

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
CURSO DE MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

**AS DOSES DA LITERATURA PÓS-COLONIAL MOÇAMBICANA: UM  
OLHAR SOBRE A LINGUAGEM, A REPRESENTAÇÃO E O TRÁGICO  
EM *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO**

UBERLÂNDIA - MG

2016

**LORRAINE ZANUTIM**

**AS DOSES DA LITERATURA PÓS-COLONIAL MOÇAMBICANA: UM  
OLHAR SOBRE A LINGUAGEM, A REPRESENTAÇÃO E O TRÁGICO  
EM *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Orientadora: Profa Dra Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

**UBERLÂNDIA - MG**

**2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

Z34d  
2016

Zanutim, Lorraine, 1989-

As doses da literatura pós-colonial moçambicana : um olhar sobre a linguagem, a representação e o trágico em Venenos de Deus, Remédios do diabo, de Mia Couto / Lorraine Zanutim. - 2016.  
102 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura moçambicana - História e crítica - Teses. 3. Couto, Mia, 1955- - Crítica e interpretação - Teses. 4. Literatura e história - Teses. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

---

CDU: 82

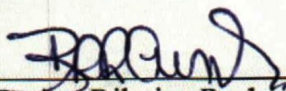
**LORRAINE ZANUTIM**

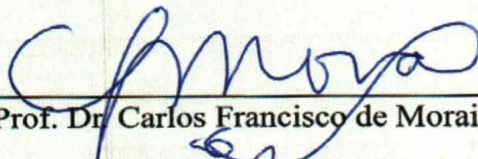
**AS DOSES DA LITERATURA PÓS-COLONIAL MOÇAMBICANA: UM  
OLHAR SOBRE A LINGUAGEM, A REPRESENTAÇÃO E O TRÁGICO EM  
*VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2016.

Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. / Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (Presidente)

  
Prof. Dr. / Prof. Dr. Carlos Francisco de Moraes / UFTM

  
Prof. Dr. / Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Suzana Moreira do Carmo / UFU

*Aos meus pais, por priorizarem a minha educação.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, muito obrigada pela paciência, por confiar no meu trabalho e dividir comigo o seu conhecimento. Obrigada por saber apontar as minhas falhas com rigorosidade e carinho quando era preciso e por ressaltar as qualidades quando eu merecia. Sua dedicação, sua ética e seu caráter proporcionaram-me uma visão do que é a vida acadêmica. Obrigada por dividir comigo uma parte do meu caminho;

Aos professores Leonardo Francisco Soares e Marisa Martins Gama-Khalil, por me acolherem e me ajudarem a definir os rumos de meu projeto;

Aos meus pais, Laís e Donizetti, que me ensinaram a viver a vida com dignidade e que se doaram inteiros para que eu pudesse realizar os meus objetivos. Obrigada pelo amor incondicional e por entenderem a minha ausência;

Aos meus amigos, família que escolhi, agradeço a amizade sincera, as palavras de incentivo e as conversas jogadas fora;

Ao Guilherme, pela presença e pelo amor de sempre;

À Bernadete, pelo interesse e apoio;

Ao Circuito, por fazer-se presente em todos os momentos, proporcionando-me a segurança de sua sincera irmandade;

Ao Moisés, por compor a trilha sonora dos momentos de estudo;

À CAPES, pela concessão de apoio financeiro durante os dois anos de curso.

*Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta usou do seu  
próprio sangue.  
Não dispondo de papel, ele escreveu no próprio corpo.  
Assim, nasceu a voz, o rio em si mesmo ancorado.  
Como o sangue: sem voz nem nascente.  
(Mia Couto)*

## RESUMO

No presente estudo, que tem como foco de abordagem a narrativa literária *Venenos de Deus, Remédios do diabo*, do autor moçambicano Mia Couto, pretende-se demonstrar a forma como o autor opera a articulação entre o período pós-colonial moçambicano e as consequências desse período para os povos colonizados, como a busca de suas identidades. O romance institui-se como um adequado modelo para se representar os dramas humanos, por permitir todo o tipo de linguagem e de hibridismos. Dessa forma, através do drama da estirpe do povo moçambicano, o autor busca caminhos para unir passado e presente, fundindo-os em um futuro possivelmente integrador. Observa-se em Mia Couto um trabalho com a linguagem referente às narrativas orais, com a criação e transcrição de provérbios e máximas, além de um olhar atento às memórias das personagens, elemento crucial para a retomada do período colonial e para o entendimento da busca por um projeto identitário. Investiga-se, além disso, os elementos trágicos na obra, consequências de uma trama articulada entre as personagens. Para tanto, o embasamento teórico será realizado a partir das teorias de Ernst Cassirer, Ana Malfalda Leite, Walter Benjamin, Ángel Rama, Stuart Hall, Fernando Ortiz e outros.

