Epígrafes: Termos da Construção Estética da Narrativa Miacoutiana

Ricardo Benevides[1]

Voz marcante na história recente da literatura mundial, o moçambicano Mia Couto tem inspirado uma enorme diversidade de abordagens teóricas, em diferentes academias, mas principalmente na de Letras, graças à sua escrita muito particular.

Já existem elementos o bastante para perceber que sua gênese literária vai além da criação de histórias que, singularmente, venham a entreter seu leitor ou alçá-lo a outra compreensão do universo africano. Poderíamos ver sua obra – na verdade a de qualquer autor – como o conjunto isolado de romances, contos ou escritos de outros gêneros, e analisar cada um em sua particularidade, sem que propriamente existissem vínculos que os tornassem parte de um todo coerente, uma composição orgânica e digna de se atribuir outro sentido à palavra *obra*, qual seja o resultado de um projeto de expressão literária em que cada peça conecta-se com as demais, permitindo aos receptores – o termo é adequado, já que o conceito não está restrito à Literatura, podendo ser observado mesmo nas Artes Plásticas, na Música etc. – o reconhecimento das marcas de autor, sua afirmação criativa, sua lógica própria na elaboração artística ou, no caso em questão, a construção estética de sua narrativa.

Como nos lembra Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a partir das ideias de Gaëtan Picon, "a obra, na sua origem e na sua natureza, situa-se na ordem *da literatura*, mantém múltiplas e subtis relações com outras obras, com os

valores do universo estético, com experiências literárias precedentes" (Picon *apud* Aguiar e Silva, 1979: 75). A referência, claro, não se restringe aos textos de um mesmo autor. Também é preciso atentar para o fato de que, se uma obra pode manter as mencionadas relações com outras tantas, não estamos obrigados a apontar obrigatoriamente uma intertextualidade. Ainda que vejamos este fenômeno como algo possível na análise de qualquer obra, criticamente devemos refletir sobre a intensidade com que ele se manifesta num enredo literário. Caso contrário, será sempre possível "enxergar" alusões as mais remotas entre uma obra e outras, tornando toda e qualquer criação escrita um complexo intertextual. Se não houver limites à observação sobre como uma obra alude a outras tantas, num mútuo relacionar-se entre as referências escritas, toda obra seria intertextual, portanto nenhuma seria. Num posicionamento semelhante, o professor Donaldo Schüler diz que "para avaliar corretamente a intertextualidade, cumpre notar, além das semelhanças entre o texto base e o texto evocado, também as diferenças resultantes da reelaboração" (Schüler, 2000: 20).

Nesse sentido, vejamos a circunstância de amplo conhecimento da crítica e de muitos leitores: há uma série de "proximidades" entre a obra do moçambicano e a de certos autores brasileiros. Nada que se possa fixar com parâmetros conceituais muito refinados, e tão rapidamente, na medida em que este "parentesco" parece mais vinculado a escolhas bem marcadas em sua elaboração estilística, tanto quanto em algumas escolhas temáticas, como veremos mais à frente.

Para Carmen Lúcia Tindó Secco, por exemplo, para além da influência brasileira, merece destaque um dos nomes mais importantes da literatura angolana:

> "a constante artesania verbal, a recriação de vocábulos e frases, o uso de neologismos, o humor pela subversão de sentidos habituais, o emprego de uma sintaxe especial, a técnica do "desenredo" aproxima o discurso do escritor moçambicano do de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Manuel de Barros" (Secco, 1998: 160).

De fato, sobre Vieira, a especialista Rita Chaves faz uma série de considerações que poderiam perfeitamente ser atribuídas ao universo estético de Mia Couto, levando-se em conta os apontamentos feitos por Secco. Ela diz que "é na obra de Luandino Vieira que a literatura parece cumprir mais enfaticamente o papel de dar asas ao imaginário para que um mundo oculto

pelas evidências se possa revelar" (Chaves, 2005: 25). Trata-se de algo muito semelhante ao que ocorre quando da revelação da paisagem moçambicana e a forma pela qual ela se delineia nos livros de Mia Couto.

