

# *Histórias de Mia Couto: entre a oralidade e a descrição de uma paisagem cultural*

*Ricardo Benevides*

## **O autor-contador de histórias (de seu tempo, de sua terra)**

Recebido com aplausos demorados, o escritor moçambicano senta-se ao lado do brasileiro Antônio Torres para dialogar sobre a escrita vinculada ao tema “terra”. O evento é a V Festa Literária de Parati (2007), para a qual Mia Couto foi convidado, parte de uma seqüência de acontecimentos que levariam-no a falar sobre a própria obra e sua repercussão, em diferentes cidades e instituições brasileiras – antes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sobre sua experiência como leitor de Guimarães Rosa; depois no Centro Cultural de Parati, sobre sua ligação com a editora Língua Geral, do angolano José Eduardo Agualusa; na semana seguinte, no Congresso de Leitura, na Unicamp; nos intervalos, concedendo entrevistas a jornais, revistas, emissoras de tevê de sinal aberto e a cabo.

Esta se tornou a rotina de Antonio Emílio Leite Couto, tido como “uma das vozes mais originais da literatura de expressão portuguesa contemporânea”, no dizer da professora Marilene Felinto<sup>1</sup>, um dos “mais prestigiados escritores” africanos<sup>2</sup>, segundo as especialistas Rita Chaves e Tânia Macedo (ambas da Universidade de São Paulo), sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras – ocupa a cadeira de número cinco. Em cada oportunidade, repete-se a mesma ocorrência: às perguntas

conceituais sobre sua obra de literatura e seu papel afirmativo da identidade moçambicana, ou quicá sobre sua representatividade para o *fazer literário* africano, Mia Couto responde, em numerosas situações: “Deixem-me contar uma história sobre isto” – à qual se segue o relato e a conclusão com referência direta ao enunciado da pergunta. A recorrência desse “modo de lidar com os públicos” (acadêmicos, midiáticos ou formados simplesmente por seus leitores e fãs) tem correspondência direta com a gênese literária do autor, tanto quanto com sua experiência como leitor. Trata-se do desejo intenso de tornar tudo ao redor uma narrativa, uma história *contada*.

A análise dos discursos de Mia Couto supõe a convergência entre estes depoimentos em ocasiões públicas e as próprias obras do moçambicano, todas elas marcadas por uma oralidade muito singular. Os enredos dos romances são construídos em torno da idéia de que há várias histórias a serem contadas (e trançadas) para se atingir os objetivos de cada criação. Isto pode ser observado quando da consideração particular sobre cada estrutura textual de sua produção romanesca. Cada uma poderia subsistir, quase que independentemente do enredo, sem considerar as divisões estruturais – capítulos, partes –, e sim pequenos trechos, páginas de relato que poderiam perfeitamente entreter o *ouvinte*, se faladas ao redor de uma fogueira ou em quaisquer lugares adequados ao *conto* falado, em voz alta, desgarrando-se dos contextos de seus livros. Também se pode observar o fato em certos momentos de sua obra, aí sim considerando as subdivisões mencionadas.

Veja-se, por exemplo, *Terra sonâmbula*, que recebeu o NOMA African Award, tendo sido eleito, pelo júri da Feira Internacional do Livro de Zimbabwe, um dos 12 melhores livros do século XX na África. A narrativa se inicia com os personagens Tuahir e Muidinga em deslocamento na estrada, a estrada com as marcas da guerra que assolou Moçambique por quase duas décadas, a estrada com os cadáveres – como Kindzu, cujo corpo aparece no início da trama, ao lado de uma mala – que vão se interpondo no caminho. “A partir daí, a narrativa se constrói pela alternância do foco narrativo, já que o narrador em terceira pessoa onisciente, que abre a narrativa, passa a palavra a Kindzu, autor dos escritos dos cadernos encontrados dentro da mala e que vão despertar a curiosidade de Muidinga” (Silva, 2000: 114). O trecho, destacado pela professora Rejane Vecchia da Rocha Silva em sua tese de doutorado, indica que há então um paralelismo entre as narrativas, que poderiam existir isoladamente, não fosse a inter-

ferência dos cadernos de Kindzu na vida do menino, como revela o trecho: “Tuahir havia entendido: os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias. Ao menos ele acreditasse tudo aquilo ser fantasia, estoriuzinha que se conta para fazer de conta.” (Couto, 1995: 152) O fato é que o recurso de contar por vias diversas, mesmo considerando o efeito de um relato em outro, nos leva à possibilidade de existirem independentemente, como os capítulos de Graciliano em *Vidas secas*. Ou como na proposição dos autores Bourneuf e Ouellet (1976: 93) sobre as narrativas múltiplas: “Um parêntese de algumas linhas sobre o destino de uma personagem secundária, uma digressão explicativa, constituem já uma narrativa na narrativa, presente nas obras mais antigas”.

