estavam enterrados em Portugal e ele não tinha nenhum vínculo com eles. Por outro lado, essa mesma condição possibilita que o escritor transite e seja acolhido nesses dois mundos, levando-o a refletir que “quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho” (Couto, 2005, p. 113).

Diante disso, observamos que o exercício criativo realizado por Mia Couto evidencia sua intenção de fazer habitar, em suas obras literárias, um pouco dos mundos escritos e orais, nos quais o escritor transita, praticando aquilo que Leite (1998, p. 146) entende como continuidade e transformação, em busca de uma relação de estreita e unida atração entre as formas orais e escritas. Afinal, o próprio Mia Couto declara que aprendeu “o prazer de criar raízes que fossem, ao mesmo tempo, asas de fantasia” (Couto, 2005, p. 110).

## **2.2 Leituras de *Cada Homem é uma raça***

A obra **Cada homem é uma raça** (2013) é a segunda coletânea de contos de Mia Couto, publicada originalmente em 1990. Nela, encontramos onze narrativas que apresentam diversos momentos históricos de Moçambique, desde o período colonial ao pós-independência. Com sua inconfundível prosa poética, o autor constrói personagens complexas que encenam a intensa busca de reinvenção identitária do homem e da mulher moçambicanos em meio ao caos colonial e a guerra civil. O título da coletânea indica a temática racial, presente em todos os contos e em muitas outras obras do escritor moçambicano, mas sua proposta ultrapassa tal questão, o que nos leva a uma declaração feita pelo escritor que ilustra o projeto que pretende desenvolver por meio do mosaico

presente na coletânea, “não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade” (Couto *apud* Laranjeira, 1995, p. 318).

A estudiosa Elena Brugioni afirma que o posicionamento crítico de Mia Couto “pretende invocar para a nação moçambicana a configuração de um *espaço da diversidade* possibilitado, em primeiro lugar, pela aceitação de uma heterogeneidade individual e, logo, colectiva indispensável” (Brugioni, 2009, p. 226-227, grifo da autora). Além disso, é notória a relação estabelecida pelo escritor com a realidade, tendo em vista os eventos históricos vividos por Moçambique, como as guerras étnicas, a guerra de libertação e a guerra civil. O diálogo entre as formas da textualidade oral e a escrita se faz presente, colaborando para a quebra dos pressupostos essencialistas sobre a identidade moçambicana ao valorizar as diversas culturas presentes em Moçambique, sendo este o *locus* de enunciação dos contos.

A fortuna crítica miacoutiana é ampla e diversificada, assim como a produção literária do escritor moçambicano. Para a realização do presente estudo, foram buscados trabalhos que refletissem sobre a obra miacoutiana em geral e, mais especificamente, sobre a coletânea de contos sobre a qual nos debruçamos em nossa análise. Para tal, selecionamos uma tese de doutorado e três dissertações de mestrado que investigam a obra **Cada homem é uma raça** (2013), sendo estas: “História e mito em **Cada homem é uma raça**, de Mia Couto”, de Alcione Manzoni Bidinoto (2004), “O retrato e a moldura: memória e oralidade em **Cada homem é uma raça**”, de Arivaldo Leandro da Silva Monte (2012), e “A percepção do trágico em **Cada homem é uma raça**, de Mia Couto”, de Carlos Vinícius Teixeira Palhares (2012); e a tese de doutorado: “Como se constrói um clássico? **Vozes anoitecidas e Cada homem é uma raça**, de Mia Couto: um estudo de caso numa ‘literatura emergente’”, de Rinah de Araújo Souto (2016).

Bidinoto (2004) observou que a coletânea de contos miacoutianos é composta ora por um fundo histórico, relacionado com as guerras de independência e a guerra civil em Moçambique; ora por elementos insólitos, relacionados com os mitos e o imaginário moçambicano. A partir disso, a pesquisadora buscou investigar como se dá essa relação, sendo esta compreendida como uma relação entre elementos díspares. Ao verificar as

formulações ambivalentes presentes na narração, nas personagens e na linguagem, a autora constatou que as narrativas funcionam como estratégias de resistência cultural. Dentro da observação da linguagem, a pesquisadora nota que “a seleção lexical operada visa à criação de um novo modo de apreensão da realidade e de seus múltiplos sentidos” (Bidinoto, 2004, p. 133), entendendo que os contos figuram uma visão mítica do mundo, contrária à lógica racionalista.

Monte (2012) também investigou a relação entre ficção e realidade, porém “sob a perspectiva dos componentes culturais africanos – memória e oralidade” (Monte, 2012, p. 2). Ao colocar a oralidade como exclusividade africana, a abordagem do pesquisador parece cair nos equívocos da crítica, apontados por Leite (1998) e por Aguessy (1980). A conclusão do estudioso segue em semelhança à pesquisa anterior, haja vista que o autor considera que, na obra de Mia Couto, encontramos “a evocação do passado como instrumento de reconstrução da história vivida e, nesta concepção a literatura transforma-se em elemento de protesto social do presente insatisfatório” (Monte, 2012, p. 2).

Já Palhares (2012) abordou a obra **Cada homem é uma raça** sob a perspectiva do trágico, entendendo que este parece atuar como elemento estruturante da narrativa. Baseando-se em Aristóteles (1996), ao dizer “ser trágica a trama dos fatos quando capaz de despertar o terror e a piedade” (Palhares, 2012, p. 20), o pesquisador observou que a coletânea de contos se organiza em torno desse projeto estético do trágico. O autor constatou que o trágico não se apresenta somente no campo estético, mas também ético, com a presença de conceitos como identidade, raça, colonização e história. Ademais, Palhares notou que a obra analisada rompe com a visão maniqueísta, evidenciando as complexidades envolvendo as relações entre colonizador/colonizado; opressor/oprimido.

Souto (2016) investigou as obras **Vozes Anotecidas** e **Cada homem é uma raça**, de Mia Couto, com o objetivo de comprovar seu lugar como obras clássicas moçambicanas. A partir da pergunta “o que é um clássico?”, a pesquisadora retomou discussões feitas por críticos e teóricos literários, como Sainte-Beuve, T.S. Eliot, Harold Bloom, Ítalo Calvino, J. M. Coetzee e Jorge Luis Borges a respeito da construção da noção de clássico. A perspectiva escolhida pela estudiosa recai sobre os dois últimos autores, tendo em vista que eles possibilitam uma reflexão sobre o termo de “forma

menos fixa e eurocentrada” (Souto, 2016, p. 291), assim como valorizam o lugar do leitor e da recepção do texto na constituição do clássico.

Destacamos a proposta da autora por analisar o espaço narrativo dos contos “Rosa Caramela” e “O apocalipse privado de tio Geguê” enfatizando o “espaço como focalização, ou seja, na experiência de percepção do entorno pelas personagens e/ou narrador” (Souto, 2016, p. 209). A relevância de sua proposta se deve ao fato de que, após desenvolver uma leitura crítica de diversas abordagens sobre o espaço, Souto analisa os contos miacoutianos “compreendendo a ênfase nas relações de colonialidade como um paradigma outro na construção do clássico no contexto dessa literatura” (Souto, 2016, p. 196). Ao perceber a necessidade da construção de novos paradigmas para refletir a noção de clássico na literatura moçambicana, a autora demonstra o que Leite (2023)<sup>2</sup> aponta a respeito das literaturas africanas de língua portuguesa, em virtude de a professora destacar que tais literaturas exigem do leitor crítico novos e/ou outros paradigmas críticos.

Diante das contribuições de uma singela parte da fortuna crítica miacoutiana, notamos que, independentemente das diversas abordagens e das múltiplas temáticas, a produção literária de Mia Couto mantém um constante diálogo com a tradição oral. Nos quatro contos da obra que selecionamos para compor o *corpus* deste estudo, não obstante a perspectiva narrativa ou os temas abordados, observamos que há um certo modo de narrar eleito pelo autor. Pretendemos, portanto, observar como os contos se envolvem com as tradições orais, tendo em vista que este envolvimento define o modo de contar de cada narrativa. Para isso, adotamos a noção de narrador performático, proposta por Moreira (2005), na tentativa de compreender alguns procedimentos narrativos utilizados pelo narrador em sua organização discursiva. O próximo capítulo será destinado à análise dos quatro contos. Desejamos somar às leituras da coletânea de contos **Cada homem é uma raça** uma breve leitura de cada conto, porém dando ênfase ao modo como o narrador se constrói como um narrador performático.

---

<sup>2</sup> Anotações pessoais da palestra “Novas propostas temáticas e estéticas nas literaturas africanas de língua portuguesa”, ministrada pela Profa. Dra. Ana Mafalda Leite no curso “Trânsitos e territorialidades: histórias e representações escritas e visuais na literatura moçambicana”, ofertado no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas em agosto de 2023.

O conto “A lenda da noiva e do forasteiro” narra a história de uma aldeia de sobreviventes dos povos Abambo que se vê ameaçada pelo aparecimento de um estrangeiro nas redondezas. O estranho é logo compreendido como um inimigo pelos aldeões devido ao passado de perseguição que seus antepassados viveram. Diante de um embate que resultou em fracasso, o ancião da aldeia, o velho Nyalombe, decide que a noiva de um jovem aldeão poderá ser a salvação de todos, o que irá gerar fúria em seu noivo e questionamentos entre os aldeões. Toda a história nos é contada por um narrador de terceira pessoa que possui uma onisciência ora total, ora limitada sobre as personagens e os acontecimentos vivenciados por elas. Isso pode ser visto, por exemplo, quando o narrador demonstra saber sobre o interior de uma personagem: “O jovem se retirou, coração fustigado, pisando os pés” (Couto, 2013, p. 147); embora, ao mesmo tempo, ele também apresente certa incerteza quanto ao que narra: “Os camponeses, um após outro, deixavam de constar. **Parecia** eram atirados num fundo abismo” (Couto, 2013, p. 141, grifo nosso). A oscilação em sua perspectiva narrativa evidencia um jogo de presença-ausência que aproxima e distancia o narrador, assim como o leitor, da matéria narrada.

A voz desse narrador é atravessada pelas vozes das personagens e da tradição, sendo essa traduzida na escrita em forma de provérbios e ditos populares. Na construção das personagens que nomeiam o conto, é a voz das personagens que assume o centro da cena enunciativa, portanto, o narrador cede seu lugar de dono da palavra para que outras vozes surjam. São elas que caracterizam, por exemplo, o forasteiro, construindo versões sobre aquele que “era homem sem retrato nem versões” (Couto, 2013, p. 139). A produção do dizer orquestrada pelo narrador performático convoca o leitor a participar de sua performance não apenas como leitor, mas como ouvinte e espectador de toda a encenação realizada por ele.

Se, neste conto, o narrador divide sua enunciação com outras personagens, no texto “A princesa russa”, o narrador Duarte Fortin demonstra, a todo o momento, seu desejo pela posse da palavra. Entretanto, isso não impede que sua voz seja atravessada por outras vozes, tornando o texto, assim como o anterior e todos os outros que compõem este estudo, uma narrativa polifônica. A história de Fortin é contada por ele mesmo a um padre, em um tipo de confissão, na qual o narrador-personagem relembra os tempos em

que trabalhou para um casal de russos, Lúri e Nádia, recentes donos de uma mina de ouro na vila moçambicana, e de sua paixão por sua patroa, a quem ele chama de princesa russa. Já no início do conto, somos surpreendidos pelo modo como o narrador inicia o relato: “Desculpa, senhor padre, não estou joelhar direito, é a minha perna, o senhor sabe: ela não encosta bem junto com o corpo, esta perna magrinha que uso na esquerda” (Couto, 2013, p. 77). O conto começa em movimento, a ação do diálogo entre o narrador e seu interlocutor é construída sem nenhuma marcação, como seria o caso do uso do travessão para marcar um discurso direto.

Logo de início, sua narração é performática, ela se mostra consideravelmente gestual, a começar por sua recorrente menção à perna esquerda que o incomoda a todo instante. A predominância da posse da palavra desse narrador pode ser evidenciada pela ausência da voz de seu interlocutor, sendo esta sempre encenada e incorporada à voz do narrador, que seleciona um léxico específico, o qual o leitor irá identificar como pertencente a um discurso religioso: “Eu sei que Deus é completamente grande. Contudo, padre, contudo: o senhor acha que Ele me foi justo? **Estou a injuriar o Santíssimo?** Bom, estou a confessar. Se ofendo agora, o senhor depois aumenta nos perdões (Couto, 2013, p. 79, grifo nosso). Notamos que o narrador não reproduz meramente a voz do outro, mas a incorpora à sua voz, encenando-a. Com isso, sua voz se constitui “como ressonância das vozes que ele resgata, literaliza e faz alternar com a sua própria voz no universo narrativo” (Moreira, 2005, p. 105). Ao encenar a voz de Nádia, o narrador marca a individualidade dessa voz em relação à sua voz: “Depois, perguntou, com aquela maneira dela falar o português: – *Afinhal, vaciê vive aqui?*” (Couto, 2013, p. 80, grifo do autor).

O conto “O apocalipse privado do tio Geguê” também é narrado por um narrador em primeira pessoa. Neste caso, o narrador não é nomeado como no conto anterior e sua narração é feita por meio de uma seleção de lembranças de sua infância/adolescência vivendo com seu tio, Fabião Geguê. Ambos vivem em um contexto de guerra civil, recorrendo a práticas ilícitas para sobreviverem. Em meio à fome, às doenças e ao caos da guerra, o narrador se depara com um elemento inusitado: uma bota que “tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência” (Couto, 2013, p. 30). Geguê traz a bota como presente para o sobrinho, mas este demora em calçá-la,

levando o tio a jogá-la fora: “Pegou na bota e atirou para longe. O estranho então sucedeu: lançada no ar a bota ganhou competência volátil. A coisa voejava em velozes rodopios. O tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?” (Couto, 2013, p. 30-31).

É interessante que a ação da bota que “ganhou competência volátil” é um acontecimento estranho para o narrador: “o estranho então sucedeu”. Porém, a existência dos “espíritos da guerra” lhe é familiar. Em sua enunciação, ele lança o questionamento de que, ao desprezar a bota, talvez “o tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?”, o que serviria de explicação para o motivo do objeto voar, ou seja, ele voaria por força dos espíritos dos antepassados que estariam irritados com Geguê. Logo, a voz da tradição ecoa na voz do narrador, instalando na narrativa as crenças e as práticas tradicionais moçambicanas, afinal, “o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura” (Couto *apud* Fonseca; Cury, 2008, p. 126). O que parecia ser um simples objeto passa a se destacar na enunciação do narrador, uma vez que “a botifarra estava garantida pela história” (Couto, 2013, p. 30). A historicidade da bota é explicitada na narrativa, haja vista que ela foi usada por um guerrilheiro na luta pela independência do país. Com isso, entendemos que a bota é a voz dos “gloriosos tempos da luta pela independência” (Couto, 2013, p. 30), logo, de um recente passado das personagens.

Em “Os mastros do Paralém”, o narrador de terceira pessoa e onisciente conta a história de Constante Bene e seus dois filhos, moradores de uma cabana na propriedade do colono Tavares. A pacata vida do guarda Bene é movimentada pela presença de um mulato nas redondezas. Tal presença será motivo de muitas recomendações do velho pai aos seus filhos para que não se aproximem dele, evidenciando as tensões presentes entre negros e mulatos em um contexto colonial. Chamamos a atenção para o modo como o narrador se apropria das vozes das personagens e as encena no texto escrito, possibilitando que sua narração seja polifônica e coletivizada.

O narrador seleciona verbos específicos para encenar a voz de cada personagem: “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” (Couto, 2013, p. 178, grifo do autor). Essa atitude

evidencia que “encenar a voz do outro significa performar a própria ação desse outro, ativá-la e reativá-la no discurso” (Moreira, 2005, p. 105). Os verbos e as respostas de cada personagem revelam suas individualidades e marcam as diferenças entre elas e em relação ao narrador. Esse modo de orquestrar a voz do outro é “próprio da performance oral das narrativas que permite ao narrador manipular os eventos postos sob o espaço narrativo por ele definido” (Moreira, 2005, p. 105). No processo de encenar a voz do outro, percebemos que o narrador divide o espaço enunciativo com a personagem ao mudar da terceira pessoa para a primeira: “Coxearam no trilho. Constante, agora, se apoiava num pau reclamando em desfile de resmungos. Ao menos, o pau não sofre de ideias nem vaidades. Leva-me, só mais nada. Ai os homens... prefiro as coisas, sempre não tenho zanga com elas” (Couto, 2013, p. 191). Assim, o narrador performático se deixa atravessar pela voz de Bene, permitindo que o corpo da personagem irrompa “na narrativa para dividir, com o narrador, o *locus* de enunciação” (Moreira, 2005, p. 109).

