

# Mia Couto e a arte de brincar com palavras

**Gisele Krama**

Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.  
e-mail: giselekrama@yahoo.com.br

## *Introdução*

Quando há trinta anos atrás, Arcanjo Mistura desceu à praça e proclamou: 'Vou fazer um poema!', todos fugiram e se trancaram dentro de casa. 'Poema' era palavra cheirosa, causadora de temores e suspeitas. Na boca de Arcanjo podia mesmo ser o anúncio de catástrofe. Se alguma vez ele chegou a compor um poema, isso nunca se soube (COUTO, 2006, p. 183).

Arcanjo pode não ter cumprido a ameaça de eternizar Vila Longe em um poema – cidade ficcional de *O outro pé da sereia* (2006). Afinal, palavras são seres escorregadios, difíceis de serem controlados. Elas têm vontade própria, carecem de limites e estão até onde não foram pronunciadas. O Barbeiro preferiu deixá-las quietas, quem sabe no silêncio ficariam mais apaziguadas, em um misto de medo e curiosidade, pois transformar um lugar num emaranhado de palavras que arrancam suspiros e despertam emoções exige precisão. Um olhar atento de se saber exatamente o que dizer e falar algo que também não pode ser dito. Um ato que pede paciência e coragem para romper barreiras.

Ao longo dos últimos 30 anos, Mia Couto tem tido a coragem que Arcanjo não teve. Talvez seja o olhar clínico de um quase médico, a audácia de perguntar e garimpar respostas de um jornalista, a percepção integrada de um biólogo ou a sensação de incompletude de um escritor que procura na ficção o que o mundo real não pode lhe oferecer. O resultado são poemas e prosas que não afugentam, mas que atraem, consolam e fazem sonhar.

Lugares remotos de Moçambique, reais e ainda por serem inventados, constroem-se, reconstroem-se e dissolvem-se para depois ressurgir diferentes nas palavras do escritor, que brinca como uma criança com os sentidos das coisas. Mia absorve o mundo com ternura, mas com ousadia de percorrer caminhos ainda não trilhados. É com esse anseio de mostrar ao mundo como o lugar onde nasceu e vive é pulsante que o escritor já publicou nove romances, oito livros de contos, três infanto-juvenis, três de

poesia e quatro de crônicas, como nos mostra o levantamento feito por Rita Chaves, Fernanda Cavacas e Tania Macêdo (2013)<sup>1</sup>.

### 1. *Oralidade e poética em Mia Couto*

Os outros passam a escrita a limpo. Eu passo a escrita a sujo. Como os rios que se lavam em encardidas águas. Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque. O sotaque da terra. O Barbeiro de Vila Longe (COUTO, 2006, p. 232).

Para começar esta viagem escolhemos abordar a fala, essa voz que emerge na escrita de Mia Couto. Mas como percebemos que algo diferente brota destas narrativas? Os textos de Mia deslizam durante o processo de leitura, não como algo escorregadio e que foge à compreensão, mas com uma fluidez nas palavras que mais lembram uma conversa, uma contação de histórias ou a simples observação de um diálogo. A riqueza de detalhes nos transporta do texto para as cenas, como se cada frase não bastasse em si mesma e exigisse a materialização de algo. É possível sentir os cheiros, o calor do sol e as cores que se estabelecem dentro de uma construção poética.

Essa infinidade de sensações e possibilidades de narrativas se apropriam de um elemento muito comum na cultura moçambicana: a oralidade. A arte de contar com detalhes, de transparecer a utopia, os sonhos e as crenças, de forma que o leitor (e ouvinte) faça parte daquele contexto, que se sintam inseridos na realidade, mesmo que ficcional, como se apresenta em *A confissão da leoa* (2012):

As primeiras luzes do dia começavam a despertar: não tardava que se pudesse circular dentro de casa sem ajuda da lamparina. Por cima do armário, o candeeiro a petróleo, o xipefo, ainda tremeluzia. De repente, Hanifa voltou a sentir a doce ilusão de ter uma lua na cozinha. Já que não lhe coubera o sol, restava-lhe um teto enluzado (COUTO, 2012, p. 23).

Dentro da oralidade, as letras ganham ares de algo dito espontaneamente, com fluidez, como uma correnteza que leva rio abaixo quem está disposto a observar cada detalhe. É um fluxo contínuo em que o pensar e o refletir se misturam no processo de sentir. Percebemos que não se trata de uma réplica ou transcrição das contações de histórias, mas algo diferente. Um momento de intercâmbio em que se caminha com um pé dentro do texto e outro na fala, mesmo que esses “ditos” sejam contados de outra maneira pela escrita.

---

<sup>1</sup> O levantamento de Chaves, Cavacas e Macêdo foi realizado antes da publicação da trilogia *As areias do imperador: mulheres de cinzas*, em 2015.