Considerando os aspectos mais ligados à espiritualidade e ao meio ambiente, naquelas paisagens, veremos outro ponto de similitude com a obra do angolano: "À hipotética magia da natureza africana, tão aclamada pelos autores da literatura colonial, sobrepõe-se a importância das gentes que se podem tornar atores da mudança" (Chaves, 2005: 25). E aqui não devemos recorrer apenas e puramente à sua obra romanesca, percebendo nela, mesmo assim, um caráter propositivo, como o é o próprio autor em entrevistas, palestras e pronunciamentos diversos. Ocorre que, em Couto, encontraremos também esta possibilidade latente à existência dos indivíduos: a de uma mudança de postura, para além da glamorização dos costumes, à busca de outra posição de seu povo em relação a si próprio e ao mundo. Finalmente, a construção das narrativas em Vieira leva Chaves a lembrar que "libertar a língua significa, pois, apropriar-se dela e moldá-la de forma que ela possa ser a expressão desse universo pleno de marcas, valores, símbolos, medidas, crenças anteriores à sua própria chegada". À adequação da análise que aproxima estes autores, Luandino e Mia Couto, a professora acrescenta: "Esse patrimônio misturado é a expressão de um mundo quase às avessas, para lembrar as palavras de Guimarães Rosa, um ficcionista tão visitado por Luandino" (Chaves, 2005: 43).

Em Parekh e Jagne, também encontraremos este posicionamento sobre a relação com o mineiro: "Guimarães Rosa recebeu o crédito pela criação de uma língua literária brasileira única. Os ecos são óbvios, ao menos por conta da ubiquidade de neologismos na prosa de Mia Couto. Ele mesmo expressa nas entrevistas a influência de Guimarães Rosa" (Parekh & Jagne, 1998: 116)[2]. Especificamente no que diz respeito à intertextualidade de Rosa na obra miacoutiana, os autores assinalam a correspondência proposital entre os títulos das coletâneas *Primeiras Estórias* (Rosa, 2001) e *Estórias Abensonhadas* (Couto, 1996). Seria custoso não perceber a óbvia alusão a "A terceira margem do Rio", na primeira *estória abensonhada*, "Nas águas do tempo" – os personagens (o velho e o menino, tipos recorrentes nas histórias de Couto) remam até a região do rio em que se pode ver os mortos; no desfecho, o avô passará à outra margem, metáfora da morte.

Fixando-nos apenas nos romances, não devemos investigar apenas as referências textuais a outros autores, já que é notoriamente mais destacada a existência de um universo referencial próprio, um elenco de elementos que

regularmente compõe as tramas de Mia Couto, representando suas escolhas mais peculiares e constantes. Elas estão todas a serviço de um grande jogo entre ele e seus leitores, que vão gradativamente se familiarizando não apenas com o que é concretamente descritível nos cenários de seus romances, e nem somente com os sentidos que eles evocam da história africana, das tradições, dos mitos. Já foi dito, este é um ponto de partida: a revelação da paisagem. Pois, metaforicamente, os personagens errantes serão também os leitores, ao enveredar por uma composição sinuosa na qual, a todo momento, se dará o convite para brincar, para jogar.

Couto refere-se à caça como "jogo de faz-de-conta". Mas ele diz mais: "A caça não se resume ao acto de emboscada e captura. (...) Implica aprender brincando como fazem os felinos" (Couto, 2009: 76). O exemplo lhe é caro, tantas vezes faz menção a ele. Em sua fala, no Festival de Teatro da Língua Portuguesa[3], Mia retoma-o para desfazer o engano de quem supõe que o gato, ao atacar um novelo, o faz como a imaginar uma presa, um inimigo. O autor-biólogo vê, neste caso, uma oportunidade de discutir algo que não é apenas da natureza dos felinos, ou da natureza humana, mas sim uma característica animal, comum a todo bicho. Trata-se do ato de brincar, de jogar, de criar a partir de algo que se lhe apresenta diante dos olhos como provocador de espanto, de espécie ou reação.

A metáfora do jogo aparece no discurso do autor mas também na alusão ao seu próprio exercício criativo, tão amplamente analisado por diferentes especialistas. O próprio uso da palavra "brincriação" denota isto. Carmen Tindó Secco retoma a questão: "Tal ludicidade, porém, é, paradoxalmente, de uma seriedade imensa, pois, ao invés de se constituir como simples passatempo, transforma-se em jogo de reflexão permanente" (Secco in: Salgado & Sepúlveda, 2006: 271)

Eis que devemos entender como esta proposta se materializa, em termos práticos, mas também em termos conceituais. Vejamos o que diz Schiller, nas cartas que compõem o livro *A Educação Estética do Homem*:

> "O homem, sabemos, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito. A beleza, portanto, enquanto consumação de sua humanidade, não pode ser exclusiva e meramente vida, como quiseram observadores argutos que se ativeram excessivamente ao testemunho da experiência e para onde gostaria de rebaixá-la o gosto de época; nem pode ser mera forma, como julgaram

> os sábios especulativos, demasiado distantes da experiência, e artistas filosofantes, que se deixaram conduzir em excesso pelas necessidades da arte para explicá-la: ela é objeto comum de ambos os impulsos, ou seja, do impulso lúdico" (Schiller, 2002: 78-9).

