
A GUERRA E SEUS FANTASMAS NA POÉTICA DE MIA COUTO

The war and its ghosts in the poetics of Mia Couto

Márcio Matiassi Cantarin¹
Naira de Almeida Nascimento²

RESUMO: A guerra é, incontestavelmente, um dos mais significativos temas literários da história. No âmbito das literaturas africanas em língua portuguesa, não poderia ser diferente, em que pese os movimentos de independência e guerras civis que se seguiram constituírem uma ferida ainda recente nas ex-colônias portuguesas. No entanto, a escrita do moçambicano Mia Couto parece ser uma nota dissonante nessa partitura; não que o tema da guerra não seja onipresente, antes por ser tratado tangencialmente, com foco nas projeções dos conflitos no cotidiano das pessoas, *locus* onde o espectro da guerra pode permanecer para além do fim dos armistícios. O presente artigo tentou perscrutar nos romances do autor essa poética que trata a guerra de modo velado.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas africanas; Mia Couto; Guerra.

ABSTRACT: War is, undoubtedly, one of the most significant literary themes in History. Within the scope of African literatures written in Portuguese, it could not be different, considering that the independence movements and civil wars that represent fresh wounds for some of the former Portuguese colonies. However, the writing of Mozambican author Mia Couto seems to be a discordant note in this score; not that the war is not omnipresent, but it is treated subtly, with a focus on the influence of conflicts on peoples' daily lives, the locus where the spectrum of war remains beyond the end of truces. The present article attempted to examine, within the author's romances, this poetics that deals with war in a covert manner.

KEY-WORDS: African Literatures; Mia Couto; War.

*Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só
contrário do que assim não seja.*
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

Não parece haver dúvidas de que a guerra constituiu-se historicamente como o grande tema da literatura, em especial no âmbito narrativo. Basta recuarmos ao tempo das epopeias, como *A Ilíada* ou *A*

¹ Doutor pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Curitiba.

² Doutora pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Curitiba.

Eneida, para verificarmos como as transformações operadas pelos conflitos bélicos apelavam para a sua narratividade.

Essa relação torna-se particularmente importante a partir da Revolução Francesa, da afirmação da classe burguesa e da entronização do romance como gênero histórico. Para Lukács, o romance histórico caracteriza-se justamente pela consciência de um tempo fundado numa historicidade e, portanto, capaz de revolucionar as bases do Antigo Regime. A vitória do tempo histórico é assim explicada pelo teórico:

Primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiência das massas*, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados [...] Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Consonante ao pensamento de Lukács, o crítico marxista Fredric Jameson não vislumbra a continuidade do romance histórico na contemporaneidade, justamente pela perda dessa consciência histórica. Segundo ele, o romance histórico já não tem mais lugar porque não apresenta aquela relação com a guerra que ensejava a transformação histórica:

O romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contra-revolução; em outras palavras, de um daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico — na minha opinião — para que ele se qualifique como tal. (JAMESON, 2007, p. 188).

Apesar dessa ascendência no passado, o certo é que a guerra, ainda que não tenha minimizado seus efeitos atroz no mundo, perdeu, na arte contemporânea, a relevância que detinha do ponto de vista de uma matéria

plástica. Simultaneamente ao declínio que a história política foi assistindo em favor dos campos da história cultural, da história do imaginário ou ainda da micro-história, as temáticas que hoje fascinam a literatura contemporânea parecem voltadas normalmente para um mergulho nas relações sociais no cotidiano, de preferência os de feição urbana.

Não é este o caso das literaturas africanas. Numa perspectiva inversa, a demanda pela guerra está fortemente viva e latente nos escritos que representam essa parcela da literatura atual. Em parte, o fenômeno é facilmente justificado pela proximidade cronológica não somente em relação à guerra colonial mas também às guerras civis que destruíram povos e arrasaram países inteiros. A colateralidade dos conflitos bélicos pode ser testemunhada nas escritas de várias gerações. Se tomarmos, por exemplo, a tríade angolana Pepetela — Agualusa — Ondjaki, percebemos que, ainda que com representações bem diversificadas, o tema insiste em marcar sua presença mesmo em autores já nascidos no final da década de 70, como é o caso de Ondjaki.