A oralidade como cultura se estabelece por caminhos vinculados com imagens recriadas e com a experiência vivida durante tempos. Assim, é possível usar objetos e elementos concretos para descrever sentimentos, muito mais vinculados à abstração. A lua na cozinha de Hanifa diz muito mais sobre ela e sobre o que estava experienciando, entrelaçada com o sentimento de solidão e melancolia. Já a ausência do sol destaca a perda de algo importante, algo central na vida da personagem.

Esse processo, quase que naturalmente belo de construção textual a partir da oralidade, é fruto também das experiências da infância de Mia Couto. As lembranças dos tempos de quando o menino ainda sonhava em ser poeta e acompanhava as histórias cheias de emoções contadas pelo povo. Esses relatos, misturados às recordações das brincadeiras, como o jogar futebol com os garotos, criaram um conjunto de significados que dialogam com a simplicidade e que colorem docemente as lembranças. A singeleza, que é ao mesmo tempo complexa e carregada de uma realidade cruel e sofrida, está longe da esterilizante artificialidade moral estabelecida pela literatura dos colonizadores portugueses, presente fortemente até a juventude do escritor moçambicano, como contam Fonseca e Cury (2008).

Assim como a oralidade, as palavras escritas também entraram na vida de Mia ainda nos primeiros anos, quando ele tomou contato com os livros que o pai trazia para Moçambique, censurados pelo governo. Com isso, aprendeu uma nova maneira de entender o mundo e de compreendê-lo pela fala, principalmente na voz de quem tinha muito a dizer e era pouco escutado. Mas também pela escrita, em que conseguiu extravasar todo o anseio poético que construiu a partir de olhares de mundos tão diferentes, como o próprio autor destaca: “Sou filho de poeta, nasci entre livros e mais do que entre livros nasci com essa doença de não nos bastar o mundo real. Como se o sentimento de família se encontrasse apenas nesse encantamento de contar histórias e recriar o universo” (*apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 19)

Banhada pelo Oceano Índico, Beira foi a cidade onde Mia nasceu, cresceu e aprendeu a ouvir histórias. Segundo David (*in*: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), com relatos tanto em português quanto em chissena, uma das línguas locais, os mais velhos fizeram com que o escritor criasse todo um imaginário, vinculado à memória popular. Tanto a vida quanto a escrita de Mia são plurais por causa desta maneira de perceber o mundo a sua volta, questionando-se sobre qualquer tentativa artificial de criar uma realidade única ou de afirmar que não há conflitos culturais em Moçambique.

Como antes a escrita me tinha salvado da loucura. Os livros entregavam-me vozes como se fossem sombras em pleno deserto [...]. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim. Tal como o avô, que esculpia madeirinhas às escondidas, eu mantinha uma incumbência secreta. A palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha [...]. Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita. E pensam que aprendi na Missão, com os padres portugueses. A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi com os animais. As primeiras histórias

que escutei falavam de bichos selvagens. Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a destrinçar o bem do mal. Numa palavra, foram os animais que começaram a fazer-me humana [...]. Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma (COUTO, 2012, p. 87-89).

Mia, que recebeu de batismo o nome de António Emílio Leite Couto, ganhou ainda pequeno o apelido carinhoso que se transformou em nome. O escritor chegou a publicar alguns textos como António Emílio, principalmente antes da revolução para não ser identificado. Segundo Felinto (*apud* ANTUNES PEREIRA, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), o nome “Mia” vem de uma curiosa história: o pequeno adorava gatos. Tinha dois ou três anos e pensava ser um deles, até comia com os animais sob as reprimendas da mãe.

Mesmo sendo filho de portugueses, ele escolheu ser moçambicano depois da independência em 1975, como destaca Rothwell (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013). O pai era poeta talentoso que se radicou em Moçambique por causa de suas posições políticas. Era um progressista e se posicionava contra o colonialismo. É assim que Mia Couto se constituiu como um jovem que não se encheu de preconceitos e do complexo de superioridade criado pelo sistema de dominação.

Mia viveu em Beira até os 17 anos quando se mudou para a capital para estudar medicina. Quando a situação política se intensificou, o jovem se engajou a favor da independência. Durante o governo de transição, deixou os estudos para se dedicar ao jornalismo a pedido dos companheiros de militância, já que o país precisava de pessoas com qualificação para assumir os postos deixados pelos portugueses. O trabalho rendeu-lhe cargos em redações, de tal forma que ele assumiu inclusive a direção da Agência Nacional de Notícias. Contudo, a relação não durou tanto tempo quanto o jovem esperava. Por discordar das práticas do governo que se estabeleceu, ele largou o trabalho na imprensa e adotou como profissão a biologia e como paixão a literatura. Com uma linguagem diferente, contrapôs-se ao exotismo com que Moçambique era tratada e foi sensível ao encontrar nuances dentro do discurso popular, das falas das gentes comuns.