Diante desse breve recorte de leitura acerca dos quatro contos que compõem o *corpus* deste estudo, evidenciamos a importância e a instigante proposta de investigar a organização discursiva realizada pelo narrador performático. Com isso, objetivamos discorrer, no próximo capítulo, mais detidamente, sobre o modo como ele realiza a produção do dizer em cada narrativa, observando o diálogo entre a voz, a letra e o gesto.

### 3 ENTRE A VOZ, A LETRA E O GESTO: O NARRADOR EM PERFORMANCE

#### 3.1 Narrações performáticas em *Cada homem é uma raça*

Na obra **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**, Moreira (2005) destaca sua percepção de um certo modo de contar presente na ficção de escritores moçambicanos, incluindo Mia Couto. Esse modo de contar convida o leitor a exercer outros papéis em sua experiência leitora, como o de ouvinte e o de espectador. Com foco na prática estética dos autores moçambicanos, a estudiosa escolhe analisar os textos a partir da categoria do narrador, uma vez que toda a organização discursiva será feita por ele. A esta categoria, Moreira associa a voz, a letra e o gesto, tomando a noção de performance como instrumento para abordar os textos moçambicanos. A voz é pensada como algo produzido na e pela escrita, manifestando “um diálogo entre a voz e a letra [...] para fazer permanecer, no texto escrito, uma letra da cultura oral moçambicana” (Moreira, 2005, p. 23). A performance é compreendida pela pesquisadora “como um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo ‘jeito de contar’ que se coloca como um traço de oralidade” (Moreira, 2005, p. 24, grifos da autora).

Dentre os conceitos que sustentam a noção de narrador performático, destacamos os três seguintes: o de vocalidade, de Paul Zumthor (1993); o de polifonia, de Mikhail Bakhtin (1981); e o de oralitura, cunhado por Leda Martins (1997). Com essas três noções, podemos compreender melhor os processos narrativos realizados pelo narrador performático, possibilitando que capturemos a metamorfose sofrida pela performance oral do contador de histórias moçambicano ao ser trazida para o texto escrito miacoutiano “feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral” (Moreira, 2005, p. 24).

Para Leda Martins (2021), como conceito operacional, a oralitura nomeia os processos e procedimentos de inscrição dos saberes das performances orais e corporais, enfatizando “o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam” (Martins, 2021, p. 41). O conceito também alude à

grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, os códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes (Martins, 2021, p. 41, grifo da autora).

Percebemos, portanto, que a utilização do termo oralitura como operador conceitual possibilita-nos compreender como se dá o cruzamento entre a textualidade oral e a textualidade escrita. Moreira associa a oralitura ao conceito de vocalidade, de Paul Zumthor, definido como “a historicidade de uma voz: o seu uso” (Zumthor, 1993, p. 21). Para a pesquisadora, essa aliança consegue tocar em uma especificidade da escrita literária africana de língua portuguesa,

a de articulação discursiva de sujeitos que, à força de (de)marcarem sua alteridade no território da escrita, instituem um modo de enunciar informado pelo cruzamento da textualidade oral africana com a textualidade escrita; isso enquanto (de)marca, também, a identidade cultural desses sujeitos em espaços enunciativos de nações ainda em emergência (Moreira, 2023, p. 244).

O narrador performático é compreendido como sujeito de um discurso citado (Bakhtin, 2006). Ao citar diversas vozes, ele possibilita a sua ação no texto e torna o discurso polifônico. Com isso, por meio da noção de polifonia, entendemos a importância da “distribuição das vozes e a sua interação pelo diálogo” (Moreira, 2005, p. 103) no modo como o narrador performático cria o ambiente enunciativo. A junção desses três conceitos permite que capturemos a importância da voz nos contos miacoutianos, posto que reconhecemos a “capacidade da voz de projetar o corpo que a pronuncia, fazendo com que ele irrompa na narrativa” (Moreira, 2005, p. 82).

A seguir, veremos que os contos miacoutianos estão em constante diálogo com as formas da tradição oral moçambicana. Em vista disso, consideramos relevante apontar a perspectiva que ilumina nosso percurso reflexivo sobre a noção de tradição. É notório que, assim como as noções de escrita e oralidade, o conceito de tradição tem sido

constantemente revisitado por diversos autores e possui múltiplas abordagens, nas quais não pretendemos nos aprofundar. Entretanto, importa dizer que nossa perspectiva sobre a noção de tradição ancora-se na linha das reflexões propostas por autores como Honorat Aguessy (1980) e Gerd Bornheim (1987). Aguessy endossa que a cultura tradicional é sinônimo de atividade e mudança, afinal ela “faz-se, desfaz-se e refaz-se” (Aguessy, 1980, p. 112). Sua reflexão rompe, portanto, com a ideia fixista sobre a noção de tradição, constantemente concebida como imutável.

No texto “O conceito de tradição”, Bornheim discorrerá sobre o espelhamento entre tradição e ruptura, compreendendo que o conceito de tradição se modifica e que a ruptura é fundamental para a manutenção de sua dinamicidade (Bornheim, 1987, p. 15). A tradição é compreendida pelo filósofo brasileiro como “o conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano” (Bornheim, 1987, p. 20). Ambas as considerações contribuem para os propósitos do presente estudo, uma vez que notamos a forte presença da tradição oral moçambicana nos contos miacoutianos. As formas da tradição oral são entendidas por Moreira como traduções, transcrições operadas pelo narrador performático que as inscreve no texto escrito. À luz dos estudos de Haroldo de Campos (1987) sobre a poética da tradução, Moreira pensa que

uma narrativa gerada de um processo de tradução envolvendo os repertórios da oralidade e da escrita [...] vai organizar os signos e toda a representação simbólica na tessitura do cruzamento da escrita com uma cosmovisão e uma vivência da textualidade oral que serão reencenadas na atualização discursiva da enunciação. (Moreira, 2005, p. 80).

Isto posto, vejamos como o narrador performático organiza o dizer nos quatro contos escolhidos para este estudo, observando o envolvimento de cada narrativa com as tradições orais.

### 3.1.1 “Uns dizem”, “outros contam” – A lenda da noiva e do forasteiro

O conto “A lenda da noiva e do forasteiro” narra a história de uma aldeia de sobreviventes dos povos Abambo que se vê ameaçada pela presença de um forasteiro. De acordo com António Cabral (1975), citado por Couto no glossário da obra:

Os Abambo foram uma numerosa e poderosa tribo bantu, do Natal. Foram derrotados e cruelmente perseguidos por outras tribos e tornaram-se errantes, passando a ser conhecidos por Fingos. Procuraram refúgio noutras tribos, reduzindo-se ao completo estado de servidão [...] De 250 000 restaram alguns 35 000 que se dedicaram à agricultura e criação de gado. (Cabral *apud* Couto, 2013, p. 193).

Após a chegada do estranho, a chuva para de cair e alguns camponeses desaparecem, provocando medo e desespero em toda a aldeia, que relembra os tempos de perseguição. O velho Nyalombe, então, propõe que a noiva de Nyambi, a jovem Jauharia, se entregue ao forasteiro a fim de salvar os demais aldeões. Tal decisão deixará Nyambi desapontado, levando-o a enfrentar o inimigo para resgatar sua amada. A história é narrada por um narrador de terceira pessoa, cuja onisciência é oscilante. Isso porque, em alguns momentos, o narrador demonstra saber como as personagens se sentem, porém, ele manifesta certa limitação sobre alguns acontecimentos vividos pelas personagens. De modo geral, a narrativa não apresenta muitos diálogos entre as personagens, predominando a voz do narrador na narração dos acontecimentos. Entretanto, isso não impede que sua voz seja atravessada por outras vozes, visto que o narrador filtra as vozes das personagens, conformando-as ao seu próprio discurso.

O narrador inicia a narrativa apresentando o ambiente em que ocorrerá toda a ação: “Era um lugar que ficava **para além de todas viagens**. Por ali só o vento passeava, aguamente. Naquele solitário chão há muito que o tempo envelhecera, avô de outroras” (Couto, 2013, p. 139, grifos nossos). Há um certo tom misterioso no modo como o narrador apresenta o espaço da aldeia e o passado das personagens. De acordo com Matusse (1993), a partir da reflexão de como as obras do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa incorporam o imaginário tradicional, a adoção desse modo de conceber o

mundo na escrita de Khosa revela-se como uma rejeição ao pensamento racionalista. Um dos critérios apontados pelo estudioso seria a valorização do passado, uma vez que ele é compreendido como sagrado, logo,

institui-se como uma referência insubstituível, à qual a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, bem como o exemplo para a explicação dos fenómenos com que depara. O seu carácter sagrado detecta-se na atmosfera misteriosa e na obscuridade que o envolve, tornando a sua explicação ou caracterização inacessíveis, pelo menos aos não iniciados (Matusse, 1993, p. 133).

Já em Mia Couto, o estudioso percebe não uma incorporação do imaginário tradicional, mas uma forma de tematização deste imaginário em conflito com o pensamento racionalista. Isso se deve ao fato de que, para Matusse (1993, p. 127), o imaginário tradicional presente em diversas obras miacoutianas é, muitas vezes, desmentido ou mantido na ambiguidade. Apesar das tensões presentes na tematização desses dois modos de ver o mundo, o pesquisador compreende a produção literária miacoutiana como uma “procura de convergência e de conciliação entre oralidade e escrita e de equilíbrio entre os imaginários tradicional africano e ocidental” (Matusse, 1993, p. 136-137).

Ao olharmos para o conto em análise, constatamos uma intrínseca relação entre o presente e o passado. Até certo ponto, a assertiva de Matusse ilustra a relação estabelecida entre as personagens e o passado, visto que os aldeões associam a aparição do forasteiro ao passado de perseguição que vivenciaram. Isso pode ser evidenciado na voz dos mais velhos: “Este forasteiro é lembrança dos tempos de perseguição” (Couto, 2013, p. 142); ou na voz do narrador: “Em todos se renovava a lembrança do antigamente, as sofridas perseguições” (Couto, 2013, p. 143). Além disso, há um tom misterioso envolvendo o espaço, as personagens e os acontecimentos encenados. Entretanto, quando nos atentamos à organização discursiva realizada pelo narrador performático, flagramos uma certa problematização a respeito do “carácter sagrado” de um passado que amedronta os sujeitos, levando-os a julgamentos errôneos. Veremos isso mais adiante quando a voz do narrador é atravessada pelas vozes dos

aldeões que questionam uma atitude do velho Nyalombe, posto que ela rompe com uma prática tradicional da comunidade.

Outro aspecto observado na enunciação do narrador é o desvelamento daquilo que é velado. Ora, se o mistério que cobre o passado o torna sagrado e, portanto, inacessível, como exposto por Matusse, o narrador performático rompe com a atmosfera misteriosa ao explicar um termo ou uma prática referente a esse passado. Na terceira seção deste estudo, iremos discorrer mais detidamente sobre o “discurso didático da tradição” (Moreira, 2005) na voz do narrador. Por ora, vejamos a cena em que o narrador explica um termo dito por uma personagem e, em seguida, lança uma pergunta: “– *Quem sabe ele é o Amangwane?* Falavam do guerreiro zulu, autor de sangue e matanças. Um estremor agitou a assembleia. O passado: alguém o enterra em suficiente fundura?” (Couto, 2013, p. 142, grifo do autor). Ao explicar quem era Amangwane, o narrador torna acessível ao leitor tal conhecimento e garante o sentido pretendido por seu discurso. Ainda que o leitor não tome conhecimento da referência histórica contida no glossário da obra sobre a tribo Abambo, o discurso do narrador é atravessado por esse discurso histórico que explica quem era Amangwane. Assim, ele garante que o leitor saiba que as personagens vivenciaram uma perseguição no passado e que um dos seus inimigos foi um “guerreiro zulu, autor de sangue e matanças”. A pergunta feita ao final do fragmento é direcionada ao leitor como convite para que ele participe ativamente da performance realizada pelo narrador, afinal, o leitor é convocado a refletir sobre a relação estabelecida entre o passado, o presente e o futuro na vida das personagens.

A dicção misteriosa do narrador também se fará presente ao descrever o forasteiro: “Era homem **sem retrato nem versões** [...] nos olhos dele, em verdade, não aparecia nenhuma alma, parecia o cego espreitando fora das órbitas” (Couto, 2013, p. 139, grifos nossos). Como dito anteriormente, o narrador apresenta algumas limitações de seu saber sobre as personagens: “Quando as tardes se inclinavam, ele se aproximava da aldeia **em busca de coisa que só ele sabia**” (Couto, 2013, p. 139, grifo nosso); ou sobre os acontecimentos: “Os camponeses, um após outro, deixavam de constar. **Parecia** eram atirados num fundo abismo” (Couto, 2013, p. 141, grifo nosso). Ao afirmar que o forasteiro buscava algo “que só ele sabia”, o narrador se iguala aos que não sabem o que o forasteiro buscava – personagens e leitor.

Se nos fragmentos anteriores o narrador demonstra limitações em seu narrar, em alguns momentos ele demonstra conhecer tão bem as personagens que diz sobre como elas se sentem. No excerto a seguir, o narrador indica saber sobre o medo que os aldeões sentiam: “O medo era motivo de muito enquanto, exclusivo das almas” (Couto, 2013, p. 141); e como Nyambi se sentia ao perder sua noiva: “O jovem se retirou, coração fustigado, pisando os pés” (Couto, 2013, p. 147). A oscilação de sua perspectiva “estabelece um jogo de presença-ausência através do qual rompe com as noções do estar dentro e do estar fora do relato” (Moreira, 2005, p. 43).

Há uma passagem interessante em que o narrador institui outras vozes para caracterizar o forasteiro, evidenciando que sua voz se constitui “como ressonância das vozes que ele resgata, literaliza e faz alternar com sua própria voz no universo narrativo” (Moreira, 2005, p. 105).

O estranho abrigara-se em ilegível distância. Aos poucos, ele se foi tornando assunto. E nas noites, sob o estalar das estrelas, as falas não variavam: o homem, o cão. Conversa de sombras, só para afastar silêncio. Todos avançavam versões, atribuindo razões ao intruso. Inventavam, sabia-se. Mas todos escutavam, crédulos. Uns diziam ter surpreendido o estrangeiro dormindo.

– *Vimos-lhe enquanto sonecava.*

Os outros pediam os detalhes, fosse o medo uma fogueira sempre carente de mais lenha.

– *Vimos o quê? Vimos que a língua lhe saía fora da boca, passeava sozinha, longe do corpo.*

Os escutantes nem duvidavam. Já imaginavam a cuja língua vagandeando, húmida, cuspinhosa. Falava? Lambia, beijava? Ninguém podia confirmar. Nos rumores da noite, porém, todos em tudo viam obra da língua errante (Couto, 2013, p. 140, grifos do autor).

Nesse fragmento, notamos que, ao mesmo tempo em que o narrador concede voz às personagens, ele também antecipa seu dizer – “Uns diziam ter surpreendido o estrangeiro dormindo”; ou comenta a ação daqueles que escutam a contação – “Os outros pediam os detalhes, fosse o medo uma fogueira sempre carente de mais lenha”. É interessante observar que o narrador permite a voz do outro emergir na narrativa, mas marca a individualidade dessa voz em comparação à sua voz. Isso porque, ao antecipar

o dizer, o narrador o faz em sua dicção, com suas palavras, e quando a voz do outro aparece na cena enunciativa, ela é encenada de modo diferente da voz do narrador.

Observamos que o narrador performático se vale de elementos que nos remetem ao espaço tradicional da contação de histórias: “E nas noites, sob o estalar das estrelas”. Nesse espaço, diversas vozes tomam a palavra: “Todos avançavam versões, atribuindo razões ao intruso”. Com isso, nos deparamos com diferentes vozes não identificadas que atravessam a voz do narrador, atribuindo características ao forasteiro. A presença de pronomes indefinidos – “todos em tudo viam”, “outros pediam”, “ninguém podia” – demonstra o caráter anônimo do relato, típico da tradição oral (Matusse, 1993, p. 130). A convocação feita ao leitor é evidenciada pelas interrogações lançadas pelo narrador, uma vez que elas podem ser direcionadas tanto aos “escutantes” da contação quanto ao leitor, transformado em leitor-ouvinte-espectador de sua performance. Assim, o modo como o narrador organiza o dizer no espaço enunciativo possibilita que este se torne um lugar de interação dialógica entre narrador, personagens e leitor.