Portanto, se a temática bélica responde ainda a necessidades evidentes de expressão, seja pelo caráter testemunhal, seja como tentativa de reformulação identitária, também não se deve desprezar o papel de uma demanda que é sobretudo externa, ou seja, a de uma indústria cultural, que teima em perpetuar os estereótipos atribuídos ao continente africano, entre os quais figuram as agruras da guerra como questão de peso. Sendo assim, ao escritor africano quase se impõe uma obrigatoriedade de tematizar a guerra, pois como expressa uma das personagens de Mia Couto: “A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer: ‘antes da guerra, depois da guerra’. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes” (COUTO, 2007, p. 121). O dilema do escritor parece então residir aí: como dizer a guerra sem que o texto não se reduza ao panorama escatológico de um mundo ou então à vitimização de um continente, ou que não seja ele próprio o caos que tenta enunciar e que ainda assim mantenha o acento crítico e não se renda ao total desencanto? Para tentar esboçar uma possível resposta à questão, vale pensar nos caminhos propostos pela prosa de Mia Couto, nomeadamente em seus romances.

UM LUGAR FORA DO MUNDO

Desde *Terra sonâmbula* (1992), torna-se patente que a questão espacial na escrita coutiana reveste-se de uma ambição maior que a de simplesmente acomodar um enredo. O espaço aí constrói-se sobretudo como um lugar de fala. A terra sonâmbula insere-se nessa estrada a meio caminho

entre a vida e a morte, entre o mar e o deserto e uma série de outras dicotomias já exploradas pela crítica. Importa aqui não apenas considerar o entrelugar, mas o caráter de seu distanciamento dos mundos “habitados”. A estrada que estanca o ônibus carbonizado faz-se potência no sentido do que possui como imagem de transformação. A movência para situações fantásticas, como a irrupção do mar em pleno deserto ou o encontro assombroso e inesperado com tribos tradicionais pelo menino, reinvestem essa estrada de sentidos, não apenas como prolongamento do mundo urbano, mas acima de tudo como veredas possíveis para tocar outras representações desse mundo em guerra. Sem nela tomar seu foco principal, o argumento bélico está ali a todo momento; nos despojos carbonizados, nas histórias de vida de Tuahir e Muidinga, foragidos de um campo de refugiados, ou ainda mediante as narrativas daqueles que vêm a conhecer sua própria história através dos cadernos de Kindzu, cujo corpo permanece inerte ao longo da narrativa, testemunha também ele da violência sofrida.

A instauração de um espaço que vive de forma traumática os desdobramentos da guerra mas que, simultaneamente, se encontra a uma certa distância dos acontecimentos a fim de que os viventes possam apropriar-se eles mesmos dos fatos, proceder a sua assimilação e buscar uma saída que comporte a maior dose de humanidade parecem consistir na tônica dessa empresa. Como lembrado por Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, as imagens da guerra surgem através de construções metonímicas, como já ocorrido em *Vinte e zinco*, na cegueira de um ou nas alucinações de outro personagem (FONSECA & CURY).

Curiosamente, o que à primeira vista distingue-se como um espaço periférico, um lugar à margem, seja do palco da guerra ou dos pólos de decisão do poder, transforma-se numa espécie de centro de onde emana a força que embala as narrativas de Mía Couto. É o que se desenha com nitidez no segundo romance do autor, *A varanda de Frangipani* (1996). O enredo se passa num local mais do que retirado, a fortaleza de São Nicolau, uma espécie de península a que só se tem acesso aéreo, pois, enquanto as rochas dificultam o acesso à praia pelo litoral, as minas, do lado interior, impedem o deslocamento por terra. Apesar da imponência assistida nos tempos coloniais, o prédio que alberga o asilo, no presente da narrativa, vive sua derrocada, esquecido do mundo:

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram 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 definhou. 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 (COUTO, 2007, p. 11).

Alguns anos depois, no romance *O último voo do flamingo* (2000), Mia Couto nos apresenta Tizangara, uma pequena vila com acesso pela Estrada Nacional onde alguns soldados da ONU nos anos do pós-guerra começam a explodir misteriosamente. A contraposição com o espaço da capital é evidenciada nas relações de poder com a administração.

Mais enfática, no entanto, é a Luar-do-Chão, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), uma ilha abordada apenas por embarcação que faz regularmente o percurso com o continente. Quando o único barco é destruído num incêndio criminoso, a vila passa a habitar um tempo suspenso do mundo, tal como a condição de Mariano, o patriarca morto-vivo da família Malta. O insulamento é anunciado pelo texto:

A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou, no aportuguesamento: os Marianos. Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância (COUTO, 2003, p. 18).