**Palavras-chave:** Pós-colonial; Moçambique; Identidade; Mia Couto



## ABSTRACT

This study which its focus is the *Veneno de Deus, Remédios do diabo*'s literary narrative approach of the Mozambican author Mia Couto intends to demonstrate the way the author works with the articulation between the Mozambican post-colonial period and its consequences to the colonized people such as the search for their identities. The novel establishes itself like an adequate model to represent the human dramas by allowing every type of language and hybridisms. Thus, by the race's drama of the Mozambican people, the author looks for ways to connect the past and the present, fusing them in a possible integrated future. It can be observed in Mia Couto's productions a language work referring to the oral narratives by the creation and transcription of the proverbs and maxims, besides a watchful look into the characters' memories, crucial element to the post-colonial resumption and to the understanding of a indentitary project search. It can also be invetigated the tragic elements in the book which are consequences of an articulated plot between the characters. Therefore, the theoretical basis will be accomplished from Ernst Cassirer, Ana Malfalda Leite, Walter Benjamin, Ángel Rama, Stuart Hall, Fernando Ortíz and others' theories.

**Keywords:** Post-colonial; Mozambique; Identity; Mia Couto.

## SUMÁRIO

Introdução.....	9
<b>Capítulo 1</b>	
<b>O Processo de colonização e o papel de Mia Couto.....</b>	<b>12</b>
1.1 Moçambique e o processo de colonização.....	13
1.1.1 Da guerra civil à independência colonial.....	16
1.1.2 A expressão pós.....	18
1.1.3 Vestígios coloniais .....	20
1.2 Mia Couto.....	23
1.2.1 A obra de Mia Couto.....	24
1.2.2 <i>Venenos de Deus, remédios do Diabo</i> .....	25
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Linguagem e processos identitários.....</b>	<b>28</b>
2.1 A linguagem simbólica no processo de construção do homem e do conhecimento.....	30
2.2 O provérbio é uma bala: entre o doce e o projétil.....	34
2.3 A roupa recebe a alma de quem a usa.....	41
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Representação.....</b>	<b>49</b>
3.1 Questões de representação.....	51
3.2 Os fios da memória.....	54
3.3 O papel da literatura de Mia Couto na configuração de uma literatura transcultural.....	66
<b>Capítulo 4</b>	
<b>Faces do trágico no romance <i>Venenos de Deus, remédios do Diabo</i>.....</b>	<b>72</b>
4.1 Questões iniciais.....	73
4.2 Da tragédia ao trágico.....	77
4.3 O trágico no romance – uma dor espetacular.....	83
<b>Considerações finais.....</b>	<b>94</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>96</b>

## INTRODUÇÃO

*Todas as manhãs a gazela acorda sabendo que tem de correr mais veloz que o leão ou será morta. Todas as manhãs o leão acorda sabendo que deve correr mais rápido que a gazela ou morrerá de fome. Não importa se és leão ou gazela: quando o sol desperta o melhor é começares a correr.*

Provérbio africano<sup>1</sup>

Os caminhos que Mia Couto toma ao longo de suas narrativas constroem, através de singular poesia, os sujeitos envolvidos na cultura de sua terra, Moçambique. As sendas africanas que o autor tece, entre cascas e raízes, nos mostram parte da África, entregue ao leitor não apenas como parte de um continente, uma etnia, mas como uma força que rege a natureza daqueles que ali se plantam.

Submetido a essa força regente em sua nação, a pulsar em si, Mia Couto escreve da forma que se contaria. A palavra escrita é apresentada como se estivesse grafada como menção – numa espécie de celebração – à falada. E a literatura assume o papel de contação. A simbologia, nesse momento, passa a englobar, através do imaginário, toda a pluralidade intrinsecamente extensa dos símbolos populares, concebidos ao longo de séculos pelo povo que habitava a região de Moçambique.