No domínio do que pode ser entendido como beleza, Schiller vê no jogo algo imprescindível para tornar o homem sensível em homem estético. Seria preciso, em primeiro lugar, distanciar a noção de *jogo* do que cotidianamente entendemos como tal, o *jogo de objetos*. Em outro movimento, deveríamos ver o ato de jogar como o fruto de dois impulsos: o sensível e o formal. Assim, entre o que é *vida* e o que é *forma*, criar-se-ia esse espaço para o jogo, o duplo movimento de perceber algo concretamente, procurando compreendê-lo em bases racionais, e, ao mesmo tempo, intuí-lo em sua sensibilidade. Schiller exemplifica:

> "Um bloco de mármore, embora seja e permaneça inerte, pode mesmo assim tornar-se forma viva pelo arquiteto e escultor; um homem, conquanto viva e tenha forma, nem por isso é uma forma viva [conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, no seu entender; meu comentário]. Para isso seria necessário que sua forma fosse viva e sua vida, forma. Enquanto apenas meditamos sobre sua forma, ela é inerte, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando o julgamos belo" (Schiller, 2002: 77-8).

É possível, então, que a apreensão desse universo estético nas narrativas de Mia Couto dependa igualmente do jogo, nesse outro movimento de apreensão pelo leitor do que é forma – a paisagem moçambicana, também os modos de sua escrita – e do que é vida – a representação desses homens (personagens), em suas ações, em seu encantamento, em seu espanto. Trata-se, pois, de algo que depende da opção feita anteriormente por se deixar absorver pela história, assumindo-a provisoriamente como verdade na diégese do romance, em conceito tão recorrentemente presente na crítica literária. Apenas a título de exemplo, poderíamos recuperar a posição de Bourneuf e Ouellet, ao afirmar que "o leitor poderá viver com as suas personagens, guardando uma certa

distância relativamente ao momento e ao lugar que ocupa. Nesse 'vazio' necessário poderá inserir-se o mundo imaginário do romance" (Bourneuf & Ouellet, 1976: 23).

Não é bem que o leitor "seja como" um personagem de Mia Couto ou de qualquer outro autor, mas há sim nessas construções narrativas – que podemos chamar de *estéticas* – um convite ao jogo, uma proposta ou provocação contínua e simultânea de suas capacidades de entendimento e sensibilidade. Em seu exercício literário, isto colocaria o leitor em posição espelhada à do próprio autor, Mia Couto, como ele próprio revela em depoimento[4] sobre o ato da criação como algo semelhante ao ato de brincar. Em seu entender, brincar nos faz criar vínculos com os outros e com o mundo, uma experiência quase do domínio do sagrado, não apenas um simples divertimento, mas "a gênese do fazer artístico". Ao afirmar que o "ficcionista não sabe que ensaia ser pessoa", recupera o conceito de *persona* para lembrar das máscaras que permitiriam a caracterização do personagem no teatro grego, mas também no sentido psicanalítico assumido por Jung (2000: 30), o das máscaras que criamos psiquicamente para esconder "aquela face que nunca mostramos ao mundo". Eis uma questão: da mesma forma que o ficcionista *joga* consigo próprio ao criar personagens (moldando-lhes máscaras de acordo com a ordem própria da literatura), o leitor pode *jogar* com o texto, ao se defrontar com este duplo movimento entre a compreensão e a sensibilidade que se estabelece quando procura beleza numa obra de arte. E, nesse momento, a leitura há de fornecer-lhe ocasião para criar ou submeter máscaras já criadas a uma nova sorte de experiências.