As enunciações interrogativas e exclamativas, presentes nos textos moçambicanos, projetam a intenção do narrador de atingir o seu interlocutor. No caso da enunciação interrogativa, Moreira nota que ela demonstra “uma incerteza por parte daquele que a realiza, o seu desejo de saber. Ao mesmo tempo, essa enunciação realiza também um ato particular: o de interrogar. E a enunciação exclamativa exprime uma solicitação de compartilhamento” (Moreira, 2005, p. 111). Para além de uma indagação direcionada ao interlocutor, tais enunciações conformam “um gesto perlocutório em direção ao outro. Esse gesto é de apelo à adesão ao relato, por uma integração cúmplice entre narrador e leitor-ouvinte, que, assim, é inserido na performance narrativa” (Moreira, 2005, p. 111). Um exemplo interessante pode ser visto na cena em que o narrador discorre sobre o início do namoro entre Nyambi e Jauharia:

Os dois amantes semelhavam dois rios na mesma corrente. Mas cumpriam o destino de todos os rios que se esvaem em suas próprias águas. Pois Jauharia escondia uma funda tristeza, fosse a apetência de um outro viver. **Gostaria ela de outro, já decorrido, ninguém? Teria ela saudades de um tempo que nunca houve?** Dúvidas que jamais chegaram a nenhuma boca, nenhum ouvido (Couto, 2013, p. 146, grifos nossos).

Notamos que os questionamentos sobre Jauharia carregam sentidos diferentes, evidenciando o jogo de afirmação e negação realizado pelo narrador, que salienta “um paralelismo entre o plano do significante e do significado, que põe lado a lado diferentes vozes, diferentes saberes sobre o homem moçambicano” (Moreira, 2005, p. 140). Assim como o forasteiro, a personagem Jauharia é encenada de modo misterioso, com caracterizações nebulosas, difíceis de o leitor construir uma imagem nítida sobre ela. O narrador cria algumas imagens/acontecimentos sobre as duas personagens, mas ao final, não conseguimos decifrá-las verdadeiramente, permanecendo uma leitura lacunar sobre eles. Após lançar as dúvidas sobre a personagem, o narrador declara que elas não “chegaram a nenhuma boca, nenhum ouvido”, o que indica uma atitude em direção ao leitor, posto que, se nenhuma personagem teve estas dúvidas, a partir da enunciação do narrador, elas chegam aos olhos e aos ouvidos do leitor. Com isso, entendemos que esse jogo presente nas interrogações do narrador convoca o leitor-ouvinte a participar da performance que ele realiza.

Como dito anteriormente, há um momento no conto em que a voz do narrador é atravessada pelas vozes dos aldeões, constituindo, assim, um espaço de contraposição de discursos. O contexto é o momento em que o ancião Nyalombe convoca a aldeia e declara que não poderão lutar contra o forasteiro, pois não haveria chance de vencê-lo. O velho, então, profere uma previsão tenebrosa sobre o futuro dos aldeões:

Este inimigo nos vai vazar, já estamos de viagem para o passado. E vaticinava: haveria de vir a noite mais longa, tão extensa que os viventes esqueceriam a cor das madrugadas. O escuro demoraria tanto que os galos enlouqueceriam e as estrelas tombariam de cansaço. A multidão já imaginava essa noite sem trégua. Nas árvores, se figuravam os pássaros, apinhados na espera da adiada madrugada. Tanto que arriscavam esquecer seus diurnos gorjeios. As flores indeferiam suas pétalas, no aguardo de si (Couto, 2013, p. 144).

Nesse excerto, o narrador incorpora a voz de Nyalombe à sua própria voz, instalando no texto o discurso profético que embasa a fala do ancião. A profecia pode ser compreendida como um discurso autoritário vinculado às crenças e práticas tradicionais de determinada cultura. No caso da narrativa miacoutiana, ela serve como embasamento

ao discurso do velho Nyalombe, representante da tradição e responsável pela manutenção das práticas tradicionais na aldeia. Quando o narrador incorpora a voz da tradição à sua voz, instala na narrativa a ação dessa voz. Tal ação é intensificada quando, após a profecia ser encenada, o narrador nos mostra a força desse discurso na vida das pessoas e da natureza que compõe a aldeia: “A multidão já imaginava essa noite sem trégua. Nas árvores, se figuravam os pássaros, apinhados na espera da adiada madrugada”.

Após profetizar, Nyalombe encontra uma solução para livrar a aldeia desse futuro sombrio, ordenando que a noiva de Nyambi, Jauharia, se entregue ao intruso e ofereça “a ele todo o amor que fores capaz” (Couto, 2013, p. 144). A declaração do ancião gera espanto e indignação em muitos que o ouviam, pois todos sabiam do compromisso entre os noivos. Isso evidencia que a aldeia de sobreviventes mantinha seus costumes e práticas tradicionais, como o lobolo, considerado como uma importante prática cultural em Moçambique. De acordo com Fernandes, o

lobolo assumidamente transcende o amor, tratando-se de uma relação intrínseca com o mundo dos antepassados da noiva e do noivo, em que se estabelece um contato direto e contínuo entre os vivos e os mortos e, por intermédio da conexão com os espíritos antepassados e a realização de suas exigências, fundamenta-se a harmonia social entre os noivos; e, sobretudo, sela o laço social entre ambas as famílias, abençoando e garantindo prosperidade à família que está por vir. (Fernandes 2018, p. 125).

Compreendemos, portanto, que a união entre Nyambi e Jauharia era estimada pelas demais personagens, visto que os aldeões prezavam pelo respeito aos antepassados. Além disso, a aldeia contava com o casamento destes jovens para a sobrevivência e a manutenção de seus costumes tradicionais, haja vista o pequeno número de aldeões e, ainda menor, o número de jovens. Voltando à sequência dos acontecimentos, no fragmento a seguir, o narrador divide seu *locus* de enunciação com os aldeões que questionam a atitude do ancião Nyalombe:

Foi um espanto carregado de rumores, sentidas condenações. Afinal, a menina não era noiva de Nyambi? Não se tinham eles consagrado com selo do lobolo? Os aldeões levantavam murmúrio em protesto contra o velho Nyalombe. Não,

aquele não podia ser o preço da salvação: Nyambi e Jauharia era a mais única promessa, quase eles eram os últimos, restantes jovens. Os outros se tinham ido, vida afora. Ninguém soubera deles as mais notícias, fossem engolidos no grande vazio do mundo. Naqueles namorados estava a última semente da tribo. Oferecer Jauharia aos apetites do monstro? Mais valia o derradeiramento, a total incomparência (Couto, 2013, p. 144-145).

É interessante notar que as primeiras indagações parecem ser do narrador que, por meio de sua onisciência, relembra o compromisso firmado pelos noivos. Ao situar que “os aldeões levantavam murmúrio em protesto”, ele indica para o leitor quem assumirá a cena enunciativa. No entanto, não conseguimos ter certeza disso, pois as primeiras interrogações também podem ser dos aldeões, já que, ao terem suas vozes filtradas pelo narrador, não recebem nenhuma marcação que nos possibilite identificar de onde provêm. O que podemos perceber é a inscrição, por meio do diálogo estabelecido pelo narrador, de diferentes pensamentos a respeito das decisões sobre o destino da aldeia. Há, de um lado, a ação do velho Nyalombe, representante do saber ancestral, que escolhe não lutar contra o forasteiro devido ao medo de serem massacrados, como aconteceu com seus antepassados nos tempos de perseguição. Por outro lado, há a discordância dos aldeões quanto à atitude do velho Nyalombe, já que ela acarretará a quebra de uma aliança – o lobolo – em prol de uma possível solução para a sobrevivência da aldeia. Ainda que a narrativa não revele um confronto direto entre os aldeões e o ancião, na cena discursiva organizada pelo narrador, evidenciamos o confronto de discursos que circulam na aldeia.

Dissemos que o narrador constrói a personagem Jauharia de modo misterioso, deixando muitas sugestões e poucas certezas quanto à sua história. Depois de encenar o confronto de discursos entre a aldeia e o ancião, o narrador retoma, por meio das recordações dos aldeões, o início do relacionamento entre os noivos. O que desejamos destacar é a atitude dos pais de Nyambi que não aceitam, de imediato, sua relação com Jauharia. Notamos que o conto traz, ainda que sutilmente, a questão racial para o centro de sua reflexão. Mesmo mantendo o tom misterioso quanto à origem da noiva, a narrativa possibilita que levantemos algumas hipóteses sobre as lacunas deixadas pelo narrador. Primeiro, vejamos o diálogo entre Nyambi e sua mãe a respeito de Jauharia:

Os pais, no entanto, avisaram: essa menina é bonita de mais, seus modos pertencem a outra gente. Ele escolhesse uma sem aparência. Nyambi negava, fiel a sua paixão. A mãe sentou conversa com ele, no mais grave buscar de razões.

– *Motivo dessa mulher é ser de outra raça.*

– *Não é negra como nós...*

– *Isso é só por fora. Por dentro ela tem outra raça.*

A beleza, assim completa, constituía uma espécie própria, afastada. Ele que teimasse e suscitaria a irritação dos espíritos, esses que vigiavam pelo sossego da aldeia (Couto, 2013, p. 145-146, grifos do autor).

A encenação deste diálogo revela ao leitor, por meio da voz da mãe de Nyambi, que Jauharia não é negra. Esse dado parece importante para os pais do noivo, haja vista que temem as consequências dessa união. No final do excerto, a voz que surge parece-nos ser a do narrador, comentando a beleza da personagem que marca sua alteridade: “A beleza, assim completa, constituía uma espécie própria, afastada”. Em seguida, sua dicção já apresenta particularidades próprias dos pais de Nyambi, tendo em vista a menção a uma possível ira dos espíritos se, porventura, ele escolhesse Jauharia como esposa. Fora o fragmento citado, não há nenhum indício de a noiva ser branca ou mestiça, mas, por ser marcado que ela não é negra como os demais aldeões, supomos, a princípio, que ela fosse mestiça.

Ora, em narrativas que encenam os contextos colonial ou pós-colonial, sabemos que existe uma forte tensão entre negros, mestiços e brancos, mas, ao pensarmos no conto em análise, não nos parece serem estes os contextos encenados. Isso se deve ao fato de que as relações entre colonizados/colonizadores; negros/brancos não são marcadas neste conto, ainda que a figura do forasteiro possa ser entendida como uma força externa, portanto, colonizadora e opressora. Em seus estudos, Monte reflete que “a sombra do colonizador não poderia deixar de participar deste olhar ainda tão cristalizado da memória daqueles que foram colonizados, quer seja pelos portugueses quer seja pelos *Amangwanes*” (Monte, 2012, p. 157, grifo do autor). Nossa visão se distancia dessa possibilidade porque compreendemos a figura do forasteiro como representação do desconhecido que é temido pelos aldeões e, não necessariamente, como representação do colonizador. O ponto principal seria como a aldeia vive regida pelo medo daquilo que é de fora, desconhecido, devido ao massacre e à perseguição que sofreram no passado.

Diante disso, questionamos qual seria a relação entre a preocupação dos pais de Nyambi com a raça de Jauharia e a decisão de Nyalombe em sacrificar a noiva ao forasteiro ao invés de o enfrentar?

Se pensarmos nos dados históricos anteriormente mencionados sobre os povos Abambo, veremos que eles saem de Natal, na África do Sul, após serem dizimados e se espalham pelo continente. Por se tratar de uma tribo bantu, a relação com a nação moçambicana é logo recuperada por nossa memória, posto que o país é composto por diversos grupos étnicos, inclusive da etnia bantu. Além disso, existe a proximidade geográfica entre os países, dado facilitador aos processos migratórios. Ainda que a narrativa não marque o espaço de Moçambique como lugar de enunciação, compreendemos que o autor revisita a história dessa “numerosa e poderosa tribo bantu” (Cabral *apud* Couto, 2013, p. 195) que foi perseguida e reduzida ao estado de servidão, com o objetivo de refletir sobre seus legados destinados à nação moçambicana.

Para que possamos compreender melhor a relação entre a África do Sul e Moçambique, recorreremos às explanações de Hernandez (2005, p. 246) sobre o contexto segregacionista sul-africano. No capítulo “A teia de segregações: África do Sul, Suazilândia, Lesoto e Botsuana”, a autora discorre sobre a história da União Sul-Africana, frisando a chegada dos boêres – colonos holandeses, protestantes calvinistas – em Cabo da Boa Esperança e os processos de combate e miscigenação entre eles e os hotentotes, em 1652. Além desse episódio, Hernandez menciona a batalha entre os descendentes dos boêres – africânderes – e os povos xhosas, suazis e zulus, conhecida como *Battle of Blood River*, ocorrida em 1838. A importância desses eventos se dá pelo fato de que os africânderes possuíam uma rígida postura quanto aos seus modos de viver, não aceitando mudanças em seus hábitos que, inclusive, menosprezavam qualquer relação com os povos africanos. Suas atitudes racistas e violentas eram pautadas na “fé que lhes fazia acreditar que igualar negros e brancos contrariava a lei de Deus” (Hernandez, 2005, p. 246). A pesquisadora constatará que essa crença se tornou primordial para o início do *apartheid*, uma vez que, em 1858, ela foi institucionalizada pela primeira Constituição do Transvaal.

A postura excludente e inflexível dos africanos os levou a longos conflitos com os ingleses, mas os interesses políticos os fizeram chegar a um acordo, criando-se a União da África do Sul. Nesse acordo, a exclusão dos negros era reforçada e praticada tanto nos territórios de domínio inglês quanto nos territórios dos boêres, porém, na região destes, a intolerância e a violência contra os negros eram maiores. Hernandez observa que, no meio de toda a violência segregacionista, apesar de ser “verdade que a maioria negra foi a grande atingida, os mestiços e os indianos também fizeram parte do universo dos excluídos” (Hernandez, 2005, p. 249). É nesse ponto da reflexão que desejamos retomar a personagem do conto miacoutiano. Se antes pensávamos que Jauharia fosse mestiça, a partir da compreensão desses eventos históricos explanados por Hernandez (2005), abre-se a possibilidade de a personagem ser de descendência indiana.

Em razão disso, nos permitimos pensar que, por sua estranha existência, ela fora considerada pela família de Nyambi como inapropriada para ser sua esposa, afinal “seus modos pertencem a outra gente” (Couto, 2013, p. 145). Já em relação ao velho Nyalombe, ainda que não seja revelado um motivo aparente e direto para algum tipo de discriminação, é curioso que o ancião escolha logo a noiva de Nyambi como oferta ao forasteiro. Sua atitude também pode ser lida como uma resposta ao fato de o jovem não optar pela poligamia. Isso se deve ao fato de o narrador sugerir que Nyalombe esperasse essa atitude do jovem aldeão após a realização do ritual de limpeza: “– *Agora, a má sorte terminou. Terás tantas mulheres quantas pode ter um galo.* Fala do velho Nyalombe. Mas o jovem, em si, não queria muitas. Desejava apenas Jauharia” (Couto, 2013, p. 145, grifo do autor). Ao não demonstrar interesse em perpetuar a prática cultural da poligamia, Nyambi rompe com a ordem estabelecida pela tradição, o que indica que a atitude do ancião em relação à Jauharia ocasionará um possível restabelecimento da ordem na aldeia, posto que o jovem não desejava outras mulheres, mas somente a noiva.

Por meio da organização discursiva realizada pelo narrador performático, o leitor se dá conta dos ditos e não ditos presentes na narrativa. Como já explanado, o narrador não revela, mas sugere que havia algo diferente em Jauharia que a distinguia do restante dos aldeões. Se nossa aposta sobre a personagem pertencer à cultura indiana for plausível, compreendemos que a narrativa coloca em questão a discriminação que estas pessoas também sofriam. Como já mencionado anteriormente, Mia Couto é um ser de

fronteira e encontramos em sua escrita os conflitos experienciados por sujeitos que vivem à margem. Aliás, como apontado por Fonseca e Cury, “muitos de seus personagens assumem tal condição: mulheres, loucos, feiticeiros, estrangeiros” (Fonseca; Cury, 2008, p. 106). A partir das contribuições de Edward Said sobre o papel do intelectual e do escritor, compreendido como pertencente à margem e, portanto, responsável por levar “em conta os marginalizados do conjunto social” (Fonseca; Cury, 2008, p. 106), as autoras endossam que “é da margem que se pode talvez construir uma enunciação mais crítica, que não se furte a marcar posturas num mundo atravessado por intensas divisões” (Fonseca; Cury, 2008, p. 107).

A influência do racismo praticado e legitimado na África do Sul em nações como Moçambique irá perdurar durante muitos anos, incentivando ainda mais as divisões culturais. Hernandez discorre, em sua explanação a respeito do país moçambicano, sobre os conflitos gerados pelo racismo que, a cada dia, se espalhava e se fortalecia, antes, durante e depois da independência:

Os conflitos internos durante a guerra de libertação só foram resolvidos no plano ideológico e dentro da organização da Frelimo. Na sociedade em geral, continuaram a existir todas as causas dos conflitos. Após a independência, essas causas multiplicaram-se e reproduziram-se à escala nacional, tanto dentro como fora da Frelimo. No entanto, o governo racista da África do Sul incentivava continuamente o racismo, dando suporte para que os brancos afirmassem que a independência era unilateral (Hernandez, 2005, p. 607).