No entanto, a riqueza da cultura tradicional da terra de Mia Couto, como aquela de tantas outras terras – todas ímpares em sua tradição –, foi discriminada ao longo de mais de quatro séculos de colonização portuguesa. Desde a anexação do território – 1505 – até a independência – 1975 –, a imposição da cultura, da língua e da religião do português em relação aos grupos étnicos moçambicanos suprimiu algumas manifestações culturais dos colonizados.

Este trabalho vai ao encontro da ideia de que os frutos dessa imposição não cessaram com a proclamação da independência de Moçambique. É justamente com tal sentimento de desorientação que paira sobre o processo de descolonização que

---

<sup>1</sup> Em *A Confissão da Leoa* (COUTO, 2012, p. 43).

Mia Couto situa nosso objeto de investigação, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. Em um jogo de justaposição das vivências desse processo do moçambicano e do português, o autor aponta os hibridismos que expõem ambos à busca de suas identidades, turvadas pelo contexto sexual, político, social e cultural em que se situam.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos, de forma a abarcar todas as temáticas relevantes, como as questões referentes à história africana, à linguagem, à representação e ao trágico.

No primeiro capítulo, denominado *O processo de colonização e o papel de Mia Couto*, são apontados os fatores históricos mais pertinentes no que diz respeito ao processo de colonização e independência de Moçambique. Partindo de um breve panorama sobre a guerra civil e a independência, são abordadas questões como os problemas da expressão “pós”, os vestígios coloniais e como Mia Couto se insere nesse contexto. Em seguida, é apresentado um resumo da obra *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, como uma forma de trazer esclarecimentos ao leitor que desconhece a obra.

Já no segundo capítulo, *Linguagem e processos identitários*, abordam-se as questões referentes à linguagem utilizada por Mia Couto. Primeiramente, é traçado um breve panorama sobre a origem da linguagem e como ela está associada ao processo de construção do conhecimento para, posteriormente, ser tratada a questão da linguagem simbólica, do pensamento mítico e como Mia Couto resgata a tradição oral moçambicana, estabelecendo uma linguagem de contestação que veicula a cultura e resiste ao poder do colonizador. Essa contestação se dá através da alteração de alguns provérbios e ditados populares de origem indeterminada, em um trabalho minucioso com a linguagem.

No terceiro capítulo, *Representação*, os temas abarcados são as questões de representação, aqueles relativos à memória e ao modo como se estabelece a relação entre esta, o esquecimento e um projeto identitário em Moçambique, além do papel da literatura de Mia Couto dentro de uma perspectiva transcultural.

Posteriormente, no quarto capítulo, *Faces do trágico no romance Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, são investigados os elementos do trágico na obra. Parte-se do conceito de tragédia e da relação entre tragédia e o trágico para,

posteriormente, discutir os elementos constituintes dos conceitos na obra.

Assim, a Dissertação tem por finalidade analisar os elementos de uma literatura pós-colonial na busca por um projeto identitário, uma vez que as personagens da obra revelam os desdobramentos do período pós-colonial em Moçambique, como o hibridismo, o deslizamento e a busca por uma identidade. O tipo de pesquisa utilizada é a bibliográfica, pois *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* é analisado a partir de reflexões temáticas e de conceitos pertinentes ao tema.

## 1 O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO E O PAPEL DE MIA COUTO

*O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstém-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros.*

Mia Couto

Mia Couto possui uma vasta obra, carregada de personagens sobreviventes de guerras, da fome e da busca pela própria identidade. Essas personagens emergem de um contexto histórico muitas vezes desconhecido. A África possui um passado que chega por vezes distorcido à população de outros continentes, influenciada pelos conceitos propagados pela cultura de massa ou pela publicidade autoritária. Muitas vezes, essa falta de conhecimento sobre o continente é também consequência da falta de um trabalho de divulgação da história. Elementos como a cultura, a memória e a narração, associados à noção de experiência, são ferramentas capazes de reconstruir uma história ou uma cultura.