O outro pé da sereia, publicado em 2006, traz novamente uma cidade esquecida do mundo, Vila Longe, para a qual retorna Mwadia Malunga, a fim de dar um destino à imagem da santa-sereia encontrada submersa num rio por ela e seu marido quando viajavam. Aqui dois espaços fantasmagóricos disputam a atenção pela função que exercem na trama. Além de Vila Longe, tem-se Antigamente, lugar mais ermo ainda que aquele, lar apenas do casal exilado:

Todavia, aquele lugar nem sempre fora um território isolado, longe do mundo, do outro lado do tempo. Há trinta anos — quando Zero Madzero nascera — ali se espriavam as chamadas mphalas verdes, as férteis colinas dos montes Camuendje. Converteram-se numa ilha esquecida quando se encheu a albufeira da barragem de Cahora Bassa. O Zambeze inchou e os riachos de Nkazi e Muzenguezi coalesceram, sepultando vales e terras baixas. Quando as águas subiram, os

mais- velhos sorriram, satisfeitos. A Bíblia também está a ser escrita na nossa terra, diziam. Mas depois a inundação conteve-se e sobraram montes, cabeços e outeiros.

— *Nem o dilúvio merecemos*, resmungavam os velhos (COUTO, 2006, p. 15).

A expressão de isolamento vai se tornando mais vincada nos últimos romances, o que permite considerá-la um tópico na produção do autor. *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) leva no seu subtítulo a indicação de outro espaço literário, Vila Cacimba, no qual a aliteração faz coro “As incuráveis vidas de Vila Cacimba”. A atmosfera da pequena cidade é desde logo assinalada pelo clima fantasmagórico: “Talvez seja a espessura desse céu que faz os cacimbeiros sonharem tanto. Sonhar é um modo de mentir à vida, uma vingança contra um destino que é sempre tardio e pouco” (COUTO, 2008, p. 155). Partindo de um fenômeno atmosférico comum a uma porção do território africano, a cacimba, Mia Couto constrói um reino para sempre associado ao nebuloso, ao campo do incerto: “A neblina — que deu o nome à Vila — é a fuligem das nuvens. E em nenhum outro lugar do mundo há tanta nuvem ardendo” (COUTO, 2008, p. 32).

Antes de nascer o mundo (2009), título brasileiro para o romance *Jesusalém*, também dá conta dessa delimitação de um tempo-espaço supra-real, tanto na menção ao tempo anterior à criação do mundo como na referência ao “além” juntamente à figura cristã responsável pela medição do nosso tempo cronológico, “Jesus”, sem considerar ainda a aproximação sonora com a cidade eleita, Jerusalém. A radicalidade de Silvestre Vitalício aí se impõe. Carrega os dois filhos da cidade junto com um serviçal para um lugar desabitado, distante de tudo e de todos, e ali funda a cidade de Jesusalém:

Meu velho, Silvestre Vitalício, nos explicara que o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. Depois do horizonte, figuravam apenas territórios sem vida que ele vagamente designava por “Lado-de-Lá”. Em poucas palavras, o inteiro planeta se resumia assim: despido de gente, sem estradas e sem pegada de bicho. Nessas longínquas paragens, até as almas penadas já se haviam extinto (COUTO, 2009, p. 11).

Nesse mundo, rodeado por campos minados, resultantes da guerra, e a que só se tem acesso por meio de uma estrada por onde ninguém mais transita, o atormentado Silvestre tenta criar os filhos, Ntunzi e Mwanito, distantes, segundo ele, do mundo corrompido da cidade.

O penúltimo romance de Mia Couto, *A confissão da Leoa* (2012), reinveste no espaço isolado. Em Kulumani, aldeia esquecida pelo poder central, o estranhamento é suscitado pelos ataques sucessivos de leões a moradores. A condição de párias sociais é reivindicada a todo momento por seus habitantes e é justamente na oposição ao mundo da civilização que é construída sua significação. Após as quatro horas de avião, mais nove de estrada separam Maputo do distrito de Palma, no extremo norte do país, onde se localiza a aldeia ficcional. O caçador contratado para exterminar o leão expressa a sensação de insulamento que o invade ao chegar a seu destino: “Penso no desamparo daquela gente, tão longe do mundo e de Deus. Kulumani era mais órfã do que eu” (COUTO, 2007, p. 77). Ou no desabafo de um habitante ao ser entrevistado pelo escritor que acompanha a comitiva: “— *Querem saber como morreremos? Mas nunca ninguém veio saber como vivemos*” (COUTO, 2007, p. 108). É ainda essa condição longínqua que, em parte, permite o desabrochar da faceta animalesca que trazem os homens nos seus embates pela vida, como na transferência dos poderes leoninos para os personagens violentados em seu mundo.