A compreensão acerca dos fatores históricos anteriormente discutidos nos ajuda a construir uma possível interpretação sobre o conto em análise, principalmente em relação à figura de Jauharia. Como dito anteriormente, o narrador deste conto não descreve minuciosamente as personagens, os espaços ou os acontecimentos. Ele joga com os sentidos e lança sugestões para que o leitor perceba e indague certas atitudes das personagens. Esse foi nosso percurso em relação à noiva, levando-nos a entender que, por ela ser pertencente a outra cultura, por sua alteridade, foi indicada a se ofertar, pelo ancião da aldeia, àquele que seria o inimigo, o forasteiro. Seu sacrifício seria a salvação dos aldeões, mas essa seria a melhor e única solução? Há um momento em que o narrador permite que o leitor questione a atitude de Nyalombe e dos demais

aldeões que agora viveriam sem medo. Ele o faz como se comentasse algo após o diálogo conflituoso entre Nyambi e o ancião.

O velho Nyalombe lhe prescrevia o ensinamento:

– *Vingança é habilidade dos fracos.*

– *Quem puxa vingança é a traição, Nyalombe. Fique o senhor contra a traição se quer evitar vingança.*

Traição era o nome daquela indiferença, ninguém mais se importando com o destino de Jauharia. Pois ela se ofertara, generosa, para salvar os demais. Que gratidão merecia agora? (Couto, 2013, p. 148-149, grifos do autor).

De acordo com Moreira, “é a dicção do narrador que dá vida às personagens, ao espaço e aos acontecimentos” (Moreira, 2005, p. 47), portanto, quando o narrador se apropria de uma voz, ele o faz de modo consciente e intencional. Como exemplo, notamos na citação anterior, novamente, uma disputa de discursos, um conflito entre o mais velho e o mais novo. O narrador se apropria do saber tradicional transcrito no texto pela presença dos ditos populares e dos provérbios na voz de Nyalombe. Ele é construído como uma autoridade social para a manutenção das práticas tradicionais na aldeia, portanto, uma voz que detém o saber sagrado. Ao instruir o jovem sobre a vingança, Nyalombe recorre aos provérbios para dar peso ao seu discurso, mas a resposta de Nyambi é um contradiscurso que se apoiará na atitude do ancião, interpretada pelo jovem como uma traição.

Na última parte do fragmento, temos o comentário do narrador que, aparentemente, se aproxima da perspectiva de Nyambi. Podemos pensar que ele encena uma possível reflexão interna do jovem? Sim. Mas, para além de sugerir o que se passa no interior das personagens, o narrador performático deseja que o leitor tome parte de sua performance e, para isso, ele faz um comentário e finaliza com uma pergunta. Esse modo de chegar ao leitor faz com que o texto se movimente a todo o momento, pois o leitor é levado a refletir e se inserir na narrativa performática, questionando e construindo outros tantos sentidos que o texto possibilita.

O desfecho do conto revela que Nyambi consegue encontrar o forasteiro e o matar, na tentativa de salvar sua noiva, Jauharia. No entanto, ele é surpreendido pela confissão

de sua amada: “– *Eu já amava esse homem, Nyambi*” (Couto, 2013, p. 150, grifo do autor). Ela ainda conta que o forasteiro cuidava e protegia aquelas redondezas, o que não condiz com a ideia de ele ser um inimigo dos aldeões. Após perceber que perdeu sua noiva, Nyambi retorna para sua aldeia, como um herói para os seus, mas também como derrotado internamente por ter perdido sua noiva e ter cometido o engano de matar o forasteiro.

O narrador performático participa dos acontecimentos narrados, sendo, portanto, testemunha de sua cultura por meio das histórias que nos conta. Sobre o paradeiro de Jauharia, ele declara:

**O noivo foi o último a testemunhar-lhe.** Em verdade, não houve mais luz certa sobre o assunto. Bem que os olhos da aldeia se apuravam. Na escuridão, se esfumavam visões. Nem os ouvidos espreitavam nos cantos da quietude. **E dessa mínima, duvidável atenção se discute ainda o desfecho de Jauharia. Uns dizem** que escutaram o cão piando e, depois, os gemidos da menina, a carne dela rasgando-se nos dentes da fera. **Outros contam** que ouviram tambores: era ela que dançava, descalça sobre um chão nunca visto, luaminoso. Enquanto dançava, o corpo dela se ia trocando em suor, ela se transpiexpirava. E quando ela era quase só água, o estrangeiro avançou em concha suas mãos e recolheu-a como se ela fosse, em pleno deserto, a última bebida do viajante. **Outros ainda garantem** que viram o estranho rumando os bosques. Só que, desta vez, ele não trazia um só, exclusivo cão. Dois bichos lhe roçavam as pernas, resgotejando babas (Couto, 2013, p. 148, grifos nossos).

Notamos que o narrador presentifica o acontecimento, informando que a história continua em aberto, posto que, “dessa mínima, duvidável atenção se discute ainda o desfecho de Jauharia”. Ora, o leitor é ciente sobre o desfecho entre o casal, mas a dicção do narrador performático acolhe as diversas versões do que poderia ter acontecido com a noiva, como vemos na citação anterior, na qual “uns dizem”, “outros contam”, “outros ainda garantem”. Esse modo de narrar apresenta ao leitor a cena ritual da contação de histórias por meio de sua figuração na escrita. Nessa apresentação, o leitor se depara com a voz e o corpo do contador de histórias moçambicano metamorfoseado, exercendo aquele tipo de magia sobre quem lê/ouve sua história. Por meio da narração performática, o leitor permanece em estado de fabulação mesmo após terminar o conto, semelhante à aldeia de sobreviventes dos povos Abambo: “sem que outro sonho lhe sobrasse, a aldeia se fabulava, à margem dos séculos, para além da última estrada” (Couto, 2013, p. 151).

### 3.1.2 “*Me escuta devagar, tenha paciência*” – *A princesa russa*

Se no conto anterior temos um narrador de terceira pessoa que divide o espaço enunciativo com outras vozes e mantém uma onisciência oscilante, no conto “A princesa russa”, a narração é feita por um narrador de primeira pessoa, o negro assimilado Duarte Fortin, que, a todo o momento, se coloca como agenciador da voz do outro. Este narrador demonstra, a todo o momento, seu desejo pela posse da palavra. Entretanto, isso não impede que sua voz seja atravessada por outras vozes, tornando o texto, assim como o anterior e todos os outros que compõem este estudo, uma narrativa polifônica.

A história de Fortin é contada por ele mesmo a um padre, relembrando os tempos em que trabalhou para Lúri e Nádia, um casal de russos exploradores de uma mina de ouro na vila de Manica, em Moçambique. Em sua confissão, o narrador revela a paixão que sentia por sua patroa, a quem ele chama de princesa russa. Além disso, ele menciona, repetidamente, a culpa que carrega pelas atrocidades que presenciou sem agir contra elas. Já no início do conto, somos surpreendidos pelo modo como o narrador inicia seu relato: “Desculpa, senhor padre, não estou joelhar direito, é a minha perna, o senhor sabe: ela não encosta bem junto com o corpo, esta perna magrinha que uso na esquerda” (Couto, 2013, p. 77). A partir desse fragmento, notamos que o conto começa em movimento, a ação do diálogo entre o narrador e seu interlocutor é construída sem nenhuma marcação, como seria o caso do uso do travessão para marcar um diálogo.

Já nos primeiros parágrafos, o narrador demonstra que sua narração é performática, devido, por exemplo, às cenas consideravelmente gestuais. Isso pode ser visto quando ele, recorrentemente, menciona que sua perna esquerda o incomoda, levando-o, a todo instante, a trocar de posição: “Espera, senhor padre, me deixa só endireitar esta minha posição. Raios de perna, sempre nega me obedecer” (Couto, 2013, p. 83). A predominância da posse da palavra desse narrador pode ser evidenciada pela ausência da voz de seu interlocutor, sendo ela sempre encenada e incorporada à voz do narrador, que seleciona um léxico específico, o qual o leitor irá identificar como pertencente a um discurso religioso: “Eu sei que Deus é completamente grande. Contudo,

padre, contudo: o senhor acha que Ele me foi justo? Estou a injuriar o Santíssimo? Bom, estou a confessar. Se ofendo agora, o senhor depois aumenta nos perdões (Couto, 2013, p. 79). Vejamos que o narrador não reproduz meramente a voz do outro, mas a incorpora à sua voz, encenando-a. Com isso, compreendemos que ela se constitui “como ressonância das vozes que ele resgata, literaliza e faz alternar com a sua própria voz no universo narrativo” (Moreira, 2005, p. 105).

É interessante notar que o narrador encena a voz de Nádía de formas diferentes, como veremos a seguir. Na primeira citação, uma outra voz subitamente surge na enunciação do narrador: “Era um relógio da sua família, só a mim ela confiava a sua limpeza. Se esse relógio partisse, Fortin, era a minha vida que toda se partia. Ela sempre me dizia assim, aconselhando cuidados.” (Couto, 2013, p. 80). Mais adiante, ele marca a individualidade dessa outra voz em relação à sua: “Depois, perguntou, com aquela maneira dela falar o português: – *Afinhal, vaciê vive aqui?*” (Couto, 2013, p. 80, grifo do autor). Diante desses diferentes modos de encenar a voz do outro, constatamos que há “uma intensificação de alguns aspectos referentes à personagem em relação a outros que dizem respeito ao narrador, de modo a distinguir qual papel o narrador está performando.” (Moreira, 2005, p. 107). Isso fica visível quando observamos os aspectos religiosos presentes ao encenar a voz do padre e a presença de um certo sotaque – “com aquela maneira dela” – na encenação da voz de Nádía ao falar português.

Ao longo de sua confissão, o narrador deixa evidente sua ligação com Nádía, declarando, em muitas passagens, sua empatia com aquela que “vivia fechada em sua tristeza.” (Couto, 2013, p. 79). Assim como em diversas obras do autor moçambicano, Nádía figura a mulher “que, na vida, não [tem] presença” (Couto, 2013, p. 82), tratada com indiferença pelos homens que ocupam os lugares de poder: “O patrão nem se incomodava com ela: marchava direito para a mesa, ordenava por bebida. Ele comia, bebia, repetia. Nem reparava a senhora, parecia ela era subexistente.” (Couto, 2013, p. 82-83). Ressaltamos que, apesar de a personagem ocupar um lugar de poder ao lado do marido, ela é submissa e oprimida por ele. De modo similar, Duarte Fortin, que é um sujeito assimilado, também ocupa os dois lugares, submisso aos colonos e opressor de seus semelhantes por possuir o título de Encarregado-geral. Como pontuado por Palhares, “os personagens Nádía e Fortin ora figuram como opressores, ora como seres

submissos, impossibilitados de assumirem o papel de sujeitos históricos.” (Palhares, 2012, p. 36). No fragmento a seguir, veremos que o narrador revela ao padre a função que exercia na casa dos russos, assumindo o gosto pela posição de poder que ocupava:

E eu, assimilado como que era, fiquei chefe dos criados. Sabe como me 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. (Couto, 2013, p. 78).

Por exercer tal função, Fortin é odiado pelos negros subordinados aos seus mandos, porém, ele não demonstra se incomodar, assumindo que “até gostava de não ser gostado. Aquela raiva deles me engordava, eu me sentia quase-quase patrão.” (Couto, 2013, p. 78). O sentimento do narrador evidencia o que Homi Bhabha (1998) nomeia de amnésia cultural, fomentada pela reprodução da situação colonial. No texto “A identidade moçambicana no ilusório espelho da raça”, Moreira (2022) constata, à luz das reflexões do teórico indiano, que Duarte Fortin reproduz, inconscientemente, “um modelo de dominação que reforça a diferença racial como um mito social discriminatório.” (Moreira, 2010, p. 290). Entretanto, veremos uma mudança na dicção do narrador quando ele conta ao padre sobre o desabamento de uma mina que testemunhou:

Debaixo daquela terra que pisávamos estavam homens, alguns já muito mortos, outros a despedirem da vida. As pás subiam e desciam, nervosas. Víamos aparecer braços espetados na areia, pareciam raízes de carne. Havia gritos, confusão de ordens e poeiras. Ao meu lado, o cozinheiro gordo puxava um braço, preparando toda a força dele para desenterrar o corpo. Mas o quê, era um braço avulso, já arrancado do corpo. O cozinheiro caiu com aquele pedaço morto agarrado em suas mãos. Sentado sem jeito, começou de rir. Olhou para mim e aquele riso dele começou a ficar cheio de lágrimas, o gordo parecia uma criança perdida, soluçando. (Couto, 2013, p. 84).

Ao encenar o episódio, o narrador partilha sua experiência com outra testemunha, o cozinheiro Nelson Máquina. Se antes ele era indiferente às vivências dos outros negros, agora, por meio dessa partilha, o narrador expressa o início de uma conscientização a

respeito da opressão colonial vivida pelos colonizados, inclusive ele. Na última cena do fragmento, as palavras “riso” e “lágrimas” compõem uma imagem ambígua da realidade encenada pelo narrador performático. Compreendida como efeito do *gestus*, “a imagem torna os textos uma força referencial que intensifica a visão do dizível e do perceptível da experiência moçambicana.” (Moreira, 2005, p. 26). Nela, o riso do cozinheiro que, logo “começou a ficar cheio de lágrimas”, pode ser lido como cômico e trágico ao mesmo tempo, o que nos leva a constatar que a dualidade que encontramos na figura de Duarte Fortin está fortemente presente no modo como ele organiza o dizer na cena enunciativa. Mais adiante, ele confessará ao senhor padre que não pôde suportar ver tantos trabalhadores mortos no desabamento da mina. Ele então vira as costas e abandona o resgate, mas sem deixar que percebessem que estava chorando por aquelas vidas perdidas.

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. (Couto, 2013, p. 84).

Ao refletir sobre a ambiguidade presente na figura desse narrador, Palhares destaca que ela pode ser vista no “tom do discurso de Duarte Fortin, fazendo-o variar entre o autoritarismo opressor e a consciência da realidade opressora.” (Palhares, 2012, p. 35). É interessante observar que Fortin começa a ter essa consciência a partir do contato com Nádia, após ver que a patroa se sensibilizou com a realidade vivida pelos seus empregados: “A princesa Nádia se encheu de tristeza assistindo àquelas vivências [...] 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, 2013, p. 81). Vimos que o narrador assume ficar consideravelmente abalado com as mortes no desabamento da mina, o que o leva a abandonar o trabalho de resgate e retornar para casa. Ao chegar, ele encontra a princesa que, já suspeitando do desastre na mina, ao confirmar o ocorrido, reage em protesto às mortes dos negros, quebrando itens pessoais, inclusive o tão estimado relógio

de família. Desejamos chamar a atenção para o fato de que a desobediência de Nádia irá influenciar o narrador a se rebelar pela primeira vez contra seu patrão, Lúri.

Ela continuou partindo outras louças, tudo fazendo sem pressas, sem gritos. Mas aqueles vidros cortavam a alma dela, eu sabia. O patrão, sim, gritou. Primeiro em português. **Deu ordem para que parasse. A princesa não obedeceu.** Ele gritou na língua, ela nem ouviu. E, sabe o que ela fez? Não, o senhor não pode imaginar, mesmo a mim me custa testemunhar-me. A princesa descalçou os sapatos e, olhando a cara do marido, começou a dançar em cima dos vidros. Dançou, dançou, dançou. O sangue que deixou, senhor padre! Eu sei, fui eu que limpei. Levei o pano, passei no chão como se acariciasse o corpo da senhora, consolando as tantas feridas. **O patrão me ordenou que saísse**, deixasse tudo como que estava. **Mas eu recusei.** Tenho que limpar este sangue, patrão. **Respondi com voz que nem parecia minha. Desobedecia eu?** De onde vinha aquela força que me segurou no chão, preso na minha vontade? (Couto, 2013, p. 85-86, grifos nossos).

Podemos observar nas marcações do fragmento a semelhança de atitude das três personagens. O patrão ordena, aos gritos, para que sua esposa pare de quebrar as louças, sem obter sucesso em sua ação, posto que Nádia não o obedece. Em seguida, o narrador começa a limpar o chão sujo do sangue da princesa, mas recebe a ordem de Lúri para sair do recinto. Nesse momento, pela primeira vez, o assimilado Duarte Fortin desobedece à ordem dada pelo patrão. Por fim, as interrogações do final da citação revelam a surpresa e o questionamento do narrador sobre sua desobediência. Tais questionamentos são lidos como interrogações do narrador a si mesmo; ao seu interlocutor, o padre; e ao leitor, a fim de o fazer refletir e se adentrar, ainda mais, em sua performance.