Portanto, busca-se um breve panorama sobre a forma como a colonização se deu na história de Moçambique e quais as consequências geradas por ela para, assim, haver um melhor entendimento da narrativa e do contexto sobre o qual escreve Mia Couto.

O processo de colonização em Moçambique, a guerra civil e a independência colonial, os vestígios coloniais, os problemas da expressão “pós” e a forma como Mia Couto se insere nesse contexto são temas abordados neste primeiro capítulo. Os fatores históricos mais pertinentes no que diz respeito aos processos de colonização e independência de Moçambique, além do resumo da obra, são apontados com o intuito de contextualizar o leitor que porventura não tenha conhecimento sobre os mesmos e também para situar a narrativa em um espaço-tempo que se torna crucial no desenvolvimento das histórias individuais e coletivas dos moçambicanos.

## 1.1 MOÇAMBIQUE E O PROCESSO DE COLONIZAÇÃO

Na região sul de Moçambique, em 1498, aportava em solo africano a comitiva de embarcações de homens brancos, todos coordenados por Vasco da Gama, à procura da rota do Oriente. Nessa mesma incursão, já haviam encontrado outras regiões africanas e, a partir do século XVI, deram início ao processo colonizador no continente. A África, até a aparição dos europeus, mantinha relações tênues com o resto do mundo. No entanto, “lá por 1800, a região estava inserida na densa rede mundial de relações comerciais e estratégicas” (DENOON, 2010, p. 828).

Cidade do Cabo, na África do Sul, e Moçambique foram os principais centros de ligação entre a Europa e a Ásia até o século XVIII, sendo, nesse período, vítimas de um vasto processo de colonização e exploração. Um conjunto de interesses monopolizantes gerou sérias consequências para essas regiões, como a dizimação de comunidades nativas e a imposição da cultura, da religião e da língua europeias.

Os recém-colonizados eram classificados como selvagens, dentre outros motivos, por não serem cristianizados, e inferiores biologicamente, por serem negros. Instituiu-se então, com base nesses pressupostos pejorativos, uma “missão civilizadora” para conduzir tais povos em direção ao *modus vivendi* do colonizador. A cultura animista, praticada pelos povos africanos, foi proibida e a única religião permitida passou a ser a católica. Da mesma forma que se deu a imposição no plano religioso, também se deu a imposição da língua portuguesa, que passou a ser considerada oficial em Moçambique, sendo a variedade linguística dos nativos aos poucos mesclada com a língua do colonizador.

Segundo Gilberto Freyre (2009), foi possível uma relação maleável entre europeus e colonos, pois os colonos não tinham consciência dos efeitos da miscigenação e, portanto, não se incomodavam com ela. Nas palavras do sucessor ditatorial de Salazar, Marcelo Caetano:

[...] Não é de estranhar que esses homens, a quem se pedia um esforço sobre-humano que passavam dificuldades e perigos e morriam em todas as latitudes, julgassem inadmissível o aparente “far niente” das populações africanas e americanas. Por isso, como de resto aconteceu com os restantes povos colonizadores, forçaram-nas a trabalhar com eles. Mas nesta colaboração forçada *não houve ódio*, antes sempre as relações dos

portugueses com os povos nativos se caracterizaram por acentuada *cordialidade*. (CAETANO, 1951, p. 40).

Apesar da suposta relação de acentuada cordialidade entre portugueses e povos nativos, é sabido que eram cotidianas as violências sexuais sofridas pelas negras nas casas grandes e nas senzalas africanas, o que não se restringiu aos primeiros séculos de dominação, se estendendo também aos períodos que os sucederam.

Já segundo outros autores, o colonialismo português foi “certamente o pior conhecido de todos” (CASTRO, 1980, p. 28), pois se valeu de violência demasiada, do extermínio de populações nativas, de imposições de trabalhos forçados e do controle de deslocamento. Teorias como a de que os negros tinham mais habilidades para o exercício de atividades braçais, enquanto os brancos possuíam competências para atividades intelectuais foram disseminadas entre colonizados e colonizadores. Entretanto, discursos como os de Amílcar Cabral, considerado “pai” da independência conjunta de Guiné-Bissau (10 de setembro de 1974) e Cabo Verde (5 de julho de 1975), atuaram na desconstrução desse tipo de mentalidade:

O domínio cultural imperialista tentou criar teorias que, de facto, não passam de grosseiras formulações de racismo [...] É, por exemplo, o caso da pretensa teoria da assimilação progressiva das populações nativas, que não passa de uma tentativa, mais ou menos violenta, de negar a cultura do povo em questão. (CABRAL In.: SANCHES, 2011, p. 358)

A colonização portuguesa se intensificou com o surgimento do capitalismo; com a divisão das classes sociais e a solidificação da burguesia, a hierarquização econômica e política escancarou as discrepâncias outrora turvas, tornando-se assim mais visível a opressão das classes menos privilegiadas. Além disso, surgiram políticas para “civilizar” os negros com o intuito de transformar os nativos em assimilados.

A política de assimilação ganha valores legalmente admitidos nos séculos XIX e XX. Segundo José Luís Cabaço (2009), aqueles que se declaravam assimilados obtinham algumas vantagens, não permitidas aos indomesticáveis. Para os nascidos nas colônias, foram instituídas, em 1933, algumas disposições:



[...]

b) Limitar o trabalho compulsório não remunerado a “obras públicas de interesse geral da coletividade em ocupações cujos resultados lhes pertençam, em execução das decisões judiciais de caráter penal, ou para cumprimento das obrigações fiscais”. (art. 20)

c) Remete para “estatutos especiais”, em virtude do “estado de evolução dos povos nativos”, a definição do governo jurídico a que serão sujeitos e a contemporização com os seus usos e costumes individuais, domésticos e sociais, que não sejam incompatíveis com a moral e com os ditames da humanidade. (art. 22)

d) Garante a liberdade de consciência e de culto “com as restrições exigidas pelos direitos e interesses da soberania de Portugal, bem como pela manutenção da ordem pública”. (art. 23)

e) Reconhece “as missões católicas portuguesas no ultramar” como “instrumento de civilização e influência nacional”, concedendo-lhes proteção e auxílio estatal “como instituição de ensino”. (CABAÇO, 2009, p.110).

As medidas tomadas correspondem, estritamente, aos interesses de Portugal, sendo reflexo de uma política imperialista e capitalista que tem o intuito de fixar as diferenças entre as classes sociais, as etnias e as nacionalidades. Tais disposições foram instituídas no governo de Antônio de Oliveira Salazar, que dirigiu o destino de Portugal como presidente do Ministério de forma ditatorial entre 1932 e 1933 e como Presidente do Conselho de Ministros entre 1933 e 1968. Em 1933, Salazar instaurou uma constituição que promulgava o autoritarismo, proibia as greves, perseguia líderes políticos e criava um esquema de forte repressão em torno da liberdade de expressão. Como vários países africanos encontravam-se na condição de colônias, estes foram os que mais sentiram o impacto da ditadura em Portugal.

O governo tinha como base a política assimilacionista, exploradora da condição de “inferioridade” do outro por não pertencer à cultura europeia. Isso até 1961, quando a assimilação foi banida como “proposta política de identidade” (CABAÇO, 2009, p.11), inaugurando uma nova etapa em Moçambique.

### 1.1.1 DA GUERRA CIVIL À INDEPENDÊNCIA COLONIAL

Com o intuito de melhor compreender o contexto literário do qual surgem as narrativas de Mia Couto – dentre elas *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* –, deparamo-nos com a necessidade de percorrer historicamente o caminho traçado entre a guerra civil e a independência colonial de Moçambique.

Após Salazar exercer o poder em Portugal, de 1932 a 1968, a situação da colônia se tornou cada vez mais insustentável e Moçambique vivenciou alguns males que o contato com o colonizador poderia causar. Os interesses de Portugal eram voltados para uma política de exportação, principalmente de arroz e algodão, e tal prática conduziu Moçambique à fome e à ausência de meios para a subsistência da população nativa.

Com a situação de miséria e a insatisfação geral da população, surgiu um movimento de libertação nacional, a FRELIMO (Frente de Libertação Nacional), que teve como líderes Eduardo Mondlane e Samora Moisés Machel. A FRELIMO tinha como principais objetivos a independência do país e igualdade e justiça para toda a nação. Dessa maneira, em 1964, teve início a Luta Armada de Libertação Nacional liderada pela FRELIMO, tornando Moçambique, após 11 anos de guerrilha, um país livre de Portugal, em junho de 1975.