O AXIS MUNDI

Como se torna perceptível, o autor instaura um universo demarcado geograficamente e socialmente do resto do país a fim de construir uma narrativa que contemple as tensões que perpassam essa sociedade pós-colonial. A singularidade e a centralidade que lhes são conferidas permitem aproximá-lo à ideia de “axis mundi”, pois é dele que parece irradiar, não obstante sua condição periférica do ponto de vista geográfico, uma energia vital para a manutenção das culturas de que são porta-vozes.

Mircea Eliade aborda essa perspectiva do fenômeno religioso, nomeando-o de “simbolismo do Centro”. O ritual que empreende, por exemplo, Silvestre Vitalício, em *Jesusalém*, remete aos cerimoniais de apropriação das regiões descobertas e equivale simbolicamente à tentativa de transformar o caos em Cosmos “pelo acto divino da Criação”.

De um único labor ele se ocupou: à entrada do acampamento havia uma pequena praceta com um mastro onde, antes, se hasteavam bandeiras. Meu pai fez do mastro um suporte para um gigantesco crucifixo. Por cima da cabeça de Cristo ele fixou uma tabuleta onde se podia ler: “Seja bem-vindo, Senhor Deus” (COUTO, 2009, p. 20).

Ainda que subverta o discurso clássico cristão, com a utilização do

verbo “desbatizar” ou do anátema lançado por Silvestre: “— Um dia, Deus nos virá pedir desculpa”, os seus gestos prefiguram um ritual de criação, pois, segundo Eliade: “A instalação da Cruz equivalia a uma ‘justificação’ e à ‘consagração’ da região, a um ‘novo nascimento’, repetindo assim o baptismo (acto da criação)” (ELIADE, 1978, p. 24).

Esse centro presente nas narrativas de Mia Couto simula, portanto, um poder que está para além da temporalidade histórica; ele é ritualizado, o que garante a transcendência do seu sentido. É nesse intervalo, entre o mundo modernizado do presente e o passado ancestral, que se contextualiza a reflexão sobre os caminhos e entroncamentos dessa sociedade pós-colonial.

A ideia do “centro” está bem presente no enredo de *A varanda de Frangipani*, em que, por artes da feiticeira Nãozinha, o chão da capela da fortaleza desvenda sua verdadeira natureza, um buraco que perdeu o fundo: “A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali, onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada” (COUTO, 2007, p. 137). Para Mircea Eliade: “O inferno, o centro da terra e a “porta” do céu encontram-se portanto no mesmo eixo, e é esse eixo que serve de passagem de uma região cósmica para outra” (ELIADE, 1978, p. 27). O espaço sagrado é assinalado pelo “halakavuma”, animal que guarda sua função sagrada, ao afirmar para o espírito vagante de Ermelindo Mucanga, apontando para a árvore do frangipani que nomeia o livro e que se situa na varanda da fortaleza: “— *Aqui é onde os deuses vêm rezar*” (COUTO, 2007, p. 17). Ou ainda: “- *Aqui é onde a terra se despe e o tempo se deita*” (COUTO, 2007, p. 139).

N’O último voo do flamingo, o tradutor-narrador chega à conclusão que o centro estava bem junto dele:

É uma certeza, em Tizangara: a termiteira é o umbigo da terra. E nós habitáramos sempre junto de um enorme morro de muchém. Ali, por detrás do carreiro que meu pai sugeria para fugir do fim do mundo, ali se erguia ele em desafio dos tempos. O morro de muchém fora um centro de minha existência (COUTO, 2005, p. 207).

Tizangara também desaparece em forma de um abismo. A explicação para o fenômeno é dada por Suplício com seu saber ancestral:

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido [...] Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levaram-

ns para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca se fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão (COUTO, 2005, p. 216).

A condição insular de Luar-do-Chão, de *Um rio chamado tempo...*, já lhe favorece a perspectiva de centro. No romance, é o avô que lembra ao neto a função do poente: “ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste” (COUTO, 2003, p. 15).

Mariamar, uma das personagens principais de *A confissão da Leoa*, encontra, por sua vez, o *axis mundi* no curso d’água próximo a sua casa: “Esse remanso é tido como um lugar sagrado, onde apenas os feiticeiros ousam chegar. Na aldeia se diz que é ali que a água faz o seu ninho. Os mais velhos chamam a este lugar de *lyali wakati*, o ‘ovo do tempo’. (COUTO, 2012, p. 54). De forma análoga, em *Venenos de Deus, remédios do diabo*, o espaço sacralizado da aldeia parece localizado junto ao curso de água que corre próximo:

O português senta-se ao lado de Munda e escuta para além do limite do cemitério, o escorrer vagaroso do rio. No fundo do vale, o rio se espreguiça num remanso gordo. Chamam o lugar de “umbigo da água”, nenhum habitante de Cacimba enterraria os seus mortos em terras molhadas, num lugar tão próximo de um curso fluvial. Aquele só pode ser um cemitério para estrangeiros, esses mortos que enlouquecem por nunca mais encontrarem o caminho de regresso a casa (COUTO, 2008, p. 178).