Diante disso, concordamos quando Moreira afirma que, “identificando-se com a princesa russa Nádia, ele se desloca de sua condição de assimilado e retorna às suas raízes.” (Moreira, 2010, p. 293). Será este retorno que lhe dará forças para sobreviver a toda a experiência narrada, tornando-se testemunha de uma época sombria nas regiões das minas de Manica. Quando percebe que a princesa está morrendo, Fortin quase se entrega ao mesmo destino devido ao laço entre os dois: “Era como se fosse uma alma distribuída em dois corpos contrários: um macho, outro fêmea; um preto, outro branco.” (Couto, 2013, p. 90). No entanto, ele revela ao padre que encontrou uma saída: “E sabe como salvei, padre? É porque enfiei os braços na terra quente, como faziam aqueles

mineiros morimbundos. Foram as minhas raízes que me amarraram à vida, foi isso que me salvou.” (Couto, 2013, p. 91). Sabemos que, mesmo tomando consciência do lugar que ocupava, desobedecendo ao patrão e retornando às raízes, Fortin carrega em si as marcas de um sujeito que viveu a assimilação. Sua condição de manco e errante metaforiza a dualidade vivida pelos sujeitos fronteiriços tão presentes nas obras miacoutianas.

O final do conto evidencia que sua confissão não está relacionada ao campo religioso, afinal, o narrador assume fingir confessar alguma culpa: “Peço perdão de eu não ser aquele homem que ela esperava. Mas esse é só um fingimento de culpa, o senhor sabe como é mentira esse meu joelhamento” (Couto, 2013, p. 92). Notamos que ele se coloca como réu, dizendo “confessar pecados de muito tempo” (Couto, 2013, p. 77); e como juiz de si mesmo ao duvidar, recorrentemente, de uma real absolvição ou assistência de Deus: “Será que Ele me ouve aqui tão longe do céu, eu tão minúsculo?” (Couto, 2013, p. 83). Mais do que confessar pecados, o que percebemos na narração performática realizada por Fortin é a tentativa de fazer chegar a outros ouvidos sua experiência, seu testemunho. Como dito no início desta análise, esse narrador manifesta o domínio sobre a palavra, a manipulação da voz do outro e a determinação em envolver o leitor em sua performance. Assim, ele resgata “a autoridade ancestral da tradição de ser aquele que conta, aquele que detém a palavra, e que a presentifica” (Moreira, 2005, p. 146), possibilitando ao leitor a experiência de ser testemunha de sua performance narrativa, afinal,

**Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro** e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a **ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente** (Gagnebin, 2009, p. 57, grifos nossos).

### **3.1.3 “Como podia acontecer aquela voz?” – O apocalipse privado do tio Geguê**

O conto “O apocalipse privado do tio Geguê” também é narrado por um narrador-personagem que, por meio das lembranças, reflete sobre sua infância e adolescência ao lado do seu tio, Fabião Geguê. A narrativa encena um contexto de caos social, no qual as personagens sobrevivem em meio aos roubos, à fome e ao medo instalado pelos conflitos internos do país. Não há na narrativa uma data específica do momento vivido por Moçambique, mas, por meio de elementos como a bota veterana e a braçadeira vermelha usada por Geguê, o leitor percebe que é situado em um momento após a Independência do país, conquistada em 25 de junho de 1975. A narrativa encena, por meio das lembranças do narrador-personagem, os conflitos internos e externos de sujeitos que se encontram fragmentados pelas guerras e desorientados em relação ao futuro e a si mesmos.

A produção discursiva realizada pelo narrador deste conto, assim como nos demais contos que compõem o *corpus* deste estudo, promove o diálogo entre a voz e a letra, transcribindo as formas da tradição oral e inscrevendo-as na escrita. Nesse diálogo, nos deparamos com a pluralidade discursiva presente na enunciação do narrador, possibilitada pela inscrição de outras vozes em sua dicção por meio da citação. O processo discursivo realizado pelo narrador performático permite que compreendamos sua intenção deliberada de se comunicar com o leitor-ouvinte de sua narração performática.

O narrador abre a narrativa declarando: “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, 2013, p. 29). Percebemos que, antes mesmo de iniciar a contação de sua história, ele coloca em questão o ato de narrar a história de alguém, uma vez que reconhece que a vida de um homem é transitória, logo, ela é avessa a qualquer discurso essencialista sobre a existência humana. Sabemos que a coletânea de contos miacoutianos da qual essa narrativa faz parte tematiza a questão da identidade e, nesta curta passagem, podemos associar a afirmação do narrador à noção de identidade como processo. Zilá Bernd (1992) endossa que a busca identitária pode ser pensada “como processo [...] em permanente movimento de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos e integrando a trama discursiva sem paralisá-la”. (Bernd, 1992, p. 16).

Em vista disso, entendemos que o narrador pensa a “história de um homem” como experiência inacabada, como “ainda nascente” e, por isso, “sempre mal contada”, haja vista os diversos movimentos de construção/desconstrução identitárias vividos pelo sujeito. No parágrafo seguinte, o narrador se insere na cena discursiva, marcando o tempo do narrado e manifestando o meio pelo qual sua narração se desenvolverá: “Agora, quando desembrulho minhas lembranças eu aprendo meus muitos idiomas. Nem assim me entendo. Porque enquanto me descubro, eu mesmo me anoiteço, fosse haver coisas só visíveis em plena cegueira (Couto, 2013, p. 29). Já no fragmento seguinte, sua enunciação será marcada por verbos no passado, evidenciando que se referem a acontecimentos distantes, como o abandono sofrido pelos pais em tenra idade e, portanto, sua condição de órfão.

Nasci de ninguém, fui eu que me gravei. Meus pais negaram a herança das suas vidas. Ainda sujo dos sangues me deixaram no mundo. Não me quiseram ver transitando de bicho para menino, ranhando babas, magro até na tosse. O único que tive foi Geguê, meu tio. Foi ele que olhou meu crescimento. Só a ele devo. Ninguém mais pode contar como eu fui. Geguê é o solitário guarda dessa infinita caixa onde vou buscar meus tesouros, pedaços da minha infância (Couto, 2013, p. 29).

Notamos que presente e passado são inscritos simultaneamente no discurso do narrador, isso pode ser evidenciado na cena anterior, quando ele fala de seu tio Geguê: “Foi ele que olhou meu crescimento. Só a ele devo. Ninguém mais pode contar como eu fui.” Observamos que os verbos no presente reinsertem o narrador na cena discursiva e, não só ele, mas também Geguê. Esse movimento de cenas que mesclam presente e passado irá percorrer todo o conto, haja vista que o narrador rememora momentos de sua vida.

Considerando que a narração é feita em primeira pessoa, poderíamos pensar que somente a voz do narrador assumiria a centralidade da narrativa, porém, iremos perceber que outras vozes se integram à sua voz, evidenciando o caráter plural de seu discurso. O narrador situa ao leitor que, para contar a própria história, será necessário compartilhar o relato com aquele que “é o solitário guarda” de sua memória, seu tio Geguê. Será por meio dela, a “infinita caixa”, que o narrador selecionará as lembranças, aqueles “pedaços

da minha infância”, para contar sua história. Sua narração se volta para um outro, podendo ser o tio Geguê e as outras personagens ou o leitor, que se tornará ouvinte de sua contação e espectador de sua performance. De acordo com Moreira, a presença do diálogo é fundamental para a realização da performance do narrador, sendo por meio dele que o narrador performático irá recriar, reinventar, transcriar “vozes, ações, personas, comportamentos, os quais são re-colocados na e pela cena discursiva” (Moreira, 2005, p. 100). Esse diálogo é compreendido como o encontro da voz do narrador performático com as diversas vozes contracenadas por ele via citação.

Na cena em que Geguê presenteia o sobrinho com uma bota, observamos que ora a narração é construída pela fala de cada personagem sem muita intervenção do narrador, ora ela é feita por meio da incorporação da voz do outro à voz do narrador num movimento de encenação e não mera reprodução:

Um dia me trouxe uma bota de tropa. Grande, de tamanho sobrado. Olhei aquele calçado solteiro, demorei o pé. Duvidava entre ambos, esquerdo e direito. Um sapato sem par tem algum pé certo?

– *Não gosta, é?*

– *Gosto, gosto.*

– *Então?*

– *É que falta o atacador – menti.*

Geguê raivou-se. A paciência dele era muito quebradiça.

– *Você sabe de onde vem essa bota?*

A botifarra estava garantida pela história: tinha percorrido os gloriosos tempos da luta pela independência.

– *São botas veteranas, essas.*

Então, ele me malditou: eu era um sem-respeitoso, sem subordinação à pátria. Eu haveria de chorar, tropeçado e pisado. Ou eu estava à espera que as estradas amolecassem para eu andarilhar com agrado?

– *Não quer calçar, pois não?*

Pegou na bota e atirou para longe. O estranho então sucedeu: lançada no ar a bota ganhou competência volátil. A coisa voejava em velozes rodopios. O tio Geguê desafiara os espíritos da guerra? (Couto, 2013, p. 30-31, grifos do autor).

Ao encenar a voz de Geguê, o narrador incorpora em sua dicção aspectos que caracterizam a personagem e a distingue dele, como as expressões a seguir: “Então, ele

me malditou: eu era um sem-respeitoso, sem subordinação à pátria. Eu haveria de chorar, tropeçado e pisado”. Em seu movimento performático, o narrador convoca a atenção do leitor para seu relato, seja por meio da manipulação da voz do outro ou da instalação de interrogações ambíguas. No início do fragmento, a interrogação: “um sapato sem par tem algum pé certo?” pode ser entendida como um questionamento interior do narrador; pode ser direcionado ao seu interlocutor; ou ainda para o leitor. Já no final da cena, após um acontecimento insólito, a interrogação do narrador é dirigida ao leitor, com o objetivo de que ele tome parte do seu relato, seja como ouvinte de sua história ou como espectador de sua performance.

Notamos que a ação da bota que “ganhou competência volátil” é um acontecimento estranho ao narrador: “o estranho então sucedeu”, mas a existência dos “espíritos da guerra” lhe é familiar. Em sua enunciação, ele lança o questionamento de que, ao desprezar a bota, “o tio Geguê desafiara os espíritos da guerra?”, o que serve de explicação para o motivo do objeto voar, ou seja, ele voa por força dos espíritos dos antepassados que estão irritados com Geguê. Logo, a voz da tradição ecoa na voz do narrador, instalando na narrativa as crenças e as práticas tradicionais moçambicanas, afinal, “o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura” (Couto *apud* Fonseca; Cury, 2008, p. 126). O que parecia ser um simples objeto passa a se destacar na enunciação do narrador, uma vez que “a botifarra estava garantida pela história”. A historicidade da bota é explicitada na narrativa, haja vista que ela foi usada por um guerrilheiro na luta pela independência do país. Com isso, entendemos que a bota é a voz dos “gloriosos tempos da luta pela independência”, logo, de um recente passado das personagens.

A voz da cultura tradicional é encenada em diversos episódios do conto, sendo, na maioria das vezes, constante na voz do narrador. Como já dissemos, a bota representa um momento histórico do país, porém veremos que o modo como ela reaparece para o narrador evoca as práticas tradicionais e interliga passado, presente e futuro. Antes de discorrermos sobre a reaparição da bota, vejamos a cena em que um passeante reporta ao narrador uma conversa que presenciou entre Geguê e o secretário:

Mas havia um secreto motivo que me empurrava para o caminho. Sem me guiar eu acabei junto à mafurreira, lugar onde pousara a bota. Mas ela já não dormia ali. Um passeante me explicou: passou aqui o teu tio, junto com o camarada secretário. Tiveram um bocadinho de reunião, discutiram a temática da bota. O secretário se pronunciou: esta bota é demasiado histórica, não pode sofrer destino da lixeira. Geguê concordara, não se podia deitar tamanha herança fora. Mas o camarada secretário corrigira:

– *Seu engano, Geguê: é preciso deitar esta porcaria fora.*

– *Deitar? Mas não é muito histórica, a bota?*

Por isso mesmo, respondeu o secretário. Mas não podemos fazer às vistas públicas. O Geguê quanto menos entendia mais concordava:

– *Isso, isso.*

– *Fazemos sabe o quê, ó Geguê?*

– *E será o quê, camarada chefe?*

– *Vamos afogar essa bota lá nos pântanos.*

E foram. O passeante não mais sabia dos dois.

(Couto, 2013, p. 32-33, grifos do autor).

Verificamos que a enunciação do narrador é atravessada pelas diversas vozes narrativas: o passeante, o secretário e seu tio Geguê. A voz do passeante é incorporada à voz do narrador e as informações são pontuadas em frases curtas, sem muitas intervenções. Já o diálogo entre o secretário e Geguê ganha centralidade na cena enunciativa, com algumas observações que podem ser do narrador ou do passeante. Apenas na última frase conseguimos ter a certeza de que é a voz do narrador que fecha o diálogo entre Geguê e o secretário, pois somos informados de que “o passeante não mais sabia dos dois”. Podemos ver que o fragmento evidencia os discursos que atravessam a voz do narrador, tornando o texto ficcional, portanto, um texto polifônico. Por meio da polifonia instalada na narrativa, o que presenciamos é uma cadeia de discursos que disputam um lugar na enunciação. Tendo em vista que a bota pertenceu a um soldado que lutou pela independência do país, sendo, portanto, um revolucionário, o gesto de afogar o objeto pode ser entendido como uma tentativa de silenciar a voz da revolução moçambicana.

A cena evidencia que a bota é uma ameaça ao novo poder instituído. Por esse motivo, o secretário não confia em somente jogá-la no lixo, mas decide afogá-la no pântano para que não seja encontrada por ninguém, para que essa voz seja silenciada.

O episódio também encena, a partir do engano de Geguê, a desorientação do sujeito moçambicano após a Revolução, uma vez que a independência foi conquistada, mas a nova ordem dominante impôs o esquecimento do passado para a instalação de um novo futuro. Notamos que a personagem age sem a intenção de entender o que faz, apenas se apega ao que lhe parece vantajoso para sobreviver. Ele segue a sua vida como o boi presente no provérbio contado ao narrador: “– *Veja você, meu sobrinho: um boi. Dentro da água, um boi será que nada? Não, ele apenas se preguiça na corrente. A esperteza do boi é levar a água a trabalhar na viagem dele*” (Couto, 2013, p. 38-39, grifos do autor).

Ao refletir sobre as heranças violentas das sociedades que vivenciaram a colonização, Frantz Fanon endossa que “a independência certamente trouxe aos homens colonizados a reparação moral, e consagrou sua dignidade. Mas eles ainda não tiveram tempo de elaborar uma sociedade, de construir e afirmar valores” (Fanon, 2022, p. 78). As considerações do autor contribuem para que entendamos as complexidades vividas pelos sujeitos ficcionais no conto moçambicano, pois vemos a fragmentação e a desorientação figuradas em Geguê e, talvez, no próprio narrador, nascido em um tempo de intensos conflitos.

Voltando às aparições da bota, o narrador é novamente conduzido misteriosamente ao local em que a bota se encontra, dessa vez, ao pântano, onde outrora ela fora afogada. Antes de encontrá-la, o narrador relata uma experiência em que assiste a uma prática cultural local: a pesca do peixe ndoé. O modo como ele organiza a cena evidencia a presença da imagem como registro visual na narrativa miacoutiana. Moreira observa que, por meio das imagens, “os textos [moçambicanos] naturalizam a mensagem simbólica, produzem espontaneamente a cena representada, fundamentam naturalmente os signos da cultura” (Moreira, 2005, p. 226). Veremos que o narrador performático partilha essa experiência com o leitor, objetivando que este participe de sua performance para, assim como ele, ser testemunha da pesca de ndoé, afinal, “[é] bonito ver” (Couto, 2013, p. 42):

Até que, certa tarde, me surgiu o aviso. Foi um sinal, breve mas ditado letra por letra. Eu vinha pelo carreiro dos pântanos. Por ali, um grupo de homens pescava o ndoé. Sempre gostei de assistir esse trabalho, essa única pescaria que se faz na terra e não no mar. Os homens trazem lanças e espetam o chão, à procura

dos buracos onde vive o peixe ndoé no tempo da seca. É bonito ver: repente, salta o peixe, cor de prata, no escuro matope. É o ndoé, bicho aquático que entende do ar, respirando fora e dentro. Naquele momento, porém, eu sentia um aperto no peito. Sentei. Era como se a morte falasse dentro de mim, com suas surdas sibilâncias. Os homens tinham fisgado um peixe. O bicho se contracurvava, iluminado aos zigues brilhante aos zagues (Couto, 2013, p. 41-42).

O peixe ndoé é um peixe pulmonado que possui uma característica ancestral – o pulmão primitivo – que lhe permite respirar dentro e fora da água. De acordo com Joice Silva de Souza (s/d), em época de seca, os peixes pulmonados demonstram pouco apetite, metabolismo e temperatura corporal baixa e inércia. As espécies africanas são capazes de sobreviver por até dois anos, uma vez que, ao se enterrarem na lama, elas formam um casulo de muco que serve para sua sobrevivência. A imagem do peixe ndoé pode ser lida como uma metáfora da realidade moçambicana. Em um primeiro momento, podemos vinculá-la ao povo moçambicano que, mesmo em meio às adversidades, encontra na ancestralidade força e novas formas de sobreviver. Além disso, a figura do peixe ndoé enterrada na lama se relaciona com a bota que também se encontrava nessa mesma situação após ser lançada no pântano pelo secretário e Geguê.