Em outro romance de Mia, *A varanda do frangipani*, um fantasma é o narrador, e incorpora o inspetor Izidine Naíta em missão à Ilha de São Nicolau, para onde é enviado com a intenção de investigar o misterioso assassinato do diretor de um asilo, Vasto Excelêncio. Mas talvez seja incorreto dizer que este espírito incorporado é mesmo o narrador, na medida em que ocorre novamente a alternância de vozes, a cada capítulo. O primeiro se chama “o sonho do morto”, o segundo, “estréia nos viventes”. E eis que todos os seguintes se alternarão entre narrativas do xipoco (termo usado para designar o fantasma) e dos demais personagens, depoentes sobre a morte de Excelêncio. Estes relatos tão singulares consistem, eles próprios, histórias dentro de uma história, considerando que permitem recuperar fatos vividos, aspectos de uma cultura e de um tempo – no caso, e como veremos mais adiante neste estudo, ligados à historiografia e aos costumes moçambicanos –, sendo humanizados pelos narradores, em sua maioria os velhos do asilo. Representativo que sejam os idosos a contar suas versões sobre o fato, qual seja a morte do diretor e o desaparecimento do corpo, porque na verdade há por trás de cada fala uma oportunidade de tratar do tema da “perda da memória coletiva” de um povo. Ora de maneira mais sutil, ora mais explicitamente, Mia Couto pretende mesmo abordar as questões da discursividade e sua importância para os destinos de uma nação ou, de modo menos amplificado, os destinos de um romance. Porque é justamente aí que se esconde o grande tópico de *A varanda do frangipani*: só a oralidade pode ajudar o Inspetor Izidine Naíta a descobrir o assassino. Paradoxal como pareça, esta descoberta é dificultada por um fato histórico, o de que o saber antigo está sendo apagado. Isto se torna mais

evidente quando deparamo-nos com o diálogo do homem da lei com a enfermeira, Marta Gimo:

- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.
- Faz parte do destino de qualquer um de nós.
- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o quê, então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente... (Couto, 2007: 57).

Parece claro que o autor refere-se às raízes de um povo e sua relação direta com as decisões e o viver no tempo presente, além da importância de recuperar a experiência passada. Está em questão também a clareza dos discursos, sua veracidade, sem que seja preciso chamar a atenção do leitor, já que toda a atmosfera do asilo supõe, ao menos potencialmente, o delírio, a esclerose e outros sintomas a turvar a lucidez dos relatos. Ainda assim, não há dúvida de que o ponto principal aqui é o da desconsideração quanto ao papel do idoso, tema já abordado por Mia em entrevistas como a que foi concedida ao Caderno Prosa & Verso, do jornal O Globo<sup>3</sup>:

A idéia de que, em África, os velhos são sempre respeitados resulta de uma mistificação. Isso nem sempre sucede, mesmo em sociedade que não foram desarrumadas pela colonização. Subsiste na visão sobre a África ainda uma idéia cor-de-rosa, certa romantização do “bom selvagem”. Mas é verdade que, em certas sociedades – e muitas delas estão vivas em Moçambique –, o lugar dos mais velhos é fonte de prestígio e saber (...). Essa tradição está sendo reconstruída pela atualidade. A modernidade africana convive de modo atribulado com isso que chamamos de tradição e está refabricando rituais e crenças. Mas isso sucede num universo em que a miséria absoluta vai corroendo aquilo que antes era dominado pelo

respeito. Num mundo ajoelhado perante a mercadoria, sucede na África aquilo que sucedeu em outros continentes: velhos e crianças estão desvalorizados porque produzem pouco e compram menos ainda.