A minha cidade era um território colonial num tempo colonial. A rua que passava em frente a minha casa tinha um serviço: era dividir África e Europa. Era assim arrumado que cria o mundo. Do lado de dentro havia essa ordem, a razão bem portuguesa, um único deus, uma narrativa que se falava em língua portuguesa. Do lado de fora ficava a África, convertida em uma mera paisagem. Um filme sem ator, só com figurantes que falavam outras línguas e rezavam a outros deuses. Essa linha divisória que foi criada para separar afinal nunca cumpriu esse papel de fronteira porque a África é grande demais para ser barrada na entrada da porta. A África entrava-nos pela varanda, pela janela, pelas vozes, pelos sonhos. Já não havia dentro ou fora em certo momento. E eu, como se fosse empurrado por uma espécie de mão invisível, atravessei a fronteira da rua, atravessei a fronteira do idioma, da raça. Me juntei a essas fábulas, a esse mundo fabuloso que passou a povoar as minhas crenças e também os meus medos. As histórias que diziam insistentemente ser dos outros, dos africanos, dos negros, acabaram sentan-

do-se no meu quarto, ao lado dessa tão lusitana evocação da saudade (COUTO, 2014, s/p).

Mia começou como poeta, depois ganhou fama de contista, para só então desaguar suas combinações literárias nos romances. Estreou na literatura apenas nos anos de 1980 na esteira de um movimento de artistas que buscava criar uma narrativa do país a partir da própria população. Mas a primeira experiência literária de Mia Couto foi aos 14 anos, quando publicou poemas no jornal *Notícias da Beira*. Em 1983 publicou seu primeiro livro de poemas *Raiz de Orvalho*.

Segundo Antunes Pereira (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), passaram-se 16 anos para que Mia reeditasse a obra. Alguns poemas foram retirados, outros inéditos foram inseridos, o que fez com que o livro passasse a se chamar *Raiz de orvalho e outros poemas*. Nessa estreia, Mia Couto já causou rupturas ao trazer construções intimistas e apresentar um lirismo raro em uma época política tão conturbada do período pós-independência. Como bem lembra Couto,

[...] o primeiro livro de poesia que eu publiquei já foi numa briga, já foi numa zanga. Me irritava o fato de que toda poesia que falasse do eu, que falasse da intimidade fosse tida como uma poesia burguesa. E eu escrevi este primeiro livro em 1983, já como que em oposição a isto. Era uma poesia lírica e intimista, que falava do amor (*apud* ANTUNES PEREIRA, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 324).

Contudo, a vida literária de Mia teve o seu apogeu na década de 1990, com o lançamento de *Terra sonâmbula*. Ele destaca que, por ter começado a vida literária como poeta, nunca conseguiu deixar a poesia, traduzindo o sentido mágico das palavras. Considera que ainda hoje escreve histórias de forma poética, como podemos perceber em suas obras, tanto na preocupação com as rimas na prosa quanto na construção e desconstrução de palavras e sentidos. Na opinião dele, a poesia ajuda a fazer uma desmontagem e a transgredir fronteiras, como verso e prosa, escrita e oralidade. “*Eu chego à prosa por via da poesia*. E, mesmo escrevendo romances, não abandonei a lógica e a liberdade poéticas. *Sou um poeta que conta histórias*” (COUTO *apud* GOMES, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 272, *grifos da autora*).

Segundo Moraes (2013), a passagem de Mia Couto para a literatura foi uma tentativa de relatar a realidade de seu país de um modo que o jornalismo não dava conta. Ainda trabalhando na imprensa, acompanhou a guerra civil que se passou em Moçambique após a independência. Testemunhou, por relatos, os horrores do conflito. Foi então que percebeu que a narrativa jornalística era insuficiente para contar certos aspectos da realidade. “Nesse sentido, a figura do escritor-jornalista cede lugar à do escritor-antropólogo, apresentando ao leitor costumes e maneiras de conceber a realidade dele desconhecidos” (MORAES, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 198).

A profissão de biólogo faz Mia Couto circular pelas mais distantes regiões de Moçambique, experiência que usa como subsídio para a criação literária, que o apresenta a universos diferentes que só a escrita é capaz de proporcionar. No sentido con-

trário, a poética das obras literárias cria um novo filtro, um novo olhar para que Mia possa avaliar o meio ambiente e as culturas que encontra no seu trabalho técnico, científico e metódico ao longo das zonas rurais. Cavacas, Chaves e Macêdo (2013, p. 13) confirmam a influência de uma atividade dizendo que há um trânsito de “terras, mundos e tempos diversos [...] por onde se perde e se encontra a palavra apta a representar a pluralidade de espaços e experiências”. Como o próprio escritor diz,

estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico este desejo de contar e de inventar (MIA COUTO *apud* CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 13).

Dentro de idas e vindas, Mia se acostumou aos diversos cotidianos, ao simples e à intensidade do popular. Lopes (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013) considera Mia Couto um “adepto do senso comum”, considerando que isso não é fácil de fazer. O escritor escolhe uma forma sofisticada de falar sobre e para os africanos e aos que estão à margem do sistema, criando um sentimento de identificação por quem se sente representado. Para isso, utiliza recursos das narrativas orais em que há circularidade. Pode-se perceber que a maior parte das obras de Mia Couto não é linear.