A metáfora se amplia quando refletimos que a bota pode ser pensada como recuperação da voz da luta pela independência moçambicana. Ora, desde o início do conto ela é descartada e, por fim, é afogada no matope pelas forças vigentes. Ainda comentando sobre a pescaria, o narrador diz: “Do ndoé não se pode esperar afogamento: é preciso cortar a cabeça” (Couto, 2013, p. 42). Ao associarmos o peixe à bota, entendemos que ela também não se afogará, ou seja, a voz da revolução encontrará um novo modo de sobrevivência. Será, portanto, o narrador quem lhe proporcionará essa passagem, ao realizar seu funeral, trazendo dignidade àquela que sempre fora desprezada pelos demais personagens:

Os pescadores notaram a bota, recolheram, examinaram. Olharam para mim, encolheram os ombros e atiraram a bota. Ela veio cair junto de mim, pesada e grave. **Eu então lhe peguei e, numa poça de água, lavei o dentro e o fora. Lhe apliquei cuidados** como se fosse uma criança. Um menino órfão, tal qual eu. Depois, **escolhi uma terra muito limpa e lhe dei digno funeral**. Enquanto inventava a cerimónia me chegaram os toques da banda militar, o drapejo de mil bandeiras (Couto, 2013, p. 42-43, grifos nossos).

Ao encontrar a bota, o narrador realiza um tipo de processo de purificação, limpando-a: “lavei o dentro e o fora. Lhe apliquei cuidados”. A cada frase da cena, observamos a proximidade entre a bota e o narrador, que a compara a uma criança e, posteriormente, a si mesmo: “Um menino órfão, tal qual eu”. Assim, compreendemos que, a partir da performance da prática tradicional realizada pelo narrador, a bota, metáfora e voz da história da luta pela independência, torna-se uma metáfora e voz de um passado tornado ancestral. Logo, não é apagada da memória do narrador e nem do leitor, sendo este agora testemunha do “digno funeral” realizado pelo narrador.

Souto apresenta uma leitura diferente ao afirmar que “o enterro da bota significa o sepultamento dos princípios que regeram esse momento histórico do país e a constatação de que aqueles ideais estavam mortos” (Souto, 2016, p. 216). A nosso ver, a percepção da pesquisadora parece se apoiar em uma perspectiva sobre a morte e, conseqüentemente, sobre o enterro, como finita. No entanto, se olharmos a importância dada aos ritos fúnebres pelas culturas africanas e, mais particularmente, pela cultura moçambicana, veremos que o funeral simboliza a passagem de um estado a outro, portanto, não representa o fim, mas a continuidade.

Em um texto crítico, Mia Couto reflete sobre como os moçambicanos parecem experimentar uma amnésia coletiva que os faz esquecer o passado, em específico, esquecer a guerra civil. Ele discorre sobre o fato de que “esquecemos as nossas guerras porque, em todos esses conflitos, não estivemos todos do mesmo lado” (Couto, 2011, p. 193). Por esse motivo, pensa o autor: “À boa maneira africana, nós não sabemos fazer do passado um nosso antepassado” (Couto, 2011, p. 193). Podemos dizer que Geguê e o narrador figuram tal condição, uma vez que vivem dos dois lados do conflito, como “o polícia e o gatuno” (Couto, 2013, p. 41). O ato de afogar a bota realizado pelo tio representa essa tentativa de esquecimento do passado, mas o gesto do narrador – a realização do “digno funeral” da bota – evidencia que a luta pela independência não será esquecida. Ao passar pelo ritual, a voz desse momento histórico moçambicano se junta aos antepassados, ganhando força e continuidade, mantendo viva a memória da luta moçambicana.

### **3.1.4 “Era só falar por boca de outros” – Os mastros do Paralém**

A quarta narrativa que selecionamos para o presente estudo é o último conto da coletânea miacoutiana. Em “Os mastros do Paralém”, um narrador de terceira pessoa conta a história de Constante Bene e seus dois filhos, Chiquinha e João Respectivo. Moradores de uma cabana na propriedade do colono Tavares, as personagens vivem sem muitas novidades até a aparição de um mulato nas redondezas. Desde sua chegada, o mulato desperta incômodo e preocupação no protagonista do conto, principalmente quando sua filha, Chiquinha, aparece grávida e não revela a identidade do pai da criança.

Na narração dos acontecimentos, o narrador adota a perspectiva de Constante Bene e, em dado momento, deparamo-nos com algumas interrogações ambíguas: “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” (Couto, 2013, p. 182). As interrogações lançadas pelo narrador podem indicar questionamentos da personagem ou podem ser direcionadas ao leitor como forma de o fazer refletir e, mais ainda, de inseri-lo na performance narrativa. Afinal, o narrador performático dialoga com o leitor “enquanto conta-lhe a história” (Moreira, 2005, p. 111).

Moreira observa que as enunciações interrogativas e exclamativas, presentes nos textos moçambicanos, projetam a intenção do narrador de atingir o seu interlocutor. No caso da enunciação interrogativa, a autora nota que ela demonstra “uma incerteza por parte daquele que a realiza, o seu desejo de saber. Ao mesmo tempo, essa enunciação realiza também um ato particular: o de interrogar. E a enunciação exclamativa exprime uma solicitação de compartilhamento” (Moreira, 2005, p. 111). A pesquisadora compreende que, para além de uma indagação direcionada ao interlocutor, tais enunciações conformam “um gesto perlocutório em direção ao outro. Esse gesto é de apelo à adesão ao relato, por uma integração cúmplice entre narrador e leitor-ouvinte, que, assim, é inserido na performance narrativa” (Moreira, 2005, p. 111).

Por meio da dicção do narrador, somos apresentados ao contexto em que as personagens estão inseridas e ao jeito pacato e submisso do guarda Bene: “Sentado num canto da velha cabana, Constante Bene pesava o tamanho do tempo. Desde os princípios, era guarda na propriedade do colono, o xikaka Tavares” (Couto, 2013, p. 175). Apesar da submissão, Bene sonha com outra realidade: “Falava-se muita lenda da outra encosta do monte. Parece nessesoutro lugar nunca os colonos haviam pisado [...] Quem sabe aquelas paragens fossem propensas apenas à felicidade? Esse lugar: Bene chamava-lhe o Paralém.” (Couto, 2013, p. 177). Entretanto, ele, constantemente, priva a si mesmo e aos filhos de qualquer contato com o que há além das montanhas, ou mesmo, com as utopias e as expectativas de mudança. Sua conformação é pautada na perspectiva de que nada irá mudar com a independência do país, uma vez que Bene questiona: “*agora sou criado do colono. Depois será o quê? [...] Depois, seremos criados deles, desses mussodja. Tu não conhece a vida, meu filho. Essa gente de tiros, no fim da guerra, já não aguenta fazer mais outra coisa.*” (Couto, 2013, p. 191, grifos do autor).

Reconhecemos que, até certa altura do conto, o discurso racista e discriminatório se faz presente “na voz do próprio protagonista, cuja visão de mundo internaliza o olhar do senhor branco” (Palhares, 2012, p. 59). Isso é evidente no modo como Constante enxerga o mulato: “– *Pois eu lhe ponho muita desconfiança. É um mulato. Vocês não conhecem as manias dessa gente*” (Couto, 2013, p. 178, grifos do autor). Veremos, mais adiante, que ele tomará consciência do lugar que ocupa e de que a figura do mulato poderá ser fundamental para a luta contra o poder vigente. Antes disso, vejamos a cena em que o protagonista tem um pesadelo com o mulato. A presença dos sonhos nas obras de Mia Couto é entendida por Secco (2006) como uma forma de resistência à morte das tradições. A pesquisadora afirma que os textos do autor

fundam uma semiose libertadora, cuja ação, por intermédio de representações oníricas, faz aflorar o imaginário cultural popular, que foi censurado tanto no período colonial, como nos primeiros anos após a libertação, quando a orientação marxista ortodoxa do Governo da Revolução proibia, de modo geral, as manifestações religiosas (Secco, 2006, p. 72).

Tendo isso em mente, podemos dizer que, por meio do pesadelo, a voz da tradição ganha destaque na enunciação do narrador, contrapondo a visão de Bene quanto ao mulato, já que no pesadelo ele o vê como um soldado, trajando uma farda guerrilheira e revelando ser o responsável pelas chamas que dariam início ao fogo na propriedade do colono Tavares. A tradição, manifestada por meio do pesadelo, surge tanto como um presságio sobre o desfecho do conto, quanto como um alerta, um despertar direcionado a Constante Bene sobre a importância da figura do mulato para a luta contra o sistema colonial.

De acordo com Mathe (2021), um “fenômeno bastante produtivo no conto moçambicano é a sobreposição de vozes na escrita. A incorporação de vozes e linguagens rompe com a expectativa do leitor ao quebrar o código linguístico em uso em uma obra.” (Mathe, 2021, p. 70). Veremos na citação a seguir que a presença de palavras em Changana, como *xipefos*, exemplifica a afirmação do estudioso, bem como a inserção da canção em língua local, sem tradução para o português.

Naquele pesadelo, o guarda se sentiu derradeiro. Assim ele viu: o mulato era um mussodja e caminhava, por entre o pomar, com sua farda guerrilheira. Mas, de espanto: ele tocava as laranjas e elas se acendiam, em chamas redondas. O laranjal parecia era uma plantação de xipefos. Sobre o barulhar das folhagens, se escutavam cantos:

*Iripo, iripo*

*Ngondo iripo*

De repente, eis: o Tavares. Furioso, canhangulo nas mãos. Disparava contra onde? Contra o chão, contra as árvores, contra a montanha. O colono gritou-lhe: – *E você, Constante, é guarda de quê? Apanha essas laranjas, antes que arda tudo.*

Constante hesitou. Mas o cano da espingarda, virado em seu peito, lhe fez obeditoso. Árvore ante árvore, ele foi colhendo ardências até seus dedos virarem uma dezena de chamas. O velho acordou aos berros. Queimavam-lhe as mãos. A filha encharcou-lhe os braços de generosa água. Aliviado, ele ocupou a cadeira, preparando-se para acender o cachimbo. (Couto, 2013, p. 181-182, grifos do autor).

Mesmo após o sonho, Bene continua a ver o mulato como inimigo, mudando sua postura apenas quando descobre que foi seu patrão quem engravidou sua filha. O

narrador performático narra o pesadelo de Bene, evidenciando sua onisciência total em relação à personagem. Com interrogações como: “Disparava contra onde?”, ele projeta seu leitor, instigando-o a tomar parte de sua tarefa como leitor/ouvinte/espectador do que lhe é narrado. Vejamos que a cena é metafórica, posto que temos nela a presença do mestiço guerrilheiro – o mulato; do colonizador – Tavares; e do colonizado – Constante Bene, figurando seus papéis no que poderíamos chamar de vésperas da independência do país. O agente que inicia a revolução queimando o laranjal da propriedade do colono é o mulato, agora nomeado como guerrilheiro. Em seguida, temos a presença do colonizador que cobra do colonizado, o guarda Bene, a atitude de pegar as laranjas para que cesse a queimada. Já a terceira figura, o protagonista do conto, hesita em atender tal ordem, porém, o narrador frisa o motivo que o tornaria “obeditoso”, afinal Constante tinha “o cano da espingarda [do colono], virado em seu peito”.

A presença da canção da luta de libertação nacional – “Iripo, iripo Ngondo iripo” – que anuncia a chegada dos guerrilheiros, reforça a revelação de que o mulato era um guerrilheiro. Ela contribui para a construção de uma cena sinestésica promovida pelo narrador a fim de envolver o leitor em sua performance. A narração performática do pesadelo de Bene proporciona ao leitor a experiência de se colocar ali, na cena narrada. Com isso, ele poderá ouvir os cantos; ver o laranjal queimando; sentir na pele, assim como Constante, o ardor das laranjas incendiadas.

Retomando o momento em que Bene se dá conta de que Tavares foi quem engravidou Chiquinha, notamos que há uma mudança em seu comportamento. Mudança essa que afeta sua visão e atitude em relação ao mulato e ao patrão. Na cena a seguir, veremos que o narrador mescla a narração encenando o diálogo entre pai e filho para, em seguida, revelar ao leitor o momento em que Constante reflete sobre aquela “verdade que não cabia em si” (Couto, 2013, p.189):

*– Esse misto, fidaputa, é um Pide. Encontrei o saco de um mussodja, lá na gruta. Pensa são coisas dele, alguma vez? É um Pide, um Pide que abusou na sua irmã, roubou o sacudu de um guerrilheiro.*

*– Foi o patrão.*

*– Olha, João, não repete isso maistravez.*

*– Foi, pai. Eu vi.*

– *Jura?*

O menino se assegurava, em convictas lágrimas. Bene respirava aos quases. O tamanho daquela verdade não cabia em si. Doeram-lhe mais os pés, o sangue ensonado sobre as feridas. Já as moscas zunzuniavam, desprestigiando o sagrado líquido. Com os dedos espremeu um torrão de areia. A terra se submetia, esfarinhada. Aquela obediência entre os dedos lhe foi trazendo, devagarmente, o respirar sereno dos decididos. (Couto, 2013, p. 189-190, grifos do autor).

Após o confronto com o mulato e a descoberta sobre o verdadeiro pai de seu neto, Bene retorna para casa e, pela primeira vez, enfrenta o colono Tavares. Palhares observa que a personagem “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” (Palhares, 2012, p. 60). Se antes de descobrir quem era o pai de seu neto, Bene não agia por si mesmo, era submisso e “temia as sanções do mais querer” (Couto, 2013, p. 177), agora, sabendo o “tamanho daquela verdade”, ele encontra “o respirar sereno dos decididos” no contato com a terra. Compreendemos que a terra simboliza a ancestralidade, o solo que pertence a cada moçambicano e, portanto, é nela que Bene ganha força para a tomada de consciência que lhe é exigida. Há uma cena no conto “A princesa russa” em que a terra também exerce esse lugar sagrado e agenciador de mudanças nas personagens. Vemos isso quando Fortin diz ao padre que pôde se salvar ao mergulhar “os braços na terra quente [...] Foram as minhas raízes que me amarraram à vida, foi isso que me salvou” (Couto, 2013, p. 91).

Na cena a seguir, veremos que o narrador performático não apenas mostra o momento em que Constante Bene enfrenta o colono Tavares, mas encena, por meio dos gestos da personagem, sua mudança de atitude. O leitor se depara com o corpo da personagem que, ao surgir na narrativa, o convoca a apurar os ouvidos e abrir os olhos para a performance encenada no texto escrito:

Se aproximaram da casa, notaram vozearias. Apuraram ouvido: era o colono que gritava dentro da cabana. Constante, esquecido do coxear, entrou. O patrão, embaraçado, perdeu as rédeas de si. Mas logo se refez, inchando os ombros, alargando a pele:

– *Que é isso que tens nos pés? Tens as patas cheias de sangue.*

O velho guarda não respondeu. Arrastou-se até enfrentar o patrão. Só então ele notou como era mais alto: ao xikaka lhe faltavam os calcanhares. Acendeu, em vagares, o cachimbo. Tavares recebeu o fumo da afronta:

– *Não queres dizer como fizeste isso? Pois eu te digo o que é: manha de preto. Mas fica sabendo que não levas nem um dia de dispensa. Hoje mesmo te quero a fazer ronda na propriedade.*

Impassível, Bene, parecia nem ouvir. O patrão se chegou mais perto, em jeito de segredo. Andava por ali caça grossa, um turra. O administrador alertara os machambeiros sobre de um mulato, perigoso escapafúdio.

– *Abre-me esses olhos, Bene. Fungula masso...*

– *Não fala assim... patrão.*

– *Ora que esta?! E porque não, me dirá Sua Excelência?*

– *Esse nem é seu dialeto.*

(Couto, 2013, p. 192, grifos do autor).

Desde o início do fragmento, o narrador performático lança mão dos gestos das personagens para encenar o confronto entre eles. A cena torna-se, portanto, imagética e sonora, até mesmo o silêncio de Bene: “O velho guarda não respondeu”, revela sua tomada de consciência; bem como seu vagar ao acender o cachimbo: “Acendeu, em vagares, o cachimbo”; ou sua indiferença ao que o patrão dizia: “Impassível, Bene, parecia nem ouvir”. Por fim, o confronto entre Bene e Tavares toca na questão da língua local utilizada pelo colono: “*Fungula masso*”, que traduz a primeira frase dita por ele: “Abre-me esses olhos”. A última conversa entre Bene e Tavares é finalizada com a palavra do colonizado que, a nosso ver, mantém uma postura consciente de seu lugar, não demonstrando medo em enfrentar o colono. Isso pode ser evidenciado pelo modo como Bene fala com Tavares ao perceber que ele utilizara outra língua que não a portuguesa para falar com ele: “– *Não fala assim... patrão. – Ora que esta?! E porque não, me dirá Sua Excelência? – Esse nem é seu dialeto.* (Couto, 2013, p. 192, grifos do autor). Assim como vimos anteriormente, a força que a personagem encontra ao tocar a terra em que pisava também é vinculada à língua local. Afinal, ela é marca identitária do sujeito moçambicano e o liga ao que lhe é sagrado, ancestral e próprio.