A pergunta natural então seria: "de que elementos o autor se utiliza para construir essas narrativas, de maneira a instigar o leitor a participar do jogo?" As respostas possíveis não chegam a ser muito simples e, talvez, o próprio questionamento leve a caminhos equivocados. Isto porque nem toda obra se propõe a estabelecer o impulso lúdico no leitor. Deve-se, propriamente, distinguir entre o que é ou pode ser visto como uma narrativa estética ou não, permitindo todo um horizonte de novas perspectivas ao aprofundamento teórico da questão. Não sendo esta a intenção do artigo, é importante reafirmar algo latente à análise da obra miacoutiana até aqui: ela é inteiramente construída em torno de um propósito estético, mesmo considerando aspectos já mencionados como a existência de algum caráter *denuncista* de desigualdades e opressões sofridas por seu povo, o que poderia indicar erroneamente sua principal marca distintiva como uma funcionalidade ideológica.

Ao afirmá-la *estética* ou *propositivamente estética*, queremos ver melhor quais são esses elementos que a compõem e com regularidade são retomados nos romances, colocando-se constantemente em estado de auto-referência mútua, levando o leitor mais atento a identificar o que é mais peculiar aos modos de criação do autor moçambicano. Vejamos quais são eles.

As epígrafes

> "Em todo mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão" (Couto, 2006: 10).

O trecho acima está na abertura do primeiro capítulo do romance *O Outro Pé da Sereia*, e dizer isto pode dar a ideia errada de que se trata da epígrafe única da obra. Ocorre, entretanto, que o leitor encontrará outro escrito breve, junto à página que abre o capítulo dois, e assim sucessivamente até o último. Os mais familiarizados com os livros de Mia Couto já não se surpreendem com esta opção. Dos sete romances que compõem o corpus de estudo desta tese, as epígrafes na abertura dos capítulos aparecem em quatro: *Vinte e Zinco* (1999), *O Último Voo do Flamingo* (2005a), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2003), além do já mencionado livro da sereia.

A recorrência do fenômeno não deve nos escapar à análise, por se tratar de elemento simbolicamente importante na composição de sua narrativa estética. Não se pode afirmar que a opção por epígrafes ou sua presença regular chega a ser marca distintiva na obra deste ou de qualquer autor, mas sim o que ela representa ao se observar o todo. Para além disto, impõe-se a necessidade de considerar sua relevância se também fazem alusão a outra característica de Mia Couto, a de produzir uma escrita intensamente impregnada pelo provérbio, pelo dito popular, pelo anexim.

Em primeiro lugar, devemos lembrar do que consiste a epígrafe. Para o professor Carlos Ceia, ela "é um pré-texto que serve de bandeira ao texto principal, por resumir de forma exemplar o pensamento do autor. Tem, pois, a função de um lema ou de uma divisa" (Ceia, 2009). Nesse sentido, ela cumpre função de sintetizar uma ideia que se apresenta desenvolvida em um produto literário mais amplo – minimamente mais amplo que ela própria. Portanto, de algum modo, a epígrafe introduz o leitor num tema ou quiçá provoca seu espírito, preparando-o para a abordagem que virá à frente. Não raro, quando

próxima ao título (do livro, do capítulo) ela pode ter o status semelhante ao do subtítulo, porém sem ater-se à função daquele, mas contribuindo para o sentido mais geral que se pretende atingir.

Dito isto, está claro que o caráter proverbial não é imprescindível à criação da epígrafe, ainda que seja escolha um tanto óbvia. Isto porque o provérbio ou dito advém de uma sabedoria cuja manutenção é diretamente dependente da oralidade, da capacidade de manter vivo e ativo o seu uso nas situações diversas do cotidiano dos homens. Por si só, o fato leva a entender a frequência com que epígrafes assumem esta feição: ao referir-se a um dizer de conhecimento geral e que se faz presente na fala de um povo, o trecho há de alçar o leitor rapidamente a um sentido amplo do conteúdo, traduzindo a ideia geral ou, muitas vezes, induzindo a uma prévia conclusão sobre a síntese daquele enredo.

É destacado o papel que tem a oralidade na obra em questão. Hudinilson Urbano acrescenta, em torno da escrita proverbial, que "esses recursos, grosso modo, enquanto 'frases feitas', são *farinha do mesmo saco*. Quando incorporados ao texto escrito, revelam, por si sós, índices de representatividade da oralidade no texto escrito" (Urbano, 2008: 37). José de Sousa Miguel Lopes vai além:

> "Mia Couto recria a oralidade (...) através de uma língua literária sustentada por uma exuberante criatividade lexical e uma sintaxe que faz a ponte entre a oralidade e a pura invenção, em que o contexto comunicativo, estético, possibilita a partilha da mensagem de ruptura. As marcas fortes da oralidade estão igualmente presentes nas frases proverbiais, que definem uma atmosfera, um estado de espírito ou um saber sombrio" (Lopes, 2008).