Contudo, o caráter especial, quase sagrado, que adquire esse espaço nas narrativas de Mia Couto, diferentemente do que se poderia supor, não parece sempre conotado positivamente. Sua descrição um tanto de forma fantástica não corresponde necessariamente à imagem paradisíaca. Os traços de ruína, um mundo prestes a desaparecer, estão sempre presentes, como em *O outro pé da sereia*:

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 religiosos, a única porta da única parede (COUTO,

2006, p. 121).

Ou na constatação de Ermelindo Mucanga, de *A varanda de Frangipani*, acerca da fortaleza em que servira tanto tempo como carpinteiro: “Minhas madeirinhas, aquelas que eu ajeitara, agonizavam podres, sem remédio contra o tempo e a maresia.” (COUTO, 2007, p. 20). A imagem emblemática dos “tresandarilhos”, de *Venenos de Deus, remédios do diabo*, soldados que caminham enlouquecidos pelas ruas de Vila Cacimba também dá conta dessa corrosão que contamina as cidades-miragens de Mia Couto. O esquecimento devotado ao povo, ou a uma parcela dele, é reforçado:

— Você olha para Cacimba e parece-lhe muita gente. Mas nós, mulatos e pretos assimilados, somos menos que os dedos. Poucos e desamparados, partilhando secretas cumpricidades e sofrendo de um mesmo sentimento de orfandade. A cultura que os criou está longé, noutra tempo, noutra universo. A mentira é o único que lhes resta contra essa solitária lonjura (COUTO, 2008, p. 147-148).

Contudo, decadência e esperança se mesclam nesse território, conforme o testemunho de Mariano Malta, o neto exilado de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*:

Dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalharam o horizonte. À primeira vista, tudo definha. No entanto, mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam os caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo (COUTO, 2003, p. 28).

A pequenez desse espaço, ocasionada pela sua invisibilidade econômica, destina-lhe uma não existência real, física, o que potencializa seu caráter fantástico:

A mulher sacudiu a cabeça tão lentamente que o esposo não percebeu a obstinada negação. Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença, a fome, tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação? Vila Longe cansara-se de ser mapa. Restavam-lhe as linhas ténues

da memória, com demasiadas campas e nenhuns vivente.
(COUTO, 2006, p. 330).

Não só o espaço físico é marcado pela decadência, mas aquele mundo comporta marcas de violência evidenciadas nos costumes e na tradição, dos quais o mais evidenciado é aquele dirigido às mulheres. A obediência cega às vontades masculinas, a rejeição social pela infertilidade, a atribuição de práticas de feitiçaria por qualquer rompimento com os padrões esperados, a violência sexual dirigida às adolescentes por seus próprios familiares, enfim, são traços realçados pelo autor. O ódio racial também comparece como ponto de crítica que é dirigida às comunidades mais tradicionais, na forma da rejeição sobretudo em relação aos mulatos e indianos.

Em resumo, a formulação de um “axis mundi” não visa a projetar uma imagem ideal ou utópica. Ela parece mais funcionar como uma projeção de um microcosmo do país que melhor pode significar os seus dramas vividos.

O REINO DOS CONFINS

Outra aproximação possível se evidencia na descrição oferecida pela leitura estruturalista de Vladimir Propp com o seu “reino dos confins”. Tanto a noção do “axis mundi” como a do “reino dos confins” justificam-se pela travessia desempenhada pelo herói coutiano. De acordo, com Propp:

O reino a que chega o herói é separado da casa paterna por uma floreseta impenetrável, um mar, um rio de fogo com uma ponte vigiada pelo dragão, ou um abismo onde o herói cai ou desce. É o reino “dos confins”, “o outro” reino ou o “nunca visto”. Nele reina uma princesa altiva e orgulhosa, nele vive o dragão. É onde o herói vem procurar a bela raptada, raridades, as maçãs da juventude, a água da cura e da vida, que proporciona juventude e saúde eternas (PROPP, 1997, p. 343).

Guardadas as devidas diferenças, uma vez que nas narrativas de Mia Couto é o retorno do herói à casa paterna que marca o contato com esse “outro reino”, cabe a ele enfrentar o dragão nas suas diversas formulações. Normalmente, verifica-se na intriga a ocorrência na aldeia de uma situação intrigante ou fantástica que o herói ajudará a resolver. Propp conclui que a localização desse espaço é variável; pode ser numa ilha, subterrânea, no topo de uma montanha ou ainda, dentro das hipóteses mais singulares, submersa.