Em *A confissão da leoa* (2012), a narrativa se dá com dois diários: o primeiro de Mariamar e o segundo de Arcanjo Baleiro (o caçador). Já em *O outro pé da sereia* (2006), a história se divide entre as lembranças de Mwadia no presente e num passado próximo e as falas do padre Antunes no século XVI. Outros exemplos são *Terra sonâmbula* (2007), contada pelo pequeno Muindinga e os cadernos de Kindzu, assim como *Mulheres de cinza* (2015), com a narração da jovem Imani e as cartas enviadas pelo sargento Germano de Melo. Nesses exemplos, percebemos que não há uma linearidade, que as histórias vêm e voltam assim como seria se fossem contadas pessoalmente, como se fosse uma lembrança a brotar na mente. Uma memória que se constrói pela fala.

Foi na oralidade que o autor aprendeu as coisas que considera mais importantes na vida, pois se trata de outro sistema de pensamento, diferente daquele apresentado nos livros e imposto aos letrados desde criança. Conviver com sistemas de pensamentos tão díspares torna as obras uma mistura, ao estabelecer um diálogo entre fala e escrita numa poética elaborada a partir do mundo dos letrados, com as histórias contadas pelas pessoas do subúrbio, numa ponte entre os universos economicamente opostos dos que vivem no asfalto para os que estão à margem.

Segundo Glissant (2005), a oralidade está associada ao movimento do corpo, na repetição, no estabelecimento de um ritmo, no estabelecimento de uma transcendência e de um pensamento em cadeia. Para o escritor, para o poeta, que cria a partir da oralidade, é necessário entender essa intermitência e vivenciar essa angústia de expressar o saber de uma comunidade que se relaciona com o mundo todo e também com a busca do que seria a escrita e a oralidade ao mesmo tempo. Cabe ao escritor fa-

zer a união destes diálogos, de escrever na presença de todas as línguas do mundo, o que não significa conhecê-las todas, mas sim escrever de modo que não se destine a um só público, a uma só língua. Um processo que desarruma a língua para se abrir a relação com outras, com o mundo.

A um certo ponto, Adjiru parava, suspirava, os olhos procurando um alvo, a sugerir que a narração iria ser demorada. Sentava-se, todo transpirado. Mas não era um apoio que procurava. Era um trono. Porque dali em diante Adjiru Kapitamoro iria reinar. Na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele precioso momento, ante o olhar espantado dos escutantes, o avô emboscava a presa. E a assembléia, em suspenso silêncio, temia afugentar não as memórias do caçador mas os animais que ele perseguia [...]. Contar uma história é deitar sombras ao lume. Tudo o que a palavra revela é, nesse mesmo instante, consumido pelo silêncio. Só quem reza, em total entrega de alma, sabe desse acender da palavra nos abismos [...]. De súbito ergueu-se, determinado, como se tivesse sido visitado por uma nova alma. Passo firme, se encaminhou de um novo para o alpendre, empoleirou-se numa cadeira, enfunou o peito e enfrentou a multidão [...]. *Querem histórias? Pois eu vou contar-vos uma história. A vossa história* (COUTO, 2012, p. 90).

Trazer para a escrita a oralidade ou levar a oralidade para a escrita culmina num processo descrito por Glissant (2005) como “crioulização”, termo que se refere a uma relação de mistura em que o resultado é algo imprevisível. Trata-se de uma mestiçagem cultural, em que a arte passa de uma língua para a outra sem que a primeira se apague e sem que a segunda renuncie a si mesma. O conceito é avaliado pelo autor como uma manifestação do barroco ao se opor ao clássico, definido pelo autor como a tentativa da literatura de colocar valores de uma cultura como universais. Já no barroco não há valores universais, e sim um valor particular colocado em relação a outro valor particular.

Esse pode impor-se como valor universal pela força, mas não pode impor-se como valor universal através da legitimidade. É isso que o pensamento barroco diz e, nesse sentido, todo processo de crioulização é uma forma de barroco em pleno processo de elaboração, em ato (GLISSANT, 2005, p. 54).

Crioulização refere-se então a uma denominação para o contato de duas ou mais áreas linguísticas heterogêneas em que o resultado pode ser imprevisível. “Ninguém sabe quem pratica a crioulização, não aquela praticada no “texto”, mas a crioulização da língua em geral, não se sabe quando a língua crioula nasceu, nem através de quem, nem como” (GLISSANT, 2005, p. 58). Mas o que se sabe é que se trata de uma “deformação” agressiva no interior de uma língua, de um questionamento das normas. Essa crioulização pode ser violenta ou não.

Mia Couto tem esse barroco na abordagem ao desconstruir valores ditos como universais e ao se deixar atravessar pelo diferente, por todos estes outros e por todas as

versões de si mesmo que encontra ao longo da vida. É um ser em contato, em relação com Moçambique, mas também com todo o resto, com os outros escritores de sua terra e de outros territórios, com outros países e culturas que conhece em suas viagens. Essas múltiplas vivências ecoam e fazem vibrar sua escrita, não deixando os personagens confinados em um local, em uma geografia, mas em constante contato com as várias pessoas que percorrem e esbarram nos múltiplos caminhos ao longo de Moçambique.