Não é incorreto, portanto, afirmar que a obra de Mia Couto tem um lugar nesse projeto de refabricação dos rituais e das crenças, de redefinição a partir do conceito de tradição, sendo ela marcada por numerosas e significativas ocorrências em que personagens se remetem aos costumes dos antigos, por intrigas que demandam um *voltar atrás*, no passado de seu povo, no reconhecimento dos valores da atualidade moçambicana, face à necessária reconstrução identitária do pós-guerra – outro tema que merece abordagem mais aprofundada, no futuro. Tanto quanto seria custoso não perceber o ideal humanitário, nesta fala, em confronto com todo o sistema de significados em torno do mundo globalizado, no qual a expressão dos objetivos humanos parece ligada aos interesses do capitalismo, ao menos segundo a colocação do autor.

De todo modo, no contraponto à ideologia dominante, na busca por um jeito próprio de descrever-se, de compreender seu lugar no mundo – sem glamurizações, como evidencia o alerta sobre a “romantização do ‘bom selvagem’” –, a opção de Mia Couto privilegia uma narrativização dos costumes, sua atualização a partir dos romances em que estes personagens velhos encerram um saber e uma possibilidade: a de contribuir para a reconstrução da identidade de seu povo por meio da cultura.

Nesse sentido, é importante entender o papel da oralidade, mas também sua fragilidade latente. A lembrança é feita novamente por Rejane Vecchia Silva (2000: 129): “A tradição oral ajuda a preservar a memória moçambicana, mas não é suficiente.” Na Terra Sonâmbula onde personagens perambulam à procura de si mesmos, histórias poderiam ajudá-los a alcançar este intento, porém os contadores estão extintos: “Em contexto de guerra, Moçambique não consegue manter suas tradições e a transmissão das suas histórias, não há mais o luar, nem os contadores, e Muidinga sente falta de se reconhecer nas histórias contadas, as histórias de seu povo” (idem, *ibidem*). Os cadernos de Kindzu, entretanto, constituem o precioso registro. A professora então arremata: “A história oral precisa ser escrita para ser preservada, já que os contadores de história e toda a sua tradição não existem” (idem, *ibidem*). E este tem sido o elemento impulsionador

da gênese literária de Mia Couto, cujas histórias, segundo a professora Celina Martins, da Universidade da Madeira, “resgatam o imaginário ancestral moçambicano profundamente enraizado na oralidade”<sup>4</sup>.

O tema também não escapou ao professor Gustavo Bernardo Krause, em resenha ao livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra*: “o universo da oralidade não é menor, mas sim um outro sistema de pensamento que ele (Couto) quis tomar como a sua principal escola”<sup>5</sup>. Perguntado sobre se estaria a criar um novo gênero, entre a escrita e a oralidade, Mia responde que antes dele “já houve esta fusão”, mas explica sua opção em decorrência dos questionamentos de seu exercício jornalístico, à procura de uma forma que desse conta de comunicar a realidade: “verifiquei que em Moçambique muitas vezes se contam notícias contando histórias”<sup>6</sup>. Acerca da busca por um modo de expressão híbrido, o escritor ainda acrescenta que “ao abandonar a actividade jornalística, estava consciente de que queria manter um certo laço com a oralidade, queria encontrar outros caminhos para a transmissão de informação em Moçambique”. Num evento, em Parati<sup>7</sup>, tornou a afirmar sua escolha: “A oralidade é outra casa onde eu moro”. Tornando-a sua residência ou acomodando-a nos aposentos de sua escrita, é preciso considerar o caráter contraditório desta proposta, como adverte o professor Krause:

É como se o escritor tentasse se calar para ressaltar não as linhas, mas as vozes, tentando recuperar uma sabedoria prévia a toda a escrita ocidental: ‘o silêncio, doutor. O silêncio é a língua de Deus’ (in: Couto, 2003: 150). O efeito desse processo no leitor também será contraditório, provocando os sentimentos mistos de beleza e estranhamento.<sup>8</sup>

Talvez o próprio Mia Couto tenha intuído este movimento dialético entre a escrita e a oralidade:

Inclusive a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias através da via da oralidade. E hoje eu me sinto assim, eu não tenho nenhum território, neste aspecto de quando algo me fascina. Por exemplo, eu leio Guimarães Rosa, eu leio 50 vezes a mesma página, porque aquela escrita

me atira para fora da escrita, me empurra para fora da página, porque me acendem vozes dos contadores de histórias da minha infância (Felinto, 2002).