De qualquer forma, o que caracteriza esse reino, no *corpus* considerado por ele do conto maravilhoso, é a beleza das pradarias, os jardins e árvores frutíferas ainda que ninguém as cultive. Verificamos como nos romances de Mia Couto a ideia de decadência só é possível a partir da comparação ao passado em que aquele espaço é associado à bem-aventurança. E mesmo considerando o presente, ele sempre mostra-se disposto a frutificar, como no trecho visto em que Mariano Malta vislumbra a potência desse universo reverberando. Ou ainda, na visão do reflorescimento do frangipani, de *A varanda do frangipani*, ao final da narrativa:

Recordei ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar de milagre. Então, desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluuiu, como sêmen da terra. A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara (COUTO, 2007, p. 142-143).

O palácio, normalmente de ouro ou cristal, aqui também não tem lugar. É a casa familiar que vai exercer essa função de descoberta ou redescoberta. Propp ainda refere à natureza solar associada a esse reino e ainda à relação com o horizonte, entre o céu e a terra: “Não é tão simples afirmar se esse palácio que gira representa ou não a rotação da esfera celeste, mas é evidente que temos aqui, de uma forma ou de outra, uma representação do céu” (PROPP, 1997, p. 346). Recorde-se que em *Um rio chamado tempo...*, o teto da casa é retirado conforme os preceitos tradicionais em caso de morte para que se proceda à purificação do espaço. Desse modo, o íntimo da casa fica em conexão direta com o sol e sujeito a todas as intempéries. Se a riqueza material não assinala as narrativas de Couto, os acontecimentos fantásticos ligados a esse espaço não deixam de surpreender, como pessoas que envelhecem nas fotografias (*O outro pé da sereia*), ou um morto-vivo que aguarda em estado catatônico pelo seu enterro (*Um rio chamado tempo...*).

Contudo, é no espaço externo e adjacente à casa que parece se concentrar o fluxo espiritual dessas narrativas. Os cursos de água exercem uma função nodal nesse contexto. Ligado ao princípio feminino, a água aparece conotada à possibilidade de mutação, de transformação. Além da ilha de Luar-do-Chão (*Um rio chamado tempo...*), toda cercada de água, e da condição quase insular da Fortaleza de São Nicolau (*A varanda de Frangipani*), verificamos sempre a presença de um rio ou nascente que sinaliza o lugar de reflexão, de recolhimento e de descobertas, e é por meio dele que se rompe com a solidão dos ermos. Em termos estruturais, essa água

delimita o espaço do insulamento da aldeia e também do sujeito que nela vive. Representa também o obstáculo a que o héroi deve superar para aceder ao reino dos confins.

Em *Terra sonâmbula*, a saída para o mar adjacente à estrada proposta por Tuahir representa a conclusão da viagem iniciada no machimbombo, depois que o passado traumático é reconhecido e superado. De repente, um enorme pântano se abre e “o mar se escutava vizinho, a mostrar que aquelas águas lhe pertenciam” (COUTO, 2007, p. 174). A jangada que embala os momentos finais de Tuahir associa-se ao “barco das almas” (Propp, 1997, p. 252), visto que toda travessia está relacionada à passagem pelo reino dos mortos: “Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (COUTO, 2007, p. 196).

O outro pé da sereia é inteiramente marcado pelas metáforas associadas ao mundo aquático desde seu título. Os dois tempos explorados na narrativa ligam-se pela água: é no rio que Mwadia encontra a estátua da santa perdida pelo navio português do século XVI que fazia a travessia entre Goa e as terras do Monomotapa. A imagem, confundida entre uma santa católica e Kianda, a sereia deusa das águas, vai influenciar o destino daqueles viajantes que, sem o saber, seguem no mar um ritual de passagem.

Para Bartolomeu Sozinho (*Venenos de Deus, remédios do diabo*), que trabalhou por décadas na companhia de navegação portuguesa na rota com a África, o barco se assemelhava a um sonho: “Nunca tinha visto nada que o tivesse fascinado tanto. Aquela era uma criatura híbrida entre água e terra, entre peixe e ave, entre casa e ilha” (COUTO, 2008, p. 19). E sua vida longe do mar continua simulando o balanço no mar, através dos enjoos, e os lençóis nas horas de amor com Munda lembram o movimento das ondas no mar. Já para Munda aquela terra era “um barco incendiado: ou morriam na água ou acabariam devorados pelas chamas” (COUTO, 2008, p. 47). Também a filha Deolinda enterrada no cemitério dos alemães, o “umbigo da água”, lugar interdito onde corre um rio subterrâneo, recebe uma âncora em lugar do crucifixo a identificar sua cova.