Neste momento de guerra civil, a FRELIMO atinge o patamar de força política soberana no país, portando, como princípio ideológico, o socialismo marxista-leninista que, com o intuito de promover a libertação de todos os males causados pela colonização, instigava seus líderes e incentivava a maioria da população a compartilhar dos princípios da FRELIMO.

Em todas as escolas-fábricas passou a existir uma sala com fotografias de Marx, Engels, Lênin e Samora Machel acompanhadas de frases didáticas tiradas das suas obras. “Abaixo o tribalismo” significava a eliminação das diferenças culturais e as antigas animosidades entre um grupo e outro. Como pronunciou-se Samora Machel, “é preciso matar a tribo para construir a nação”. (FRY, 2001, p.14).

Esse sentimento revolucionário acabou chamando a atenção de forças capitalistas fincadas na África do Sul, país que, desde 1948, estabeleceu o regime

do *Apartheid*, política constitucional que segregava brancos e negros. Além disso, existia também um embate interno entre forças revolucionárias da FRELIMO. Enquanto uma parte mirava um futuro utópico, “cujo fundamento estava assente no passado que se queria re-significar e re-valorizar, em termos das tradições africanas”, a outra pregava uma “visão moderna de história, da sociedade e do mundo” (OTINTA, 2008, p.56). Com essa insatisfação, surgiu uma outra corrente interna em Moçambique, a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), baseando-se nos ideais imperialistas e segregacionistas do *Apartheid* sem, no entanto, querer instituir o *Apartheid* em Moçambique.

No embate entre forças da África do Sul e da África austral, ideologias capitalistas e segregacionistas enfrentaram um espírito revolucionário utópico embebido no socialismo. O embate ideológico resultou em uma guerra civil que, em 1992, terminou com o Acordo Geral de Paz e com as primeiras eleições multipartidárias do país, que viriam a ser realizadas em 1994.

Em 2012, o entendimento entre a RENAMO e o Governo da FRELIMO deteriorou-se. Houve divergências em relação à composição da Comissão Nacional de Eleições (CNE) e vários ataques foram realizados pela RENAMO no centro do país. No dia 21 de outubro de 2013, forças governamentais tomaram a base da RENAMO, anunciando o fim do Acordo de Paz de 1992. Essa voltou atrás três dias depois, sem por isso reduzir o número de ataques a bases do governo e a estradas. Aliás, sobre o ocorrido, Mia Couto considera que, apesar de não haver uma guerra generalizada e declarada, não há outro nome que se possa dar.

Em entrevista para o site Rede Brasil Atual, Mia Couto, membro ativo da FRELIMO até 1980, responde, ao ser perguntado se Moçambique está em guerra:

Acho que sim. Nós não temos de ter medo de dar nome às coisas. Para mim, guerra não é uma coisa que tenha um grau: uma guerra que é pouca, uma guerra que é muita... Tem guerra a partir do momento em que as armas se tornam o veículo principal de obtenção daquilo que são os ganhos políticos de uma força qualquer. Infelizmente, manteve-se uma situação pouco clara depois da declaração de paz, em que um dos partidos políticos, que foi uma força armada, não foi desarmado. A RENAMO já antes fez várias ameaças de voltar à guerra. Não é esta a primeira vez. É um caso recorrente. Agora voltou realmente à guerra. E eu acho que podemos dizer que há uma guerra de baixa intensidade, mas está aí. (REDE BRASIL ATUAL, 2014).

Não é possível desconsiderar o fato de que a guerra civil em Moçambique pode ser mais uma consequência da colonização, já que, após sua independência, vários olhares recaíram sobre a nação recém-liberta, sendo a disputa pelo poder uma de suas causas. Os pormenores do período pós-colonial devem ser observados, já que Moçambique, apesar dos males, inclui em sua história inúmeras formas de resistência ao domínio monopolizante tanto durante quanto após a colonização. Uma delas: a literatura.

O termo pós-colonial geralmente é utilizado para designar as manifestações culturais e políticas surgidas no período pós-independência das colônias com relação à metrópole. Entretanto, ao introduzirmos o prefixo “pós”, a palavra colonial adquire diversas significações. Dessa forma, algumas inquietações acerca da expressão “pós” surgiram, das quais consideraremos algumas a seguir.