O fato de sentir-se como que “atirado para fora da página” possivelmente revela o transbordamento da oralidade, em experiência de leitura que não remete à representação do signo escrito como que dando origem a imagens, mas, para além desta construção, levando este leitor a uma certa sonoridade, de um tempo, de uma linguagem falada e dos conteúdos historicamente vinculados ao signo.

Pois ao tentar dar “materialidade” ao que é oral, Mia Couto incorre com frequência, como já abordado anteriormente, na temática da escrita, do diário, do relato anotado, as representações dos discursos vivos na voz de seus personagens. O assunto lhe é caro até mesmo quando não se trata de discutir sua obra “por dentro dela”, tomando como ponto de partida exemplos da ficção. Talvez seja ele um escritor “engajado” – com os riscos que a expressão encerra –, levantando esta bandeira, de um mundo com mais histórias, para além da condução de uma carreira em literatura, espécie de prática de cidadania. Diz ele: “Eu seria uma pessoa pobre se não fosse capaz de produzir histórias, de fazer da minha própria vida uma narrativa que posso emendar, apagar e enfeitar. E eu não sou diferente de ninguém”<sup>9</sup>.

Está claro que, como intenção, esta discursividade que ultrapassa as fronteiras da página, das descrições dos costumes, da recuperação dos valores e da tradição, esta narrativização, se não o faz de maneira exclusiva, também exerce função importante para a afirmação histórica da nação moçambicana diante do modo de ação e dos valores europeus. Tomemos como objeto de análise deste contexto o livro *O último vôo do flamingo*.

### **Massimo Risi: o geógrafo cultural?**

Outro aspecto freqüente nos discursos de Mia Couto sobre a própria obra, além dos já enunciados até aqui, remete à recusa na inscrição de seus romances em gêneros literários, como o realismo-mágico, o fantástico, entre tantos. A explicação é que, para ele, a realidade é tão fugidia quanto a variedade de apreensões desta mesma realidade, nas diferentes partes do mundo em que se faz literatura<sup>10</sup>. Dito desta maneira, quis o moçambicano afastar-se de uma tipologia *típica* de seu país ou de seu continente (um

*realismo-mágico africano*), sem nunca negar que várias das circunstâncias presentes em sua obra estão na ordem do sobrenatural, portanto, do que não pode ser explicado segundo princípios racionais e, assim, do que é próximo às definições de maravilhoso, fantástico e estranho.

Tzvetan Todorov (2004) circunscreve os três gêneros como vizinhos entre si, cabendo ao primeiro a condição de aceitação do leitor quanto ao sobrenatural como algo passível de acontecer dentro da ordem lógica de um enredo. No segundo caso, o do fantástico, o leitor terá a eterna suspensão, sem saber ao certo se a *situação sobrenatural* proposta na obra de ficção de fato aconteceu, na história, ou se se trata apenas de delírio, sonho, engano ou truque. O fantástico faria, então, com que o leitor vacilasse entre as possibilidades de ser algo com explicação lógica – encoberto por uma atmosfera onírica – ou matéria da ordem do inexplicável. Em relação ao estranho, teríamos o sobrenatural provisório; ao fim, encontrando um esclarecimento segundo as leis que regem o mundo natural.

Não é intenção deste estudo determinar em qual desses gêneros se pode “encaixar” a escrita de Mia Couto, mas sim compreender que a atribuição recorrente do maravilhoso como algo próprio de seus romances é decorrência das escolhas que levam-no a misturar histórias de seu povo com histórias inventadas, a partir de imaginação livre das amarras da descrição positiva do real. Estas escolhas, como veremos a seguir, marcam decisivamente o romance *O último vôo do flamingo*, que recebeu o Prêmio Literário Mário António, que distingue obras e autores dos países africanos lusófonos e do Timor Leste.