Essa ideia vem a culminar no que Chaves (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013) acredita ser o papel de um artista: criar uma linguagem para falar de um mundo composto por cisões. Mia Couto consegue dar conta disso com riqueza de detalhes por absorver em diversos cantos do país um pouco do processo sociocultural vivido pelos moçambicanos. Afinal, Moçambique é o lugar onde tantos mundos se fundiram e onde há uma “fonte inesgotável de signos, de imagens e de símbolos com os quais se pode compor uma escrita que não imobilize o que é essencialmente movimento” (CHAVES, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 239). Mia concorda com a pesquisadora ao dizer que é também papel do escritor complexar esses múltiplos universos, tendo que viajar por identidades, experiências, culturas e vidas.

A escrita de Mia Couto não privilegia nenhuma região específica de Moçambique. Passa a impressão de que quer dar conta de todo o país, fazendo uma invenção que só é possível pela ficção, já que é um lugar permeado por um vasto imaginário, costumes e culturas, multicultural e heterogêneo pelas migrações tanto de África quanto externas, embasadas inclusive pelo colonialismo. Parece uma tentativa de criar uma totalidade para enfrentar a fragmentação, que no contexto atual pode ser prejudicial para uma nação ainda jovem e que traz recente na memória as divisões causadas pelo colonialismo e pela guerra civil.

A construção literária feita por Mia Couto soa como uma exposição poética do universo moçambicano e uma poesia que reflete as brincadeiras com as palavras, o rearranjo dos sentidos. Trata-se de uma destreza dos poetas de poder quebrar e reconstruir as palavras fazendo com que ganhem mais significados do que teriam no uso comum. Esse deslocamento é utilizado como uma ferramenta de valorizar a fala popular, como um recado de que o povo moçambicano é capaz de se apropriar desta língua que lhe foi imposta, de reconstruí-la e de fazer caminhos próprios de comunicação.

Outro elemento marcante nas obras de Mia Couto é a discussão sobre o papel da escrita e na leitura do mundo, segundo Fonseca e Cury (2008). A escrita aparece em um momento em que os personagens apresentam outras formas de ler a realidade, como quando o curandeiro Lázaro Vivo em *O outro pé da sereia* (2006) joga os papéis na água para se desmancharem dizendo que tem maneiras próprias de decifrar os escritos. “É sempre assim: nunca vi uma palavra que soubesse nadar” (COUTO, 2006, p. 42). O desdém na fala de Lázaro dá destaque justamente a estas outras maneiras de adquirir o conhecimento, subvertendo a importância dada aos documentos.

A tematização da escrita [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador,

apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria leitura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo (FONSECA e CURY, 2008, p. 36).

Com maestria, Mia consegue abrigar falas de pessoas e tratar com delicadeza os oprimidos, como se estivesse falando de alguém próximo, como as crianças de subúrbio com quem brincava na rua. Contudo, o autor foge dos cenários urbanos em suas ficções e adentra pelas vilas rurais em busca de diversas formas de tradições e contextos, como que querendo se aprofundar na variedade de relatos e na multiplicidade de culturas envolvidas no processo de lembrar e reencenar o passado no presente. Ao mesmo tempo em que apresenta a sofrida realidade da população, cria um tipo de beleza pelas palavras, pela poética misturada à prosa, diminuindo o peso do realismo, mas sem perder a relevância.

Ao chegar à praça, Mwadia se espantou: o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício. Não havia mais nenhuma outra parede. Nem tecto existia. Tudo se tinha desmoronado durante a guerra. O espaço era aberto, devassado. Mesmo assim, o velho barbeiro continuava fechando à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede. A ironia do destino ali se espelhava: sendo ele o guardião do espírito revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros (COUTO, 2006, p. 121).

As memórias, as perdas e a dor da guerra também estão presentes nos livros de Mia Couto, já que o escritor acompanhou como militante a luta contra o colonialismo. Presenciou como jornalista os conflitos que se estabeleceram em Moçambique após a independência e os que ainda hoje marcam o território e, principalmente, as pessoas. Lembre-se que o período colonial começou no século XVI e durou até a segunda metade do século 20. O regime de exploração estabelecido por Portugal terminou em 1975, após uma década de guerra de libertação, quando muitas pessoas morreram e boa parte da infraestrutura urbana e rural foi destruída. As ruínas também foram compostas pelos anos de guerra civil que iniciou ainda na década de 1980. Uma das obras que mais exemplificam esse cenário é *Terra sonâmbula* (1992), em que a destruição serve de palco para a passagem dos personagens e histórias. Em *O outro pé da sereia* (2006), as marcas dos conflitos se constroem e se contorcem nas falas dos personagens.

À entrada de Vila Longe, os americanos estranharam o estado de destruição dos edifícios, como que mastigados por uma apocalíptica voragem.