Mwanito, o protagonista de *Antes de nascer o mundo*, encontra no rio o seu parceiro no mundo distante de Jerusalém:

Não decifrei as palavras de meu irmão. Mas, aos poucos, senti: a coisa mais viva e verdadeira que acontecia em Jerusalém era aquele rio sem nome. Afinal, a interdição de lágrima e oração tinha sentido. Meu pai não estava tão alienado como pensávamos. Se houvesse que rezar ou chorar seria apenas ali, na margem do rio, joelho dobrado sobre a areia molhada (COUTO, 2009, 25).

Ou ainda:

Custou-me que nunca me tivesse ocorrido: o rio era uma estrada aberta, um sulco rasgado sem interdição. Estava ali a saída e nós não fôramos capazes de a ver. Mais e mais acrescido de vontade fui construindo planos em voz alta: quem sabe regressássemos à margem e começássemos a escavar uma canoa? Sim, uma canoazinha seria o suficiente para nos afastarmos daquela prisão e desaguarmos no alto mundo (COUTO, 2009, p. 27).

Significado semelhante ao de eixo de comunicação com o mundo pela sua qualidade fluida encontra-se também em *A confissão da leoa*. Mariamar, desde o nome, evoca a memória do elemento aquático. Sua tentativa de fuga dá-se numa canoa em que desce sozinha pelo rio Lideia: “Assim, vamos agora seguindo ambos: o rio Lideia com o seu nome de ave; e eu, Mariamar, com nome de água” (COUTO, 2012, p. 49). No caminho, encontra a leoa que aterrorizava sua aldeia:

Sentada na margem, dou conta de como uma canoa se assemelha a um caixão. O mesmo bojudo ventre, o mesmo itinerário para fora do tempo. O rio não me levou ao destino. Mas a viagem conduziu-me a quem de mim estava apartada: a leoa, minha esperada irmã (COUTO, 2012, p. 59).

Nota-se que a água tanto pode dificultar o acesso ao reino dos confins, porque delimita aquele mundo, como também serve de via de transformação para personagens normalmente encerrados em seus próprios casulos.

O ESPAÇO MOVENTE

Tanto a noção de “*axis mundi*” como a da “terra dos confins”, emprestados respectivamente a Mircea Eliade como a Valdimir Propp, auxiliam a ler um mundo articulado para atender a uma situação narrativa: a travessia do herói. Retornado à terra natal, da qual esteve afastado por muito tempo, e tendo assimilado os costumes ocidentalizados, ou chegando a ela pela primeira vez, cabe a esse personagem reativar um diálogo sem o qual o antigo mundo sofre o risco de desaparecer, daí a relevância das imagens das ruínas. A pacificação com esse passado é a função do herói que precisa cruzar o mundo dos mortos para merecer as respostas buscadas: “Que os segredos,

na Vila Cacimba, não se enterram nunca em cova. Ficam em buraco aberto como ferida que nunca ganha cicatriz” (COUTO, 2008, p. 104)

Se a guerra insurge-se como um tema incontornável pelos rastros legados, é certo que na produção coutiana o seu tratamento toma um caminho singular. O centro do mundo ou a terra dos confins, presente nas aldeias dos romances estudados, funcionam como um microcosmos da nação moçambicana; que, mesmo distantes do poder político ou econômico, recebem o influxo dele e traduzem a riqueza das tensões sociais que perpassam esse espaço. Furtando-se à infrutífera tarefa de uma condenação ou de uma vitimização coletiva, a opção encontrada pelos romances parece ser a da fundação de um mundo equidistante mas que guarda com aquele outro uma relação de contiguidade. Pelas pequenas vilas coutianas desfilam os testemunhos e fantasmas da guerra, como exemplificado nas referências constantes aos ex-combatentes, aos mortos, aos soldados internacionais, aos capacetes azuis. Enfim, a guerra cruza a todo momento os caminhos das aldeias ficcionais, funcionando como uma metonímia do país, sem falsos idealismos mas também sem derrotismos.