O deflagrador da intriga é uma situação misteriosa que, a princípio, só poderia ser plausível nos discursos de ficção: conhecidos como boinas azuis, os soldados da ONU que atuam na vila de Tizangara começam a explodir, sem qualquer explicação lógica, restando nada de seus corpos a não ser suas genitálias e os chapéus celestes que os identificam. Apresentado assim o fato que irá permitir o desenvolvimento da trama, seria possível supor que o sobrenatural, sendo ou não explicado, consiste numa situação muito inusitada – a inexistência de vestígios em contraste à parte do corpo humano que permanece intacta levam o leitor a pensar nos sentidos escondidos que o romance há-de revelar-lhe à frente. E, para dar conta deste enigma, é convocado um oficial italiano das forças de paz da ONU, Massimo Risi.

A exemplo do que ocorre em *A varanda do frangipani*, está em curso uma investigação, empreendida por um indivíduo de fora – neste caso, um estrangeiro mesmo –, à busca de uma explicação satisfatória que torne a conferir a noção de ordem à vila, segundo os princípios do homem europeu. Mas o que se vai ver é o choque cultural entre dois mundos, entre duas visões. As semelhanças, nesse sentido, podem ser ainda maiores entre os dois livros (*frangipani* e *flamingo*), se considerarmos que no primeiro o Inspetor Izidine Naíta tem que lidar com a realidade de um corpo cadavérico que também não existe – teria desaparecido. Há igualmente a incompreensão dos dois protagonistas em relação aos ambientes em que são lançados, confrontando sua sagacidade com os aspectos muitas vezes insondáveis de cada cultura local.

Mas, atendo-nos ao *Último vôo*, muitas outras questões hão de surgir para atribuir-lhe esta atmosfera maravilhosa, que será potencializada pelo fato de que o olhar é externo.

Este investigador domina a língua portuguesa. Ainda assim, o Administrador da vila – Estevão Jonas – designa um tradutor para acompanhá-lo, que aliás vem a ser o narrador *sem nome* deste romance. E o que se vai perceber adiante é que a decodificação lingüística não consiste em problema, frente às dificuldades de traduzir a cultura, os costumes e o modo dos habitantes de Tizangara *lerem* o presente. Os fatos sobrenaturais, então, merecem destaque.

Primeiro, o aparecimento de uma personagem repleta de simbologia, Temporina, mulher com feições de velha e “corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa” (Couto, 2005: 39). Personagem em paradoxo (velha-nova), sobre ela recai um castigo dos espíritos – recusando-se a deitar com os homens até o fim da adolescência, adquirira o rosto enrugado em uma noite. Os espíritos ainda se fazem presentes de outras maneiras: como insetos (o louva-deus é o ser humano morto reencarnado), ou com a forma antiga (a mãe do tradutor que volta para encontrá-lo).

E seria custoso não mencionar a singularidade da história do pai deste narrador-tradutor, o Velho Sulpício. Guardiã do saber local, resistente à imposição cultural do estrangeiro, este homem diz ser capaz (o que se revela “real” ao final) de retirar todos os ossos do corpo, “insubstanciando-se” (idem: 212).

Tamanha gama de acontecimentos sobrenaturais, com sua contextualização em torno da atmosfera do sonho ou, em certos casos,

da lenda, leva a professora Carmen Lúcia Tindó Secco a considerar este romance como:

(...) uma fingida narrativa policial, pois começa e termina de forma fantástica, afunda Moçambique através da explosão dos capacetes azuis, como eram chamados os soldados da ONU que tinham vindo trabalhar no pós-guerra, na desminagem do país. O grande enigma, na verdade, são as destruições da cultura moçambicana vítima de tanto desprezo pelas tradições durante a colonização portuguesa e mesmo no período da guerra civil entre a FRELIMO e a RENAMO.<sup>11</sup>

Mas é o próprio Mia Couto quem surpreende ao afirmar que a idéia original desta história nasceu de um relato registrado em uma de suas viagens ao interior<sup>12</sup>, no exercício de seu ofício de biólogo. Havia a fala do homem interiorano sobre o soldado que explodiu, não por pisar numa mina, mas apenas por ter se deitado com as mulheres da terra, deixando como vestígio o pênis. Retomando a temática da alternância dos discursos, no romance, o depoimento do feiticeiro Zeca Andorinho vem ratificar a versão ouvida por Mia: “cada um deixa cair o que não pode segurar”; e contextualiza:

(...) eu não gosto das maneiras dos estrangeiros actuais. Quando éramos antigos passavam por aqui os longínquos e escorregavam com as nossas meninas. Mas não lhe carregavam de qualquer maneira. Nós escolhíamos, juntos, as moças leváveis. Agora, não. O desconhecido, num instantâneo, já fica marido sem sogro nem cunhado, ilegal no respeito do antigamente (Couto, 2005: 151-2).