Parte do que Lopes chama de "saber sombrio" nesta escrita proverbial remete à história vivida ou ao conhecimento popular sobre as agruras experimentadas pelo povo africano ao longo dos tempos. É como se os provérbios – muitas vezes alterados, atualizados, como veremos à frente – melhor explicassem determinada conjuntura do que propriamente o registro oficial histórico. A própria epígrafe utilizada como exemplo no início deste tópico espelha este sentido, se não tem origem em uma máxima popular. A questão é que ela é escrita como se fosse. E até poderíamos pensar em algum parentesco daquele dito com o do provérbio *vão-se os anéis, ficam os dedos*. De uma forma ou de outra, o caso impõe a reflexão do leitor sobre as condições

adversas à existência dos personagens, condições estas que serão elaboradas gradualmente à medida que o romance avançar. Também estão em destaque dois aspectos importantes para a epígrafe *dizer* do que trata *O Outro Pé da Sereia* e, no caso, mais especificamente o seu primeiro capítulo. O primeiro, os efeitos da perda da memória coletiva, sugerida pela morte da História. O segundo, a visão animista africana de que os mortos podem permanecer no mundo, como espíritos.

Todavia, ao afirmar que estas epígrafes ou mesmo as múltiplas ocorrências da escrita proverbial em Mia Couto têm base no saber do povo, na fala das pessoas, também concordamos com o ponto de vista de Terezinha Taborda Moreira, ao dizer que "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 *apud* Cury & Fonseca, 2008: 64). Eis o mencionado caráter propositivo da obra, representado por uma estratégica discursiva que, não só nas epígrafes, parece permear todas as opções do moçambicano: na elaboração estética de seus romances, está explícito o desejo de provocar o ponto de vista do leitor quanto às suas certezas, quanto ao seu lugar de leitura e sua posição ideológica. Aqui tratando especialmente das epígrafes, vejamos alguns casos.

"Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos. Juca Sabão" (Couto, 2003: 13). Este novo trecho abre o primeiro capítulo de outro romance, *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, retomando a temática da percepção do africano quanto à crença de que os mortos continuam a fazer parte do mundo, como entes que interferem no cotidiano dos vivos. Mas também propõe ao leitor, mesmo que de maneira breve, a suspensão da certeza quanto ao conceito de nação em seu sentido geográfico, simbólico (no que se refere à bandeira) e, acima de tudo, político. Não com conotação explicitamente proverbial, a fala carrega a força de uma sabedoria calcada na tradição do pensamento do povo, e, ao ser imposta a um personagem, nos remete ao dizer de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury: "marca uma estratégia ficcional, (...) revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes" (Cury & Fonseca, 2008: 64).

São numerosas as ocorrências em que este posicionamento, o da defesa de uma "nação humana", está presente de maneira ora mais explícita, ora menos explícita em sua literatura. É certo que este alinhamento ideológico não dá margens à dúvida sobre suas intenções como autor. Ante à sua própria per-

gunta, a resposta: "Qual é a responsabilidade do escritor para com a democracia e os direitos humanos? É toda. Porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade" (Couto, 2005b: 59). Já tivemos ocasião de compreender a influência das circunstâncias históricas de seu país na forma como escolhe temas, defende teses ou promove críticas. Nesse momento, seria mais vantajoso perceber que o espaço das epígrafes pode também ser isto, uma construção narrativa integrada ao todo mas que também possibilitaria atingir a síntese de seu pensamento no que diz respeito ao grandes tópicos de sua literatura, se optarmos por sua leitura isolada. Trata-se de uma possibilidade: ler a obra pelas epígrafes há de levar o leitor mais atento a descobrir de uma só tacada muitos dos grandes temas que perpassam toda a literatura de Mia Couto.