— *Tudo isso foi destruído pela guerra?, inquiriu Rosie.*

— *Foi a guerra, sim, mas foram também outras guerras, disse Mwadia* (COUTO, 2006, pp. 143-144)

Seguindo neste caminho, um dos grandes tópicos de discussão sobre a produção literária de Mia Couto é a referência que ele faz à memória que, mesmo ficcionalizada pelo autor, ultrapassa as citações dos livros de história para se desenvolver em

um universo de construção de significados individuais e coletivos. É como se houvesse outro real que transparece e que é, de certa forma, reconstruído nas obras, deixando margem para aquilo que também poderia ter sido.

Também sobressaem na narrativa coutiana as mulheres e suas vidas, que são apresentadas de modo impactante seja nos romances, seja nos contos. O universo feminino ganha importância a tal ponto que parece haver uma cumplicidade do escritor com elas, enfatizando momentos de fuga e de rompimento com situações de opressão. Esses subterfúgios são encarados como pequenas vitórias e gozados com ares de independência.

Era, contudo, tarde demais para que Jesustino Rodrigues se exercesse como um proibidor competente. Mwadia subia e trazia uma carrada de livros. Na cozinha, enquanto fingia ocupar-se de afazeres culinários, Constança continuou escutando e inventando fantasias (COUTO, 2006, p. 240).

...

Nessa mesma cozinha, mãe e filha foram mais longe na sua transgressão. Passaram a ensaiar sessões de transe e adivinhação. As leituras sugeriam temas e assuntos. Mwadia encenava e a mãe fazia as vezes dos afro-americanos. As duas se divertiam tanto, que por vezes, as risadas ecoavam pela casa inteira (COUTO, 2006, p. 240-241).

Junto com as mulheres, Mia também privilegia outros sujeitos que sempre estiveram excluídos e dá espaço para serem apresentados com singularidade. Assumidamente, o escritor se coloca como um ser de fronteira, criando a partir da margem, como explicam Fonseca e Cury (2008). Por isso, é comum apresentar outras lógicas e mostrar as condições também de loucos, feiticeiros e estrangeiros, num olhar que se estende às crianças e aos velhos.

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoraram canhões lusitanos sobre navios holandeses, nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definiu. Veio a guerra, abrindo pastos para mortes. Mas os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências. Nesse destempero, como sombra de serpente, eu me ajeitava a impossível antepassado (COUTO, 2007, p. 11).

A paz se instalara, recente, em todo país. No asilo, porém, pouco mudara. A fortaleza permanecia ainda rodeada de minas e ninguém ousava sair ou entrar. Só um dos asilados, a velha Nãozinha, se atrevia caminhar nos matos próximos. Mas ela era tão sem peso que nunca poderia acionar um explosivo. Enquanto morto eu tinha sentido os pés dessa velha me calcando o sono. E eram carícias, o mágico toque da gente humana (COUTO, 2007, p. 20).

A questão racial também ganha destaque ao abrir uma brecha para o questionamento sobre as misturas que acontecem em Moçambique. Esse discurso aparece com os personagens estrangeiros, tanto os brancos vindos da Europa e de outros lugares, quanto os indianos, ambos muito comuns no país. Ao abordar a questão da imigração, coloca em xeque conceitos de identidade.

O goês sabia das suas origens. Era verdade: ele descendia de prazeiros que comerciavam escravos. Mas não tinha que pagar por isso. Já bastara o quanto ele, ainda por nascer, frustrara as expectativas dos seus pais (COUTO, 2006, p. 279).

Jesustino Rodrigues, o alfaiate sem alfaiataria, marido sem filhos, indiano sem Índia, atingira o limite: Vila Longe nunca mais se riria do seu carácter permissivo. Doravante, ele seria um homem a tempo inteiro, macho de fachada e conteúdo (COUTO, 2006, p. 240).

Essa postura é importante para analisar profundamente os eixos culturais moçambicanos formados por diversidades profundas causadas por trânsitos de pessoas saindo e entrando no país. No século XIX a população viu formar um corredor comercial da Ásia, por exemplo, marcado por baneanes (induístas da Índia Inglesa), mouros ou monhés (vindos do Norte e professando o islamismo) e canecos (de famílias goesas e com parentescos com portugueses, normalmente católicos). Esses estrangeiros se destacaram por não almejarem poder político, não investirem em produção ou meio de produção e querendo apenas controlar redes comerciais e de transportes para fazer as trocas de produtos. “Cedo os indianos se impuseram pela habilidade com que negociavam, pela capacidade de adaptação às dificuldades tropicais, pela facilidade com que aprendiam as línguas locais e pelo modo de vida parcimonioso” (CABAÇO, 2009, p. 67). Um pequeno grupo veio do Extremo Oriente, chamado de chinas, intensificando-se ao longo dos anos.