Trata-se justamente disto: discutir o conflito de valores, a postura impositiva e etnocêntrica do europeu em sua incursão à África, e fazer isto a partir da voz do indivíduo que relata a explosão de um soldado, e também no desenvolvimento do romance do *flamingo*.

Sabendo não ser esta colocação algo raro em sua obra, há o peso de uma denúncia, e isto consiste em motivo suficientemente forte para se atribuir à prosa miacoutiana, tanto quanto aos discursos que a acompanham, papel

importante na afirmação da identidade moçambicana. Tudo porque, como se sabe, isto se dá num contexto histórico pós-independência e pós-guerra civil, num processo de reestruturação nacional gradualmente conduzido por diferentes setores daquela sociedade, onde é ainda incipiente a reflexão sobre o país que se quer construir, onde se fazem presentes os problemas decorrentes do desfecho de suas mais recentes disputas. Nesse cenário, o romance coloca em xeque, a todo o momento, a influência externa.

O tradutor-narrador observa o investigador italiano: “os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho” (Couto, 2005: 35). E se a presença ruidosa do europeu é mesmo indesejável nesse sentido, Mia Couto deixa isto claro ao compor a cena na qual o investigador vai inquirir o padre Muhando, que, antes de se pronunciar, lança a proposta: “imaginasse o italiano que era o contrário. Isto era: que um grupo de negros africanos surgia no meio da Itália, fazendo inquéritos, remexendo intimidades. Como reagiriam os italianos?” (Couto, 2005: 123).

Os questionamentos quanto à inversão de papéis como forma de colocar em perspectiva o jogo de influências ideológicas continua, páginas à frente, quando o tradutor conversa com seu pai e fala a respeito dele:

(...) durante séculos quiseram que fôssemos europeus, que aceitássemos o regime deles de viver. Houve uns que até imitaram os brancos, pretos desbotados. Mas ele, se houvesse de ser um deles, seria mesmo, completo, dos pés aos cabelos. Iria para a Europa, pedia lugar lá no Portugal Central. Não o deixavam? Como é: ou se é português ou se não é? Então se convida um alguém para entrar em casa e se destina o fulano nas traseiras, lugar da bicharada doméstica? Mesma família, mesma casa. Ou é ou não?” (Couto, 2005: 135-6)

Aqui ficam bem explícitas as contradições da proposta de *intervenção* europeia no modo de vida da (ex) colônia. E Mia ajuda a tornar este pensamento ainda mais claro, ao falar da passividade de seu povo ante ao furor com que se materializa o projeto de penetração cultural europeu.

Esse encontro de culturas é sempre, em princípio, traumático, porque não se trata de um encontro, é uma incursão

abusiva. O que chega a estas culturas africanas não são as culturas européias. São emanções, representações simbólicas por via da tecnologia. Mantemos ainda a imagem dos primeiros encontros dos descobridores europeus que trocavam umas *bugigangas* que reluziam diante dos olhos dos africanos. Estamos mais ou menos repetindo esse modelo de relação. Não existe globalização, o que existe é exportação e imposição de sinais, nem sequer são modelos, o modelo fica junto do produtor, os africanos consomem passivamente aqueles sinais mais brilhantes e apelativos<sup>15</sup>.

Eis que devemos tratar do conceito de paisagem, para em seguida procurar vislumbrar o que poderia ser a paisagem cultural moçambicana na obra de Mía Couto, pois, ao que parece, a cada romance que ele publica, a tão mencionada “identidade” de sua nação ganha novos elementos para sua reconfiguração ante a influência cultural externa já abordada. E isto ocorre em perspectiva bem própria ao terreno da Geografia Cultural.