Enquanto que, desde o início da Modernidade, a temática da guerra, em seu sentido revolucionário, atinge o auge da expressão tanto do ponto de vista político como plástico, na pós-modernidade, é certo que ela perde essa supremacia. Ao tempo histórico que governava o mundo da Modernidade, Mia Couto oferece o tempo movente, fundado na vontade e afetividade dos povos. Furtando-se ao espaço urbano, ícone da Modernidade histórica, o autor nos confronta com aldeias que mais parecem pequenas miragens. A situação de insulamento delas duplica a denúncia do esquecimento de um povo vivendo à margem de um poder sonhado no tempo da independência. Recusando-se a acatar a irreversibilidade e a falta de saída do tempo histórico, institui-se nas narrativas a simulação de um tempo sagrado, pois:

[...] o tempo sagrado é pela sua natureza própria reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente. Toda a festa religiosa, todo o tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “no começo” (ELIADE, s/d, p. 81).

Com essa configuração, passado e presente, tradição e modernidade, encontram-se a fim de acertarem suas contas e combinarem um passo em direção ao futuro. Cumprido o seu desígnio, o espaço desaparece ou transforma-se em pó:

O português segue pela estrada esburacada como se flutuasse sobre as ondas de um rio. Lentamente, a savana vai desfilando, ondulante como líquidas labaredas. O médico espreita pelo vidro de trás, mas a Vila deixou de ser visível. Uma espessa neblina a tornou interdita a olhares e lembranças. Há nessa poeira o sabor de um tempo suspenso. Como se a viagem de Sidónio não tivesse partida nem chegada (COUTO, 2008, p. 187).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de um artifício narrativo que desloca sua ação para um espaço onírico mas alegórico, os romances de Mia Couto abordam uma só guerra que traduz simultaneamente os dramas locais mas também consegue extravasar para uma característica da contemporaneidade, pensada por todas as artes: a guerra derivada da incomunicabilidade. Ao herói é delegada a missão de tentar reatar os fios de discussão entre o passado e o presente; entre a tradição e a modernidade; entre o espaço rural e o espaço urbano, valendo-se do diálogo e da recuperação de narrativas de vidas. A sua principal função parece ser esta: deixar o passado falar através das visões conflitantes de cada um. Só a partir dessa confissão coletiva parece possível seguir adiante.

Em um dos seus textos clássicos, Walter Benjamin assinala a pobreza de experiências no pós-guerra:

Uma coisa está clara: a cotação da experiência baixou, e precisamente numa geração que de 1914 a 1918 viveu uma das experiências mais monstruosas da História Universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? Não voltavam enriquecidas, senão mais pobres em experiência comunicável. Os livros sobre a guerra que proliferavam nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, isto não era estranho. Pois jamais houve experiências mais desmoralizadoras como as estratégias pela guerra de trincheiras, as economias pela inflação, as físicas pelas [sic] fome, as morais pelos donos do poder (BENJAMIN, 1986, p. 195).

Numa tomada diversa de Lukács e Jameson, na apologia da guerra enquanto força histórica, Benjamin atenta para o silêncio a que se devotam os

sobreviventes diante do espetáculo da barbárie. Nesse estado, os homens deixariam de ser aquele narrador tradicional lembrado pelo mesmo teórico que compartilha com seus ouvintes um ensinamento, porque as narrativas deixam de ser modelares, nada há para além do próprio terror da experiência.

Essa mesma associação aparece expressa numa metáfora utilizada por Mia Couto em palestra no evento *Fronteiras do pensamento*, em 2012. Como lembra o autor, a palavra fronteira nasce enquanto conceito militar (no *front*, frente de batalha), e a guerra revela-se, de fato, como uma condição do homem na recusa de aceitar o outro:

[...] temos medo que pensem diferente de nós, temos medo dos que, parecendo que pensam como nós, achamos que são tão diferentes que nem sequer pensam. E vivemos em estado de guerra com essa alteridade que existe dentro de nós e dos outros (COUTO, 2102).

Nesse cenário, cabe ao homem resgatar a simpatia que, para Mia Couto, é definida como a “capacidade de cada um ser todos os outros e deixar com que esses outros façam morada em nós” (COUTO, 2102).

Desse modo, Mia Couto funde o local ao universal, ao associar o tema da guerra, numa perspectiva comum à literatura realista, ao tratamento que tende ao simbolismo em sua vertente mítica, e, assim, denuncia o verdadeiro caos de toda a guerra: a incomunicabilidade humana, presença constante tanto nos rincões africanos como nas selvas urbanas da pós-modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Sel. e apres. Willi Bolle. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1986.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- _____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Venenos de Deus, remédios do diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *A confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Repensar o pensamento*. Fronteiras do pensamento. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU>>. Acesso em: 05/07/2013.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, n.77, mar 2007.
- LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2015

Data de aprovação: 30 de maio de 2016