Já os mestiços eram chamados depreciativamente de mulatos e aos poucos foram absorvidos pelas famílias portuguesas. O restante vivia em situação de exceção na sociedade moçambicana, sendo diferentes dos brancos e também dos negros. Mesmo entre eles, os mestiços estabeleciam hierarquias. Até os brancos se dividiam entre os de “primeira classe” (nascidos em Portugal) e os de “segunda” (nascidos em Moçambique). Essa diferenciação influenciou na vida administrativa, já que os de segunda não poderiam assumir postos de trabalho acima de Diretor de Serviços. Se quisessem uma função maior, deveriam ser transferidos para outra colônia.

Avançando por essa linha, podemos dizer que a figura do mulato é muito emblemática em Moçambique e respinga também na produção literária, já que é visto em alguns momentos com desprezo. Culturalmente, segundo Serra (*apud* MOREIRA, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), não há nada em Moçambique que não seja fruto de uma mestiçagem permanente. A figura do mulato é representativa desse processo, e assim, segundo Moreira (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), exige do negro uma renegociação de papéis. Mia Couto sai em defesa da miscigenação cultural e racial para combater os preconceitos tanto dos nativos em relação à mistura com estrangeiros

quanto do ideário português, que durou por muitos anos, de que não deveria gerar descendentes com os negros porque não haveria garantia de que os nascidos seriam “bons” ou “maus”. Esse discurso racista foi defendido pela ciência lusitana, principalmente até a primeira metade do século XX.

Mia Couto, homem branco, filho de portugueses, escolheu falar aos menos favorecidos e percorrer um caminho de militância por várias causas: pela igualdade, contra as discriminações, a favor das tradições, do respeito e da dignidade. “Por isso Mia faz sucesso. Porque ele multiplica por muitos atores este debate tão importante do nosso tempo: ‘sermos mundo, à procura de uma família’ (LOPES, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 25). No mesmo sentido, o escritor angolano Ondjaki (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013) diz que a literatura moçambicana combate os preconceitos etnoculturais e divulga a diversidade de Moçambique. “De fato, oiço os seus passos sempre em direcção ao futuro; não um futuro grávido de utopias, mas também esse outro, acontecível, palpável, repentino” (p. 28).

Mas não é apenas a militância de Mia Couto que se torna explícita nas obras, mas todo um jogo que Secco (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013) denomina de “escrita labiríntica”, em que o autor mistura um cenário real com um mundo onírico, em que protege o passado e cria uma linguagem de ficção que transgride tempo e estética, tornando-se um refúgio para fragilidades e exílios. Essa complexa teia torna-se importante por representar um verdadeiro mosaico cultural moçambicano.

Secco (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013) recorre a Boaventura Sousa Santos para entender a diversidade cultural moçambicana e desvendar as obras de Mia Couto, que também percorrem os caminhos da cultura, da tradição e da memória. Nesta explicação, os países africanos nunca se tornaram plenamente uma colônia e ficaram numa fronteira onde puderam estabelecer relações culturais. É como se houvesse uma porta que abrisse passagem para os dois lados. Enquanto Portugal pilhava países como Moçambique, levando nativos como escravos para outras partes do mundo, estrangeiros adentraram o país e se tornaram parte da complexa cadeia que se constituiu. Era imigrantes que nunca mais retornariam às suas terras de origem.

Moçambique viu partirem em negreiros muitas de suas etnias, ao mesmo tempo que recebeu homens de outras terras (árabes, portugueses, indianos), cujos imaginários se mesclaram aos dos negros povos autóctones, marcando a pele africana do país com signos vindos tanto do Oriente, como do Ocidente (SANTOS *apud* SECCO, in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, p. 43).

A partir do contexto desenhado por Boaventura, Secco (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013) aponta que Mia segue por dois caminhos de produção literária: um que foca a questão histórico-social e outro que leva até a criação onírica, que se apropria da poética para arrebatá-los os leitores. Assim, os livros conseguem uma maneira de denunciar as contradições da sociedade moçambicana, mas o fazem alegoricamente em referência ao passado e às memórias. Como bem lembra a pesquisadora, trata-se muito

mais do que recuperar lembranças, mas de experienciar espaços que não existem ou que estão sob ruínas. Um ato de resgatar um fragmento perdido e trazer à vida, ao presente. Assim, Mía Couto consegue juntar num mesmo espaço sonho e memória, realidade e imaginação para tecer sua teia ficcional.

Este vaticínio será, para os de Kulumani, uma confirmação do meu estado de loucura. Que fiquei assim por tanto me distanciar dos meus deuses, esses que trazem nuvens e as fazem derramar em chuvas. Que me fugiu a razão por ter virado costas às tradições e aos antepassados que guardam o sossego da nossa aldeia. Mas eu não obedeco senão ao destino: vou juntar-me à minha outra alma. E nunca mais me pesará culpa como sucedeu da primeira vez que matei alguém. Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 240).