### **1.1.2 A EXPRESSÃO PÓS**

Primeiramente, faz-se pertinente distinguir a literatura colonialista da colonial. A primeira expressa o sentimento entusiasmado de orgulho pela metrópole, sendo elaborada através do olhar do colonizador – o europeu – sobre si e suas colônias, difundindo com empenho uma suposta superioridade da nação europeia; a segunda goza da heterogeneidade dos olhares das personagens do período colonial: criolos, indígenas e também metropolitanos.

Eloína Prati dos Santos (2005), ao conceituar o termo pós-colonial e posicioná-lo temporal e historicamente, postula que o termo foi originado no século XX, com a gênese do reconhecimento das “Novas Literaturas” advindas do ciclo colonial do Império Britânico, sendo empregado para designar as interações nos meios literários e nas sociedades culturais. Ao longo de seu trabalho, a autora constrói as discussões em torno da impertinência do prefixo “pós”, nesse caso em que, ao invés de indicar a transposição/superação do período de colonização, os estudos pós-colonialistas discutem e retratam o desenvolvimento do processo de descolonização em sua totalidade, considerando os diferentes momentos históricos: o passado colonial da nação em questão, a fase de libertação da metrópole e,

enfim, o fim do processo de descolonização.

Segundo o teórico jamaicano Stuart Hall (2000), o termo pós-colonial se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadas e colonizadoras, no entanto, de formas distintas. Nesse caso, não é possível confinar o termo “pós-colonial” a uma única nação, tampouco aplicá-lo com o mesmo sentido para todos os países, pois, faz-se necessário examinar cada tipo de processo de colonização, valorizando elementos que também participam da definição da identidade: a história desses sujeitos pós-coloniais, a classe social a que pertencem, o gênero e a etnia.

As diferenças existentes entre colonizado e colonizador surgem de forma mais evidente e profunda, contribuindo, posteriormente, para discussões acerca do transculturalismo, da transculturação e das identidades culturais. Essas relações não deixam de estar inseridas no contexto histórico e político vivenciado pelos povos dominados.

Portanto, a literatura pós-colonial não é a posterior à colonização, mas sim aquela que veio durante a colonização para dar voz à experiência do colonizado, ignorado pela produção principal vigente até então, e tentar se posicionar, dessa vez, como esforço literário organizado, tanto em sua forma quanto em sua temática, a fim de disseminar discursos que subvertem os discursos da expansão colonial. Nas palavras de Santos,

A literatura pós-colonial mostra as marcas profundas da exclusão e da dicotomia cultural durante o domínio imperial, as transformações operadas pelo domínio cultural europeu e os conflitos delas decorrentes. (SANTOS, 2005, p. 343).

A literatura, a sociologia e a antropologia começam a voltar suas atenções para os estudos culturais e nomes como Prakash, Mohanty, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Edward Said e Homi Bhabha aparecem como os principais autores da crítica pós-colonial. Segundo Bonnici (2000), Spivak, Said e Bhabha “mudaram o eixo da questão referente à crítica exclusivamente eurocêntrica, formularam teorias para a análise do relacionamento imperialismo/cultura e mostraram os caminhos para uma literatura e estudos literários pós-coloniais autônomos” (BONNICI, 2000, p. 11).

Com a sistematização da crítica pós-colonial, foi possível documentar, representar e publicar as literaturas produzidas pelos povos colonizados, classificados muitas vezes como selvagens, incultos e destituídos de qualquer tipo de cultura. Talvez por esse motivo o termo pós-colonial tenha se revelado problemático, por classificar como pós-colonial apenas as produções posteriores ao período colonial.

Enfocamos em nossa pesquisa a literatura que perpassa o período “pós-independência” em Moçambique. A literatura moçambicana passou por várias fases de interação e identificação até chegar às produções atuais e a independência da colônia não indica, necessariamente, uma libertação cultural, social e política. Assim, as faces coloniais permanecem infiltradas, ainda que mascaradas, em diversos níveis das sociedades atuais. No próximo tópico, dialogaremos com as consequências geradas pela dicotomia entre colonizador e colonizado, a fim de ilustrarmos porque a crítica pós-colonial desempenha tão importante papel, não apenas na literatura, mas também nas relações sociais e políticas.