Este campo do saber “preocupa-se com a maneira como a paisagem está carregada de sentido, investida de afetividade por aqueles que vivem nela ou que a descobrem” (Clával, in: Corrêa e Rosendahl, 2004b: 52). Em outro plano da observação do ambiente físico, nunca é demais lembrar que a idéia de paisagem remete à de moldura ou enquadramento de um determinado lugar, permitindo sua investigação em diferentes níveis. Ocorre que, para além da percepção objetiva das características físicas do lugar, o geógrafo cultural tem como meta os significados próprios que cada paisagem pode produzir. Ele deve ser sensível à “dimensão cultural das paisagens”, como sugere Paul Claval (idem: 40), observando os “marcos e os sinais visíveis sobre o terreno: as igrejas nas pequenas cidades, as cruces ao longo dos caminhos, (...) e os minaretes, os cemitérios de geometrias indecisas, a meio caminho entre o jardim e o terreno baldio”. Surge portanto a noção de que é “viajando, familiarizando-se com paisagens diferentes, que os geógrafos se tornam sensíveis a esses marcos, cuja presença repetida é sinal de pertencimento, de reconhecimento, de confirmação de identidades” (idem: 41).

Na proposta de Paul Claval, trata-se, portanto, de *ler* a paisagem e tudo o que ela pode ter em sua composição para se chegar a uma adequada compreensão do ambiente à luz da Geografia Cultural. Será preciso ficar

atento às transformações do lugar e reconhecer que toda paisagem, na verdade, não é algo alheio ao observador, sendo este o responsável por criá-la a partir de um certo ponto de vista. A apreensão do que se vê segundo um critério de objetividade faz pensar então no papel exercido por este geógrafo – na verdade, o papel limitado de qualquer pesquisador, à busca de evitar a interferência de valores internos no ato de analisar o objeto proposto; numa outra perspectiva, Claval recupera o pensamento de Sautter e afirma que não é mais a realidade objetiva que desejamos reconhecer na paisagem, mas “a maneira como essa realidade fala aos sentidos daquele que a descobre, a maneira pela qual entra em harmonia com seus estados d’alma ou contraria seus humores” (ibidem: 49).

Ora, não estaria o protagonista de *O último vôo do flamingo* na posição de um geógrafo cultural, à procura de respostas para um enigma aparentemente *policial*, mas diante da necessidade primeira de dar sentido à paisagem de Tizangara, seus costumes, suas regras, seus ritos e, principalmente, o pensamento dos indivíduos que o cercam?

Seu impulso é o da observação e o da consideração de todas as variáveis presentes naquele cenário. O rigor de seu método revela-se em mínimas questões. A Massimo Risi<sup>14</sup> é oferecida uma residência oficial, quando de sua chegada a Tizangara. Mas ele recusa a oferta, preferindo instalar-se na pensão local. “Queria manter as independências, fora dos esquemas montados pelas autoridades locais” (Couto, 2005: 35). Para onde vai, acompanha-o gravador, máquina fotográfica, bloco para anotações. Tudo tem o propósito de por ordem, entrever as soluções do mistério. Porém, há que se instruir sobre o mundo novo, passar pelas provações que lhe serão impostas. Temporina chama sua atenção: “Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar (...). Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar (...). Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte”.

O confronto das visões do europeu Massimo e da realidade moçambicana ajuda a desenhar a paisagem local, cultural. Há o espanto por alojar-se numa pensão em que cada quarto tem utensílios para dar cabo dos insetos (moscas, baratas, preservando-se os louva-deus), ou mesmo em relação à ausência quase total de água, e a incerteza quanto ao seu caráter potável.

A partir do clima de feitiço que surge entre Massimo e Temporina, “encantados pela paixão”, o leitor pode começar a pensar que está em

curso uma verdadeira adaptação do italiano – este potencial geógrafo cultural – ao *modus operandi* do moçambicano. Mas seus sentimentos são permeados pelo medo do desconhecido. Ele investiga a hipótese de terem ocorrido, de fato, as explosões por obra de feitiço, retaliação dos espíritos pelo fato dos soldados deitarem-se com as mulheres da terra. A certo momento, o tradutor surpreende-se com o comportamento do investigador: “Afinal, você acredita no feitiço?” E ele responde: “Sei lá em que é que acredito” (Couto, 2005: 101).