Um dos elementos que Mía utiliza para compor essa crítica social é o humor, que aparece tanto na construção dos personagens corruptos quanto na superação de alguma adversidade. Como bem lembra Noa (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), os livros remetem à degradação da vida pública e à degeneração dos costumes. Sem apresentar a África como exótica, consegue fazer um rearranjo na narrativa juntando linguagem oral e apelo aos costumes. Assim como outros escritores africanos, faz de sua escrita um espaço para reinventar a condição humana, tanto individual quanto coletivamente. Em alguns momentos, o autor mistura o trágico e o cômico como se rir fosse o caminho para encarar a própria tristeza, a crueldade que prevalece socialmente.

Tal como em relação ao sonho, o riso não desempenha apenas uma função apaziguadora ou conformista diante dos fatos. Como nas demais narrativas do autor, o riso pode nascer dos jogos e brincadeiras com as palavras, revelando-se como um meio para o questionamento permanente do mundo que elas circundam, estabelecendo cruzamentos e vias para além do próprio texto (SALGADO in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013, pp. 315-316).

Seguindo a tradição dos grandes contadores de história, o riso e o ludismo transcendem a própria narrativa e fazem com que o humor possa ser utilizado como transgressor. Esse recurso é utilizado por Mía Couto principalmente na crônica, num misto entre o literário e o jornalístico. Segundo Hamilton (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), esse humor em sua escrita se estabelece pela ironia como arma de intervenção em assuntos de interesse de Moçambique.

Segundo Cabaço (in: CAVACAS, CHAVES e MACÊDO, 2013), nas páginas do jornal *Notícias*, Mía Couto ensaiava proezas como escritor e publicava uma vez por semana uma crônica demonstrando liberdade para montar e desmontar palavras, criar e recriar. Inventava provérbios, dominava e manipulava a língua portuguesa com maestria e

cuidado. Foi assim que migrou de poeta a prosador, de contista a cronista, para só depois se tornar um romancista.

Mas a passagem de Mia Couto pelas várias formas de produção literária foi acompanhada de influência de autores moçambicanos, angolanos e brasileiros que se destacavam tanto na poesia quanto na prosa. Neste câmbio de narrativas, Mia conseguiu trilhar seu próprio caminho.

### **Conclusão**

Percebemos que a escrita de Couto é atravessada por uma moçabicanidade. Mas não uma construção de um único país, porém de vários que se metamorfoseiam no imaginário da população. De certa forma, o escritor trabalha estimulando a imaginação dos povos que ali transitam, trazendo para o texto a forma como percebe as realidades, como as interpreta.

Esse processo de construção de narrativa é atravessado novamente por uma *episteme*, a oralidade, que o atinge não somente com a estética da fala, mas como uma maneira de pensar, de refletir e de relatar. Não mais linear e apegada ao tempo, mas cíclica, dando voltas, circulando situações para reafirmar uma ideia. Na prática, isso se dá na obra coutiana por ligar sutilmente tempos tão distintos, com uma delicadeza, com a maestria de um contador de estórias contemporâneo.

Em *Terra sonâmbula*, os diários juntam duas passagens diferentes de Moçambique: uma durante o terror da guerra e outra no momento de desolação, dos destroços do conflito. Já em *O outro pé da sereia*, uma santa católica perdida no lodo perto do rio Zambenze faz a ponte entre duas realidades separadas por mais de cinco séculos. Em um dos mais recentes romances, *A confissão da leoa*, diários relatam a mesma história, mas de pontos de vistas diferentes, a de um caçador e de uma jovem que mora na longínqua vila Kulumani.

Com essas obras e percebendo o estilo de Mia Couto, podemos afirmar que a produção ficcional do escritor se dá pela maneira de narrar, por essa reapropriação do oral que encontra fundamentos na atuação dele como poeta, permitindo melhor trânsito entre as palavras, brincando com elas, jogando com os sentidos, tal qual um contador de estórias, aquele que tem ao seu lado apenas um elemento, e o mais forte deles: a imaginação do ouvinte.

### **Referências**

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Unesp, 2009.

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

- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As areias do imperador 1: mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Aula Magna com Mia Couto*. Vídeo do Youtube (43min58s). Publicado em: 3/09/2014. Disponível em: <http://bit.ly/EscritorMiaCouto>. Acesso em: 23/05/2016.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.
- LARANJEIRA, Pires. *Literatura canibalesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o Terceiro Império Português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Prefácio: Não vamos esquecer!", in: CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Unesp, 2009.

**Artigo recebido em 29/03/2016; aprovado para publicação em 12/05/2016**

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar o processo de construção narrativa do escritor moçambicano Mia Couto. Para isso, serão destacados alguns aspectos como oralidade, culturas africanas e construção de personagens. Esta análise também inclui a relação entre escrita e oralidade, ou seja, como tornar a escrita uma fala e como levar para a fala as letras.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura moçambicana; oralidade; escrita; Mia Couto.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the process of narrative building by the Mozambican writer Mia Couto. For this, some aspects will be highlighted, such as orality, African cultures and building characters. This analysis also includes the relationship between written and oral culture, that is, how to turn writing into a speech and how to take letters to the speech.

**KEYWORDS:** Mozambican literature; orality; writing, Mia Couto.