Assim sendo, percebemos que o narrador deste conto, apesar de apresentar uma onisciência total em diversos momentos, também cede o *locus* de sua enunciação para que as personagens emergjam, possibilitando emergirem, em sua voz, dicções variadas que compõem sua narração performática. Voltaremos a este conto no próximo capítulo

com o objetivo de demonstrar como os provérbios aparecem fortemente no discurso de Bene e das demais personagens dos contos analisados.

## 4 A DICÇÃO VOZEADA DO NARRADOR PERFORMÁTICO

### 4.1 A força da voz proverbial

Dentre as diversas vozes que atravessam a voz do narrador performático, a voz da tradição oral, manifestada pela presença de provérbios e ditos populares nos textos miacoutianos, é percebida em todos os contos que compõem este estudo. Segundo Moreira, “o manuseio de provérbios e ditos populares revela o teor persuasivo de seu discurso, expresso através do emprego constante de mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral.” (Moreira, 2005, p. 113). A partir das contribuições de Paul Zumthor (1979), a autora reflete sobre a citação do provérbio e do dito popular nos textos moçambicanos sob a ótica da intertextualidade. Assim, compreende-se o provérbio como um micro discurso narrativo, um “elemento de ligação que reúne o texto ao contexto.” (Moreira, 2005, p. 114). A pesquisadora endossa que

ora a inserção do provérbio no enunciado confirma o sentido do texto, realizando uma espécie de registro de uma “fala comum” que é reativada no texto para confirmar a própria fala do narrador; ora a sua citação exerce uma função desconstrutiva e irônica do conteúdo posto. (Moreira, 2005, p. 114-115).

Veremos, portanto, que a citação de provérbios e ditos populares será parte constituinte da dicção do narrador performático e aparecerá, em maior frequência, na encenação da voz das personagens mais velhas. Isso evidencia que o narrador usa várias estratégias para convencer o leitor a respeito do seu discurso, inclusive por meio dos saberes ancestrais na voz daqueles que carregam a autoridade de um mais velho.

Em “A lenda da noiva e do forasteiro”, os provérbios aparecem na voz do velho Nyalombe, dando peso ao seu discurso ao convocar os aldeões ou quando aconselha o jovem Nyambi. A citação dos provérbios garante ao discurso do ancião um saber superior, pois está firmado no saber ancestral da tradição. Nos fragmentos a seguir, nos deparamos com dois diálogos entre Nyambi e o ancião. No primeiro, o jovem não aceita perder sua noiva para o forasteiro e decide enfrentá-lo, porém, Nyalombe o impede,

ordenando que não vá. O jovem resiste ao comando do mais velho, levando este a proferir um provérbio que dará força à sua ordem:

Nyambi, agora, se interrogava: como podia ele perder sua noiva, entregá-la nos braços de um malfazedor? Nunca. Ele se preferia, meter-se-ia a guerreiro, faria frente ao intruso.

– *Nunca, não vais.*

– *Mas, Nyalombe, eu não posso deixar ela ir.*

O velho proferiu: o homem é como o pato que, no próprio bico, experimenta a dureza das coisas. O jovem procederá a fatalidades, sem fruto nem vantagem. Aquele adversário não lidava com as vulgares armas. Só a beleza de um amor lhe apanharia de surpresa. (Couto, 2013, p. 146-147, grifos do autor).

O provérbio “o homem é como o pato que, no próprio bico, experimenta a dureza das coisas” funciona como uma metáfora para o alerta de Nyalombe sobre o risco que o jovem correria se teimasse em enfrentar o forasteiro, posto que, assim como o pato, o homem sofre as dificuldades da vida diretamente em si. Logo após o provérbio, o ancião reforça que “o jovem procederá a fatalidades, sem fruto nem vantagem”. É interessante que, no início, a ordem é direta e pontual: “– Nunca, não vais”, mas quando o narrador encena a voz do ancião proferindo o provérbio, notamos que o tom de sua voz é alterado. Sua dicção incorpora a autoridade proveniente do saber tradicional, mas sem deixar de manifestar a intenção de Nyalombe de desencorajar o jovem a salvar Jauharia. Nesse sentido, a autoridade da tradição proverbial se associa ao aconselhamento senhorial da entonação do personagem, transformando a advertência em um apelo pela preservação do próprio Nyambi diante do inexorável.

Passado algum tempo que Jauharia se entregara ao forasteiro, Nyambi continua sem aceitar que perdera sua noiva. No fragmento a seguir, o narrador nos revela que o jovem planejava se vingar, mas, novamente, era contido pelos ensinamentos do velho Nyalombe:

As lágrimas, em transparente descendência, destinam-se à vida se dar mais viva? As de Nyambi eram matéria-prima da vingança. O velho Nyalombe lhe prescrevia o ensinamento:

– *Vingança é habilidade dos fracos.*

- *Quem puxa vingança é a traição, Nyalombe.*

*Fique o senhor contra a traição se quer evitar vingança.* (Couto, 2013, p. 148-149, grifos do autor).

A citação do provérbio novamente assume a função de embasar o argumento de Nyalombe para impedir que o jovem desobedeça às suas ordens. No provérbio “Vingança é habilidade dos fracos”, a ação vingativa é colocada como uma fraqueza, para, assim, dizer que, se o jovem continuar desejando se vingar, ele só demonstrará o quanto é fraco. Diferente da citação anterior, Nyambi agora ouve o ensinamento e o desconstrói, lançando, como um contradiscurso, outro provérbio: “Quem puxa vingança é a traição, Nyalombe”. De acordo com Moreira,

[a] citação de provérbios pode exercer também uma função desconstrutiva e irônica do conteúdo. O efeito de zombaria consistiria em inverter o conteúdo com a ajuda do provérbio, de modo que um registro segundo pudesse emergir do primeiro, deslocando-o, degradando-o e sugerindo a necessidade de desconstruir os papéis narrativos através de uma relação de ironia. (Moreira, 2005, p. 117-118).

Podemos observar que o jovem inverte o conteúdo do discurso do ancião, revelando que seu desejo de vingança resulta da traição de alguém – e podemos pensar, da traição de que ele próprio se sentia objeto, uma vez que descobre que a noiva se apaixonara pelo forasteiro. É o jovem quem finaliza o diálogo ao confrontar ainda mais o velho ancião: “Fique o senhor contra a traição se quer evitar vingança”. Sua fala indica que também as ações de Nyalombe configuram um ato de traição, pois o medo que reinava nos aldeões era tão grande, a ponto de ofertar, como sacrifício, aquela que seria “a mais única promessa” (Couto, 2013, p. 144) da aldeia para as próximas gerações. Após esse diálogo, a voz do narrador se mistura com a voz de Nyambi, indicando ao leitor uma outra traição, agora vinda “daquela indiferença, ninguém mais se importando com o destino de Jauharia.” (Couto, 2013, p. 149).

No conto “A princesa russa”, o narrador Fortin recorre aos provérbios durante toda a sua confissão. Já no início da narrativa, ele pede ao padre que tenha paciência para ouvir sua história, afinal, “é uma história comprida. Como eu sempre digo: carreiro de

formiga nunca termina perto.” (Couto, 2013, p. 77). Observamos que, apesar de Duarte Fortin ser um negro assimilado e, até certo ponto do conto, não ter consciência do lugar que ocupa, a sabedoria ancestral dos ditos e provérbios está presente em sua dicção. Como visto no excerto citado, o provérbio “carreiro de formiga nunca termina perto” atua como confirmação da fala do narrador ao justificar que sua história é longa, logo, precisa de tempo e paciência para ser contada.

Em outro momento, o narrador conta ao padre sobre a compra das minas pelo russo Lúri, que intencionava enriquecer:

Esse Lúri comprou as minas, na espera de ficar rico. Mas conforme dizem os mais velhos: não corras atrás da galinha já com o sal na mão. Porque as minas, padre, eram do tamanho de uma poeira, basta um sopro e o quase fica nada (Couto, 2013, p. 78).

Novamente, a citação do dito assume a função de confirmar a fala do narrador e, não somente, mas também o contexto narrativo, posto que o russo não enriquece devido aos desabamentos frequentes das minas. Quando o narrador traz o dito popular para a cena enunciativa, ele recupera a voz dos mais velhos que, normalmente, são aqueles que possuem a sabedoria ancestral e a passam de geração em geração. O próprio significado do dito indica certa maturidade adquirida pela experiência, pois ensina a não ser precipitado em suas ações, não contar com aquilo que ainda não está garantido.

Em “O apocalipse privado do tio Geguê”, notamos que, apesar de desprezar as antigas ou modernas tradições, Geguê se vale da sabedoria dos provérbios para validar sua fala e convencer o sobrinho de algo. O tio do narrador planejava treiná-lo em ações milicianas, transformando-o em um tipo de “adjunto de milícia” (Couto, 2013, p. 41), assim como nos roubos que realizavam mascarados. Ao perceber que o interesse do narrador pela jovem Zabelani poderia atrapalhar seus planos, Geguê recorre aos provérbios e ditos populares a fim de minar o desejo do jovem por construir uma família e o persuadir a seguir o mesmo caminho que ele:

Proverbiava: duas árvores só atrapalham o caminho. Vocês, juntos, me vão trazer grande chatice. Enquanto matabichávamos ele me aconselhava, em vagas dicções. A redondura das ilhas, dizia, é o mar que faz. A beleza dessa menina, meu sobrinho, é você que lhe põe. As mulheres são muito extensas, a gente viaja-lhes, a gente sempre se perde. (Couto, 2013, p. 36).

Talvez seja no quarto e último conto, “Os mastros do Paralém”, que os provérbios e os ditos populares aparecem, predominantemente, na voz de um mais velho, posto que Constante Bene sempre os tem em seus lábios para admoestar seus filhos sobre os perigos da vida. Na construção dessa personagem, alguns elementos presentes na dicção do narrador indicam, para o leitor, seu lugar de mais velho e de autoridade, como a constante referência ao uso do cachimbo: “o cachimbo do velho ficou suspenso, vagou-se o instante” (Couto, 2013, p. 178); ou o comentário direto de que um mais velho deve ser respeitado: “O pai aguardando na esquina da curiosidade. Mas um homem velho, por respeito devido, não pode demorar de ser respondido.” (Couto, 2013, p. 180).

Semelhante aos demais contos, a citação do provérbio e do dito popular exerce, neste conto, o papel de confirmar o sentido do texto. Ele está sempre antes ou depois de uma ordem ou conselho do velho pai aos seus filhos, como na cena em que Bene, suspeitando das idas de Chiquinha às montanhas, próximo ao local onde repousava o mulato, aconselha a filha: “– *Sabe, Chiquinha: quem proíbe o mel é a própria abelha. Entende o que estou-te a dizer?*” (Couto, 2013, p. 180, grifo do autor). A personagem não consegue se posicionar para corrigir os filhos, principalmente Chiquinha, que, ao crescer, se assemelha à falecida esposa de Bene. Assim, o provérbio assume também esse papel de dizer para além do que o velho pai consegue dizer. No fragmentado anterior, a citação do provérbio “quem proíbe o mel é a própria abelha”, serve de conselho para que a filha se preserve e não dê aberturas para nenhum homem.

Por fim, há uma cena em que a citação de um ditado surge de forma curiosa. Trata-se do parto de Chiquinha, em que Bene não está presente, mas ao retornar para a cabana, diz-nos o narrador, o velho pai e recém-avô, lembra-se de um ditado:

Quando voltou à cabana, já as parteiras preparavam a refeição. Primeiro, ele sentiu o fumo do cheiro. Depois, o choro de um bebê. Sorriu, lembrando o ditado:

onde vires o fumo, aí estão os homens; onde choram os bebés, aí estão as mulheres. Agora, se confusionavam os ditos. (Couto, 2013, p. 183).

Como observado por Moreira, a citação do provérbio e do dito popular pode exercer “uma função desconstrutiva e irônica do conteúdo posto” (Moreira, 2005, p. 115), o que parece ser o caso dessa passagem do conto. Durante a sua leitura, nos deparamos com as novas formulações familiares e sociais a que as personagens são submetidas no período colonial. A família encenada neste conto, portanto, é uma construção fora dos padrões tradicionais, dado que Constante cria os filhos sozinho, pois é um homem viúvo, logo, seus filhos são órfãos de mãe. A melancolia presente na dicção do narrador ao, repetidamente, mencionar a ausência da falecida esposa de Bene, está presente no excerto citado anteriormente. Isso porque o ditado “onde vires o fumo, aí estão os homens; onde choram os bebés, aí estão as mulheres”, não pode ser aplicado na realidade atual das personagens, por isso: “Agora, se confusionavam os ditos”.

Em vista disso, compreendemos que a presença dos provérbios e ditos populares nos contos que compõem o *corpus* deste estudo contribui para a interação dialógica dos discursos que cruzam a voz do narrador. Seja com a função de confirmar ou de ironizar o conteúdo posto, eles atuam como partes fundamentais na narração performática realizada pelo narrador. Como observado, a ligação entre texto e contexto permite que compreendamos cada inserção de provérbio e dito popular, uma vez que será pelo contexto da experiência enunciada nos contos que alcançaremos os possíveis sentidos propostos por eles. Assim, constatamos que o narrador, por meio das diversas vozes que atravessam sua voz, como a voz da tradição oral, deseja convencer o leitor sobre aquilo que lhe é narrado. Almeja persuadi-lo a participar de sua performance, atuando ativamente no processo enunciativo, e não de modo passivo.

#### **4.2 Uma voz didática**

Assim como abordamos a citação de provérbios e ditos populares, a presença do discurso didático da tradição nos contos miacoutianos será considerada por meio da

intertextualidade. De acordo com Moreira, o “discurso didático configura uma forma de citar uma voz remissiva também ao saber ancestral que agencia a concepção de mundo fundadora dos textos.” (Moreira, 2005, p. 122). A esse exemplo, veremos que, no conto “A lenda da noiva e do forasteiro”, o narrador se deixa atravessar pela voz coletiva dos mais velhos da tribo de sobreviventes:

À noite, no regaço da fogueira, se juntavam os sussurros. Os mais velhos puxavam antigas maldições: nós somos amafengu, o povo esfomeado que procura serviço de viver, pobres que pedem a pobres. Este forasteiro é lembrança dos tempos de perseguição.

– *Quem sabe ele é o Amangwane?*

Falavam do guerreiro zulu, autor de sangue e matanças. Um estremor agitou a assembleia. O passado: alguém o enterra em suficiente fundura? (Couto, 2013, p. 141-142, grifos do autor).

Na primeira parte do fragmento, a voz que enuncia assume e revela a identidade das personagens: “somos amafengu, o povo esfomeado que procura serviço de viver, pobres que pedem a pobres”. Vejamos que o narrador permite que a explicação para o termo amafengu saia da boca de quem pertence à tribo de sobreviventes. Além disso, a voz que fala vem dos mais velhos, ou seja, possui a autoridade ancestral de “[puxar] antigas maldições”. Se observarmos a definição contida no glossário da obra, veremos que o termo é uma autodenominação: “designação que os sobreviventes da tribo Abambo davam a si próprios.” (Couto, 2013, p. 195). Quando o narrador demonstra essa preocupação em explicitar o que os aldeões pensam sobre si mesmos, fica evidente que o sentido pretendido por ele seja alcançado pelo leitor. Assim, ainda que o leitor não tenha lido as informações históricas no glossário, na leitura do texto, ele é direcionado por um discurso didático. Para tanto, esse discurso trará não apenas informações históricas, mas indicará como as personagens se veem, como se comportam. Isso contribui para que compreendamos o medo que os aldeões sentem do forasteiro. Afinal, tudo o que é externo e diferente é “lembrança dos tempos de perseguição” para os sobreviventes.

Na sequência da citação, o narrador agora assume o centro da enunciação e explica quem era Amangwane: “Falavam do guerreiro zulu, autor de sangue e matanças”,

garantindo o sentido pretendido por seu discurso. Sua voz é, mais claramente, atravessada pelo discurso histórico, ainda que de modo resumido, sobre a perseguição sofrida pelos Abambo. Diante disso, compreendemos que o discurso didático presente na voz do narrador performático colabora para o registro de comportamentos, práticas e acontecimentos relacionados às personagens. No entanto, ao longo da narrativa, perceberemos que a ênfase dada pelo narrador ao passado das personagens e em como elas articulam sua influência no presente e no futuro é reveladora de uma crítica ao medo que atormenta as personagens e as faz cometer equívocos, como o sacrifício de Jauharia e o assassinato do forasteiro.