Para ilustrar essa questão, é adequado analisar a epígrafe citada em contraponto ao conto "O poente da bandeira" (*Estórias Abensonhadas*, Couto, 1996). Naquele relato, o menino vem caminhando, talvez falando com o espírito da avó – "que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá" –, quando se depara com a flâmula hasteada num coqueiro sem copa. E então a violência de um soldado se abate sobre ele, cobrando-lhe respeito pelo símbolo que tremula. O militar é a personificação do poder que oprime em detrimento da justiça, em nome de um valor que impõe uma concorrência tola entre as instituições e os indivíduos, subjugando-os sob o argumento de que isto é cabível para garantir a grandeza de uma nação. À medida que aumenta a truculência do oficial, ocorre o fato aparentemente sobrenatural – já vimos que ele é frequente na obra –, a bandeira se desprende, "se ergue em ave, nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais" (Couto, 1996: 53). O desfecho não poderia ser mais rico em termos simbólicos: o voo da bandeira seria um presságio de outro acontecimento, a queda de uma palmeira sobre o soldado, matando-o, vingando a morte da criança.

No jogo proposto entre o que é compreendido e percebido como representação, temos sentidos semelhantes, no conto, aos da epígrafe ao capítulo um de *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. A pátria como determinação geopolítica, o poder e seus símbolos estão de um lado. As pessoas, vivas ou mortas, e sua intensa relação com o meio ambiente, estão de outro. No confronto, vemos a posição crítica do autor e sua acusação pesando sobre quem rege o mundo, privilegiando pavilhões e interesses políticos em flagrante desinteresse pelos interesses humanos. Aqui está um grande tópico recorrente à obra e que encontra sua síntese mais plena nesta epígrafe ou em

outras. Sim, porque ao propor a leitura isolada das epígrafes, teremos uma nova rede de interconexões semânticas entre esses trechos.

> "Não há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exactamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira. O Barbeiro de Vila Longe" (Couto, 2006: 82).

Novamente, um personagem aparece a introduzir o capítulo com o depoimento cuja ideia-núcleo é ou vem sendo desenvolvida no romance da *Sereia*, em exercício metafórico que leva a pensar na cegueira como a incapacidade semelhante ao esquecimento histórico. Vemos a retomada do tema do primeiro trecho mencionado nesse tópico (a História que morre), mas desta vez com a indicação da autoria do *crime*: "aqueles que nos conduziram à cegueira" só podem ser aqueles mesmos que "nos" oprimiram, exploraram e cercearam "nossa" existência. A voz do Barbeiro, no caso, há de referir-se à situação de Vila Longe, cidade morta, esquecida no tempo, mas é ela também a voz do moçambicano a criticar, ao menos potencialmente, a própria falta de memória de um povo que assistiu, pós-Independência, a opressão de si para si. Lembremo-nos que esta epígrafe abre o capítulo no qual Mwadia Malunga recorda as condições que a fizeram deixar sua terra natal, recusando-se a "sujeitar-se aos poderosos locais, ao chefe do posto, ao chefe do Partido, ceder-lhes favores, deitar-se com eles" (Couto, 2006: 82). A seguir, os personagens da vila estão alvoroçados com a chegada do casal de americanos (adiante se saberá que a expectativa é pela aplicação de recursos financeiros ou minimamente a diminuição da pobreza), organizada pelo empresário e tio da protagonista, Casuarino, "empresário duvidoso de ainda mais duvidoso sucesso" (Couto, 2006: 91). Fora esta leitura possível, a menção sempre caberá no panorama histórico da dominação colonial.

O tema da memória ou da falta dela ganha novos contornos se observarmos a epígrafe ao capítulo seis de *O Último Voo do Flamingo*. Isto porque ela sugere dois caminhos à interpretação: "Não sou mau lembrador. Minha única dificuldade é ter que escrever por escrito. Confissão do administrador" (Couto, 2005a: 71). De fato, certo tipo de ação, torpe, vil ou desumana, pode levar a algum constrangimento no momento de fixá-la por escrito, mesmo considerando a possível falta de escrúpulo de quem escreve se, por outro lado,

há o temor de uma implicação pelo registro. Este é um dos sentidos aos quais se pode chegar, com a leitura isolada do trecho. De outro modo, a sorte de eventos sobrenaturais também há de causar a referida dificuldade na anotação, se eles reproduzem uma atmosfera complexa demais para ser explicada em palavras ou quando o texto é incapaz de traduzir a dimensão do acontecido. Nas páginas a seguir, estes dois caminhos à compreensão vão aparecer no discurso do Administrador Estevão Jonas.