O que parece ocorrer é a elaboração de um enredo rico em possibilidades descritivas desta paisagem cultural, revelando-lhe muitas facetas, para além das observações oriundas do protagonista – e então nesse sentido o livro consistiria num objeto caro à atualização sobre os valores e o estado de constituição nacional de Moçambique na contemporaneidade. E o motivo tem estreita relação com o enredo. Em artigo, James Duncan sugere que “a justaposição das leituras do ‘outsider’ e do ‘insider’ pode ajudar a desfamiliarizar a relação entre paisagens, ideologias dominantes e práticas políticas ou sociais” (Duncan apud Corrêa e Rosendahl, 2004b: 109). No caso, teríamos o *outsider* Massimo e o *insider* tradutor como duas faces opostas e dialeticamente unidas para delinear a cultura local, para representar a denúncia de imposições culturais ao povo daquela província, daquele país.

## Notas

1. In: “Folha de S. Paulo”, Caderno Mundo, 21/07/2002. Também in: <http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>, acessado em 17/07/2007.
2. Da matéria “Caminhos da Ficção da África Portuguesa”, na revista *Biblioteca EntreLivros*, edição especial, nº 6.
3. “O prazer quase sensual de contar histórias”, entrevista concedida a Cristina Zarur, Caderno Prosa & Verso, jornal O Globo, em 30/06/2007.
4. “O estorinhador Mia Couto – a poética da diversidade”. Entrevista concedida por Mia Couto, em 22/04/2002, Madeira, Portugal. In: Revista Brasil de Literatura, disponível em <http://www.rbleditora.com/revista/abertura.html>, acessada em 29/06/2007.
5. In: “A palavra épica”, resenha ao livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), publicada em O Globo, 12/04/2003.
6. Idem à nota 4.
7. Encontro com Escritores da Editora Língua Geral, Casa de Cultura de Parati, 06/07/2007.
8. Idem à nota 5.
9. Idem à nota 3.
10. Em depoimento à mesa “Terra”, na V Festa Literária de Parati (RJ), em 06/07/2007.
11. “Escritores africanos”, CD-ROM, série *Escritores*, volume 2, LPPE, Uerj.

12. Idem à nota 10.

13. Idem à nota 4.

14. Nas obras de Mia Couto, os nomes exercem função para além do simples desígnio dos personagens, considerando sua elaboração semântica. Uma abordagem mais detalhada dos sentidos propostos, latentes ou expostos, ainda está por fazer na tese de doutorado que ora empreendo. Mas seria custoso não mencionar a percepção de certa ironia na escolha do nome deste investigador italiano (Máximo Riso), quando se recupera o contexto no qual se dão as relações entre as duas culturas – europeia e africana –, com a pretensão de uma superioridade da primeira.

### Referências bibliográficas

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

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

\_\_\_\_\_. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *O último vôo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha. *Romance e utopia: Quarup de Antonio Callado, Terra sonâmbula de Mia Couto e Todos os nomes de José Saramago*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, defendida na Universidade de São Paulo, sob orientação do professor Benjamin Abdala Jr., 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004

### Documentos

- “Escritores Africanos”, CD-ROM, volume 2, série *Escritores*, elaborado pelo Laboratório de Pesquisa e Práticas de Ensino, do Departamento de História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ISBN 978-85-99427-03-3

- Jornal O Globo, “A palavra épica”, resenha ao livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), publicada em 12/04/2003.

- Jornal O Globo, “O prazer quase sensual de contar histórias”, entrevista concedida a Cristina Zarur, Caderno Prosa & Verso, publicada em 30/06/2007

## **Sítios de internet**

*Revista Brasil de Literatura*, disponível em <http://www.rbleditora.com/revista/abertura.html>, acessada em 29/06/2007. “O estorinhador Mia Couto – a poética da diversidade”. Entrevista concedida por Mia Couto, em 22/04/2002, Madeira, Portugal.

## **Resumo**

Este artigo pretende investigar a obra do escritor moçambicano Mia Couto, destacando sua estratégia narrativa marcada pela oralidade. Também levanta a hipótese de que sua contribuição maior à construção da nova identidade de seu país se dá por meio do confronto entre valores culturais.

## **Palavras-chave**

Oralidade; Tradição; Literatura africana; Geografia cultural.

## **Abstract**

This article aims to investigate the work of the Mozambican writer Mia Couto, highlighting its strategy marked by verbal narrative. It also raises the possibility that its greatest contribution to the construction of the new identity of their country is given by the confrontation between cultural values.

## **Key-words**

Orality; Tradition; African Literature; Cultural Geography.