Um outro momento em que observamos o discurso didático da tradição no conto miacoutiano é na cena a seguir, na qual o narrador descreve a cerimônia realizada pelo ancião Nyalombe:

Todos reconheceram a mágoa de Nyambi. E recordaram como, em sua adolescência, o jovem se indecidia. Pois ele se demorara de mais na aplicação de seu afeto. Parecia ter o coração num bocejo: seu desejo não parecia nem despontar. **Os mais velhos se preocuparam: devia de ser chicuembo, maldição pesando sobre o rapaz. Fizeram a cerimônia para limpar a sua má sorte. Levaram Nyambi para o centro da aldeia, puseram um velho galo em cima da sua cabeça. Toda a noite o cocorico se equilibrou no redondo poleiro. Madrugada, foram espreitar: os esporões do galo se adentraram na carne do miúdo, o sangue escorria-lhe pelo peito. Enxotaram o bicho e ajudaram Nyambi a sair dali.** (Couto, 2013, p. 145, grifos nossos).

Vejamos que, antes da cerimônia, o nome *chicuembo* surge, sendo definido pelos mais velhos como “maldição pesando sobre o rapaz”. Na visão deles, Nyambi não se decidia por uma esposa em sua adolescência porque estava sob efeito de alguma maldição, o que os leva a realizar “a cerimônia para limpar a sua má sorte”. O ritual é, então, descrito com detalhes, inserindo no texto as práticas tradicionais da aldeia. Até o final do excerto citado, entendemos que o discurso didático aparece como registro das crenças e práticas ancestrais das personagens. Entretanto, logo em seguida, temos a seguinte cena: “– *Agora, a má sorte terminou. Terás tantas mulheres quantas pode ter um galo.* Fala do velho Nyalombe. Mas o jovem, em si, não queria muitas.” (Couto, 2013, p. 145, grifos do autor). A voz do ancião Nyalombe emerge no texto, endossando que,

após a cerimônia, o jovem não só se interessaria por uma mulher e a tomaria como esposa, mas também daria continuidade à prática da poligamia, pois teria “tantas mulheres quantas pode ter um galo”. Em contrapartida, o narrador adverte que, mesmo passando pelo ritual, o jovem não desejava muitas mulheres, pois se apaixonara somente por Jauharia. Com isso, entendemos que, apesar de a prática tradicional ser reforçada e, talvez, confirmada, a voz do narrador emerge no texto para negá-la ou, ao menos, problematizá-la. Afinal, Nyambi não demonstra interesse em dar continuidade à poligamia, desencadeando as desavenças com o velho Nyalombe. Temos, portanto, esses dois movimentos na instalação do discurso didático da tradição neste conto, ora como registro ao confirmar a tradição, ora como crítica ao problematizar sua prática ou seu valor para os jovens aldeões.

Já no conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, encontramos o discurso didático da tradição presente na encenação da pesca do peixe Ndoé, evidenciando “as práticas que retomam costumes locais, inseridas nos textos como testemunho de comportamentos e valores tradicionais” (Moreira, 2005, p. 124). Como uma prática tradicional e cultural moçambicana, a pesca é detalhadamente explicada pelo narrador e, como já abordado no capítulo anterior, ela surge no texto narrativo como uma imagem metafórica. Isso porque o peixe Ndoé, com sua característica ancestral de respirar dentro e fora d’água, sobrevivendo mesmo em meio à seca, simboliza o povo moçambicano que, ao recorrer à ancestralidade, encontra a força necessária para sobreviver ao caos das guerras enfrentadas.

Vale a pena mencionar um excerto do conto em que o narrador explicita que seu tio Geguê nega os valores da tradição. Veremos que, ainda que o narrador não explique o significado do lobolo, ele o menciona como uma das práticas que Geguê aconselha o sobrinho a não valorizar. É interessante que o tio deixa claro que não se deve fazer alianças familiares, seja o lobolo, uma prática tradicional antiga, ou qualquer outra tradição moderna:

Geguê prosseguia. Eu que frequentasse a quantidade e a variedade. Mas nunca, nunca aplicasse despesa em nenhuma mulher. **Fosse pelo velho lobolo, fosse por modernas tradições: eu me devia furtar aos anéis.** A melhor família, qual é? São os desconhecidos parentes dos estranhos. Só esses valem. Como os

outros, intrafamiliares, nascemos já com dívidas. **O tio Geguê negava os valores da tradição**, o laço da família, vizinhando as existências. (Couto, 2013, p. 37, grifos nossos).

Assim, notamos a negação aos costumes tradicionais, visto que Geguê, imerso em sua identidade fragmentada, despreza “os valores da tradição, o laço da família”, valorizando “os desconhecidos parentes dos estranhos” e as ordens do secretário. Sua postura reforça a reflexão de Couto (2011) a respeito de uma das heranças deixadas pela luta armada de libertação: “Nos anos pós-independência, todos éramos militantes, todos tínhamos uma só causa, a nossa alma inteira vergava-se em continência na presença dos chefes.” (Couto, 2011, p. 35-36).

Em uma das últimas cenas de “Os mastros do Paralém”, quando Chiquinha e João Respectivo sobem para o monte por ordem do pai, o narrador descreve o trajeto da seguinte forma: “Os dois filhos saíram, carreirando por capins. Evitavam os cacimbos que, reza a lenda, fazem minguar as pernas. Um mocho piou, incriminando o porvir. No escuro, o mundo perdia ângulos e arestas.” (Couto, 2013, p. 193). Ora, fica perceptível, em sua dicção, a presença de um discurso que atribui valor à tradição ancestral, em virtude dos elementos “cacimbos” e “mocho”. Ao dizer que os filhos de Bene evitavam passar pelos cacimbos, o narrador explica o motivo, revelando o valor dado à lenda de “minguar as pernas”, caso passassem por ele.

Quanto ao mocho, assim como outros animais simbólicos, este possui diferentes significados, a depender do contexto em que nos pautamos. Semelhante à coruja, o mocho é um animal noturno e pode representar um bom ou mau agouro. Além disso, essas aves são “tradicionalmente atributo dos adivinhos: simboliza seu dom de clarividência” (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 349). No contexto narrativo do conto, podemos ler o pio do mocho como um sinal, um aviso do que estava prestes a acontecer: “Foi quando ouviram as medonhas crepitâncias. Olharam o vale, parecia um fogo suspenso, chamas voantes que nem necessitavam de terra para acontecer. Só depois, eles entenderam: o completo pomar ardia.” (Couto, 2013, p. 194).

Perante o exposto, compreendemos que o narrador performático, sendo sujeito de um discurso citado, incorpora em sua dicção o discurso didático da tradição como forma

de garantir que o leitor alcance o sentido proposto por ele sobre determinada prática ou expressão. Seja como registro ou crítica, os textos confirmam e/ou questionam crenças e costumes tradicionais ao longo de cada contexto encenado. Como vimos no conto “A lenda da noiva e do forasteiro”, há um confronto entre os mais velhos e os mais novos em relação ao valor e à manutenção das práticas tradicionais. Assim como no conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, o qual evidencia as perdas identitárias resultantes dos intensos conflitos vivenciados, que os levam a negar o valor da ancestralidade e a desprezar as práticas tradicionais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não podemos ter medo de não saber. O que devemos recear é o não termos inquietação para passarmos a saber.

(Couto, 2005, p. 32).

O caminho percorrido ao longo deste estudo possibilitou que um principiante olhar analítico interpretativo se debruçasse sobre uma discussão que, ainda hoje, requer ser revisitada: a relação entre escrita e oralidade. Ao trilhar uma parte do percurso teórico e crítico que discute as diversas abordagens a respeito desta relação, constatou-se que as perspectivas essencialistas ainda atuam no debate crítico, conforme já apontado por Moreira (2023b). Por outro lado, fez-se uma descoberta feliz ao perceber que os textos críticos e ficcionais do autor moçambicano escolhido para este estudo rompem com as visões essencialistas e dicotômicas a respeito, tanto da relação entre escrita e oralidade, quanto das realidades africanas.

A escolha por focalizar a figura do narrador nos contos miacoutianos evidenciou que o estudo sobre tal categoria é de grande valia para a compreensão do modo como as narrativas são construídas, haja vista que é o narrador quem organiza toda a cena enunciativa. É por meio de sua dicção que o leitor conhece as personagens, os espaços e as experiências encenadas, uma vez que é o narrador quem seleciona o que será contado e, mais importante, como será contado. Ao observar sua organização discursiva, foi percebido o envolvimento das narrativas com as tradições orais, sendo este envolvimento crucial para a compreensão de um certo jeito de contar escolhido por Mia Couto.

A teoria do “narrador performático” (Moreira, 2005) permitiu que este estudo captasse o diálogo entre a voz, a letra e o gesto. A partir da percepção desse diálogo, foi observada a pluralidade discursiva presente na enunciação do narrador, possibilitada pela inscrição de outras vozes em sua dicção por meio da citação. Constatou-se a voz das personagens e a voz da tradição oral como os principais atravessamentos sofridos pela voz do narrador. Na encenação da voz do outro, notou-se que o narrador manifesta

o domínio sobre a palavra, a manipulação da voz do outro e a determinação em envolver o leitor em sua performance. Assim, ele resgata “a autoridade ancestral da tradição de ser aquele que conta, aquele que detém a palavra, e que a presentifica” (Moreira, 2005, p. 146), possibilitando ao leitor a experiência de ser testemunha de sua performance narrativa.

A produção do dizer realizada pelo narrador performático, portanto, possibilitou a compreensão de sua intenção deliberada de se comunicar com o leitor-ouvinte. Sua narração apresenta ao leitor a cena ritual da contação de histórias por meio de sua figuração na escrita. Nessa apresentação, ele se depara com a voz e o corpo do contador de histórias moçambicano metamorfoseado, exercendo aquele tipo de magia sobre quem lê/ouve sua história. Por meio da narração performática, o leitor permanece em estado de fabulação mesmo após terminar a leitura dos contos. Afinal, o narrador lança mão de diversas estratégias para que sua performance seja atentamente vista, ouvida, lida e sentida pelo leitor-espectador.

Ao observar a inserção do provérbio e do dito popular nos contos miacoutianos, verificou-se, em conformidade com a discussão de Moreira (2005), que, o teor persuasivo de seu discurso se faz presente em todos os contos. Esse saber ancestral assume grande importância no processo de compreensão do contexto narrativo, posto que ele é parte constituinte da dicção do narrador performático e aparecerá, em maior frequência, na encenação da voz das personagens mais velhas. Assim, mostrou-se que o narrador lança mão de várias estratégias para convencer o leitor a respeito do seu discurso, inclusive por meio dos saberes ancestrais na voz daqueles que carregam a autoridade de um mais velho. Por outro lado, esse saber também é desconstruído ironicamente quando os provérbios e os ditos populares problematizam as realidades encenadas nos textos ficcionais.

A intenção do narrador performático em garantir que o leitor alcance o sentido pretendido por ele foi evidenciada na análise do discurso didático da tradição. Sua inserção na cena enunciativa demonstrou uma função de registro de comportamentos, práticas e acontecimentos relacionados às personagens. Em sintonia com a abordagem de Moreira (2005), evidenciaram-se dois movimentos na instalação do discurso didático

da tradição, ora como registro de cerimônias, nomes especificamente vinculados ao contexto narrativo, entre outros; ora como crítica às práticas tradicionais, como os rituais.

Por fim, reserva-se esse espaço para uma breve reflexão sobre o percurso trilhado até aqui. O momento de refletir sobre as considerações finais de um estudo requer uma pequena dose de temor e uma grande dose de coragem. Temor porque a sensação de incompletude ainda paira após tantos meses ou anos se aprofundando em um tema e em uma obra específica. Coragem porque as limitações não cessam, pelo contrário, elas são mais escancaradas conforme o avanço da investigação. Trilhar o caminho percorrido até aqui foi um desafio jamais mensurado. “Escrever é um parto”, dizia uma professora de literatura na época da graduação. Essa frase nunca fez tanto sentido quanto agora. Dentre os pequenos “partos” pelo caminho, este, consideravelmente, foi o que mais exigiu pausas para respirar, para logo tomar fôlego e prosseguir com o “trabalho de parto”.

A experiência de vivenciar esse processo deixa marcas significativas na formação profissional e pessoal. Ao longo de tantas leituras, notou-se que há tanto para saber e, ao mesmo tempo, não se pode saber tudo. As novas inquietações proporcionadas pelo presente estudo aumentam e instigam o desejo pela pesquisa literária e diminuem, ainda que pouco a pouco, aquelas inseguranças teóricas e literárias que reinavam no início deste trajeto. Ficam as inquietações borbulhando a cada nova leitura de outros universos miacoutianos, bem como dos universos ainda não visitados das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

## REFERÊNCIAS

- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. *In*: AGUESSY, Honorat et al. **Introdução à cultura africana**. Trad. Emanuel L. Godinho, Germano C. Franco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, [1980], p. 95-136.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BÂ, Amadou Hampâté. A tradição Viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- BIDINOTO, Alcione Manzoni. **História e mito em Cada homem é uma raça, de Mia Couto**. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição *In*: **Tradição contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.
- BRUGIONI, Elena. **Mia Couto, o contador de estórias ou a travessia da interpretação da Tradição**. (Tese de Doutorado em Ciências da Literatura), Universidade do Minho, UMINHO, Portugal, 2009.
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.
- COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? : e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTO, Mia. **Pensatempos**. Lisboa: Caminho, 2005.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Ligia Fonseca Ferreira; Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERNANDES, Rhuann. Lobolo: celebração litúrgica e tradicional no sul do Moçambique. **Campos - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 124-134, dez. 2018. ISSN 2317-6830. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/63709>. Acesso em: 18 abr. 2024. doi:

<http://dx.doi.org/10.5380/cra.v19i2.63709>.

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

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-72, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767/11446>.

Acesso em: 12 dez. 2023.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. *In*: QUEIROZ, Sônia. **A tradição oral**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006, p. 64-104.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Editora 34, 2009.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATHE, Alberto José. **A religiosidade no conto moçambicano**: teoria, história e crítica. Salvador: Katuka Edições, 2021.

MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Livraria Universitária da Universidade de Mondlane, 1998.

MONTE, Arivaldo Leandro da Silva. **O retrato e a moldura: memória e oralidade em Cada homem é uma raça.** (Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Natal, 2012.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A identidade moçambicana no ilusório espelho da raça. *In:* Cavacas, Fernanda; Chaves, Rita; Macêdo, Tânia. **Mia Couto: desejo de contar e de inventar.** Maputo: Sociedade Editorial Ndjira, 2010.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Da oratura à oralitura: a travessia da palavra nas aventuras da letra. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 33, n. 3, p. 229-250, 2023a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/41877>. Acesso em: 27 dez. 2023.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A escrita e a oralidade em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 28, p. 01–16, 2023b. DOI: 10.5007/2175-7917.2023.e93057. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/93057>. Acesso em: 20 nov. 2024.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrever também ódio por amor ao amor. *In:* MOREIRA, Terezinha Taborda; WALT, Ivete. **Violência e escrita literária** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020. pp. 189-229. E-book (290 p.: il.) ISBN: 978-65-88547-11-3. Disponível em: [https://issuu.com/cespuc/docs/violencia\\_e\\_escrita\\_literaria](https://issuu.com/cespuc/docs/violencia_e_escrita_literaria). Acesso em: 15 dez. 2023.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo.** São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. **A percepção do trágico em Cada homem é uma raça, de Mia Couto.** (Dissertação de Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2012.

RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. **Blog Oraliturizando as palavras contadas**. 11 fev. 2010. Disponível em:

<https://oraliturafro.blogspot.com/2010/02/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>.

Acesso em: 03 dez. 2023.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 71–84, 2006. **DOI:**

[10.11606/va.v0i9.50041](https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50041). Disponível em:

<https://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/50041>.. Acesso em: 6 abr. 2024.

SILVA, Avani Souza; PEREIRA, Érica Antunes; BIAZETTO, Flávia C. Bandeca; VALENCIANO, Flávia Merighi. Laura Cavalcante Padilha: uma fiandeira da voz e da letra. **Revista Crioula**, [S. l.], n. 2, 2007. **DOI: 10.11606/issn.1981-**

[7169.crioula.2007.53588](https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.53588). Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/53588>.. Acesso em: 5 abr. 2024.

SOUTO, Rinah de Araújo. **Como se constrói um clássico?** Vozes anoitecidas e Cada homem é uma raça, de Mia Couto: um estudo de caso numa “literatura emergente”. (Tese de Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Universidade de Coimbra, Portugal, 2016.

SOUZA, Joice Silva de. Peixes pulmonados. **InfoEscola**: navegando e aprendendo.

Disponível em: <https://www.infoescola.com/biologia/peixes-pulmonados/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.