A alternância entre essas duas opções se deve ao fato de ser esta uma confissão endereçada ao Chefe Provincial, o superior hierárquico, portanto um integrante do sistema de governo do qual Estêvão faz parte. A carta, diga-se de passagem, surge também de modo insistente na obra de Mia, produzindo este efeito de discurso particular, que contempla a realidade do destinatário na escolha das palavras, no tom, no grau de intimidade. Aqui, a proposta é contar algo sobre os eventos insólitos – já mencionamos antes, trata-se das circunstâncias misteriosas em torno da explosão dos soldados da ONU – que envolvem os rituais do povo, suas cerimônias e seus batuques. Surge o primeiro caminho para compreender a epígrafe: "Desculpe, a franqueza não é franqueza: o marxismo seja louvado, mas há muita coisa escondida nesses silêncios africanos" (Couto, 2005a: 74). E o que está escondido é, realmente, difícil de relatar, ao menos *por escrito* ou para quem não pertence à cultura local. Noutro viés, a carta do administrador reproduz os diálogos com sua mulher, acerca das ações para resolver o caso. Ela questiona a autorização para que aquele evento ocorresse, tão próximo do prédio da administração, com receios de uma repercussão negativa. A resposta de Estêvão revela o teor do que está escrito, do que é lembrado mas que não resiste a crítica quanto à sua desumanidade, quanto à moral de suas intenções:

> Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar; o País com as costelas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza. Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelên-

> cia: a nossa miséria está a render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até apontei no meu caderno manual. Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem desprender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça (Couto, 2005a: 74-5).

O tratamento conferido à situação de miséria de parte do povo, pelo personagem, não revelaria qualquer pudor ou receio de se fixar no papel, por escrito, os mecanismos utilizados pelas estruturas de poder para ampliar os termos da desigualdade entre as classes sociais moçambicanas, nem tampouco qualquer sentimento de culpa por explorar a condição de penúria dos menos assistidos em nome dos "rendimentos" da ajuda internacional. Assim, a epígrafe não faria qualquer sentido, ao menos em relação a esta hipótese, a de que é "difícil *escrever por escrito*" algo tão desumano. A questão é que se trata de uma carta, uma *confissão*, como a própria epígrafe indica, algo que não se diz a qualquer pessoa e de qualquer modo. A dificuldade nada tem a ver com o conteúdo, mas com a percepção do que significa colocar em palavras uma atrocidade.

Aliás, noutro dos romances do autor encontraremos este ponto de vista (sobre a força das palavras) na voz de uma personagem. Em *Vinte e Zinco*, a mãe do oficial Lourenço de Castro procura uma feiticeira para entender os tormentos do filho. A *adivinha* Jessumina sugere que os males são oriundos de relação ainda não resolvida com o falecido marido, o pai de Lourenço. Desesperada, D. Margarida se precipita em sua declaração: "Às vezes, me apetece morrer!" A feiticeira a repreende: "Não diga isso, Dona Margarida. Que as palavras chamam as sucedências" (Couto, 1999: 51). Não há dúvidas, ainda mais quando esses vocábulos se pluralizam em seus significados, nas epígrafes, para dizer o que são os capítulos, os romances e também toda a obra do moçambicano.

Ainda na análise de *Vinte e Zinco*, Carmen Lúcia Tindó Secco vê a relação dialógica entre as epígrafes da obra, em movimento semelhante ao que apontamos entre a maior parte dessas referências textuais nos romances, ajudando a compor um quadro temático nas narrativas estéticas do Mia Couto. Atendo-se ao livro cujos acontecimentos transcorrem nos dias pré e pós-Independência, a professora sugere que:

> os discursos epigráficos criam um intertexto que se transforma no lugar da consciência e da subversão, pois, ao comentarem criticamente os procedimentos racistas e autoritários próprios da situação colonial, denunciam o medo e ódio como os piores fantasmas que se instalaram no âmago da sociedade (Secco in: Salgado & Sepúlveda, 2006: 287).

Cada capítulo de *Vinte e Zinco* transcorre em um dia. E a cada dia-capítulo, uma epígrafe delimita esse território de comentário crítico proposto por Secco: "O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo" (Couto, 1999: 13); "Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra qualquer raça. Extracto do diário de Irene, parafraseando Simone de Beauvoir" (Couto, 1999: 19). Mas, se há relação de mútua referência entre as epígrafes do romance, no contraponto aos acontecimentos do enredo, também o há entre muitas dessas epígrafes e as da obra romanesca integral. A título de exemplo, abre o capítulo "26 de Abril" o dizer: "Até que o leão aprenda a escrever, o caçador será o único herói. Nozipo Maraire, em *Carta a Minha Filha*" (Couto, 1999: 73). Novamente, está em discussão a força, o poder do registro escrito como algo passível de subversão da verdade, segundo os interesses de quem domina o código mas também os canais oficiais. Ao referir-se a um animal não-alfabetizado, claro, não vai qualquer comparação rasteira com o indivíduo alfabetizado ou não, mas sim com a ausência ou presença de voz e volume para se fazer ouvir na defesa de direitos, na ocupação de seu papel histórico. E, de modo complementar a esta ideia, há o diálogo com as outras ideias-núcleo tratadas anteriormente: a perda da memória coletiva e a "morte" da História. Por fim, não é demais lembrar que o trecho também renova a observação quanto ao mencionado caráter propositivo nas narrativas deste autor moçambicano.

Referências

Livros

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª Edição, revista e ampliada. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 3ª ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs.). *Marcas da Diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CORRÊA, Sônia & HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.

CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2004a.

_____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2004b.

COUTO, Mia. *A Varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cronicando*. Lisboa: Caminho Editorial, 1991.

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Último Voo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005b.

_____. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Ndjira, 1999.

_____. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

CURY, Maria Zilda Ferreira & FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: Espaços Ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

PAREKH, Pushpa Naidu & JAGNE, Siga Fatima (orgs). *Postcolonial African Writers: a bio-bibliographical critical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998.
ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. "Mia Couto: e a 'Incurável Doença de Sonhar'". In: SALGADO, Maria Teresa & SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs.). *África & Brasil: Letras em Laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.
SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introd. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 2000.
TUTIKIAN, Jane. *Velhas Identidades Novas: o Pós-colonialismo e a Emergência das Nações de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2006.

Artigos em Periódicos

ALVES, Uelinton Farias. "Herança de Sangue no Horizonte Devastado". Resenha do livro *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Jornal do Brasil, suplemento *Ideias & Livros*, publicada em 29/09/2007.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. "Alegorias em Abril: Moçambique e o Sonho de um Outro Vinte e Cinco – uma leitura do romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto". Via Atlântica (USP). São Paulo/ USP- Dep.de Letras, v. -, n.3, 1999.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. "O Ar, as Águas e os Sonhos no Universo Poético de Mia Couto". In: Revista Gragoatá, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Número 5. Niterói: Uff, 2º Semestre de 1998.

Sítios de Internet

CEIA, Carlos. "E-Dicionário de Termos Literários". Verbete disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epigrafe.htm, consulta em 18/12/2009.

LOPES, José de Sousa Miguel. "Cultura Acústica e Cultura Letrada: o Sinuoso Percurso da Literatura em Moçambique". Artigo disponível em: www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/miguel_lopes.doc, consulta em 08/08/2008

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “Entre Crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto: riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)”. In: Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da Universidade Unigranrio. ISSN-1678-3182. Volume II. Número V. Abril-Junho de 2003. Disponível em: http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/414/406, acessado em 23/06/2008.

URBANO, Hudinilson. “Da fala para a escrita: o caso de provérbios e expressões populares”. Revista Eletrônica *Investigações*, Volume 21, número 2, Junho de 2008. P. 31-56. Disponível em:

http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.21.2/Hudinilson_Urbano.pdf, consulta em 11/06/2009.

Resumo

Este artigo investiga os usos que o autor Mia Couto faz de recursos estilísticos – como o da epígrafe – para a sua construção estética narrativa.

Abstract

This article explores Mia Couto’s uses of stylistic features - like the epigraph - for his aesthetic narrative construction.

Palavras-chave

Oralidade; Tradição; Literatura Africana; Jogo.

Key-words

Orality; Tradition; African Literature; Game.

Notas

1.Professor do Curso de Relações Públicas das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e do Departamento de Relações Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

2.No original: “Guimarães Rosa has been credited with the creation of a uniquely Brazilian literary language. The echos are obvious, not in the least because of the ubiquitousnesse of neologisms in Mia Couto’s prose. He has himself expressed in the interviews the influence of Guimarães Rosa” (Parekh & Jagne, 1998: 116).

3.Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.

4.Festival de Teatro da Língua Portuguesa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 03/07/2009.