### **1.1.3 VESTÍGIOS COLONIAIS**

Em cada território explorado, o processo colonizador teve características ímpares; no entanto, o seu caráter opressor em relação ao colonizado é inegável. Não diferentemente no caso de Moçambique, a cultura e os valores do colonizador eram os padrões de civilização, enquanto a cultura do colonizado era discriminada e rejeitada durante a dominação colonial e, em alguns casos, até os dias atuais.

Diversas situações foram forjadas para justificar a soberania do colonizador. Segundo Albert Memmi (2007), um dos mitos criados ao redor do estereótipo do colonizado era o da preguiça, o que auxiliava a justificar a escravidão e os salários mal pagos.

Aimé Césaire (1978) propõe um pensamento equacional para a postura autoritária colonizadora: o cristianismo corresponde à civilização, enquanto que ao paganismo atribui-se a selvageria. Nessa equação, é compreendido o princípio básico da negação do outro: nega-se a cultura, nega-se a religião, nega-se a tradição, a língua, os costumes, as raízes e tudo o que o outro possuir:

[...] a colonização desumaniza, repito, mesmo o homem mais civilizado que a ação colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o *animal*, se exercita a tratá-lo como *animal*, tende objectivamente a transformar-se, ele próprio, em *animal*. (CÉSAIRE, 1978, p. 24-25).

O homem deixa então sua condição de ser racional e passa a ser animalizado. Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), as condições impostas ao sujeito pós-colonial podem ser observadas. O romance situa o leitor em um período de aproximadamente 20 anos após a guerra colonial entre Moçambique e Portugal. Apesar de já ser um país independente, Moçambique ainda continuaria sofrendo consequências do período colonial e da guerra civil, como um cenário desolador e vulnerável, gerador de falta de esperança, de credibilidade sobre o futuro. Sobretudo, a posição em que algumas personagens se colocam, entre o país colonizador e o colonizado, pode ser considerada consequência do colonialismo.

Nossa atenção, por enquanto, cairá sobre apenas um dos personagens: Bartolomeu Tsotsi, um ancião negro saudoso da época colonial que viveu entre 1960 e 1975 a bordo do transatlântico *Infante D. Henrique* da Companhia de Navegação Colonial, cumprindo a função de mecânico. Com o processo de independência e a consequente inutilização da embarcação, Bartolomeu é deposto do cargo, passa a se sentir também fora de uso e enclausura-se, debilitado, em um quarto de sua casa, tão doente quanto ele. "Quando pôde voltar a ser ele mesmo, já tinha aprendido a ter vergonha de seu nome original. Ele se colonizara a si mesmo" (COUTO, 2008, p. 110). Para aproximar-se do português, do branco, muda então seu nome, deixa de carregar consigo o sobrenome que também significa *ladrão*, modifica sua identidade e, enfim, passa a ser Bartolomeu Sozinho.

A personagem, após ter vivido quinze anos a bordo de uma embarcação, em contato direto com a cultura portuguesa, passou a considerar certa superioridade dessa cultura. Transitando entre os valores e a cultura de Moçambique e de Portugal, Bartolomeu já não se reconhece mais como moçambicano, ou como português. O que o mantém vivo é a lembrança do período colonial, quando se sentia importante por ser o único negro a bordo do transatlântico. Bartolomeu

preserva a relação com o passado, mesmo após o processo de independência. Para ele, sobre estar vivo:

- *Não é o coração que ainda me prende. A minha âncora é outra.*
- *Aposto que é o sonho.*
- *É a lembrança. Minha esposa ainda se lembra de mim. É o esquecimento e não a morte que nos faz ficar fora da vida.* (COUTO, 2008, p. 25).

Ao ser examinado pelo médico português Sidónio Rosa, Bartolomeu argumenta que sua vida não depende de questões relacionadas à saúde física. Estabelece-se então uma relação entre a forma como o moçambicano e o português lidam com a questão da sobrevivência. Para o primeiro, ser lembrado pelo seu passado é condição essencial para se estar vivo, enquanto isso, para o segundo, os sonhos e as projeções para o futuro é que se revelam essenciais. Transpondo a visão do moçambicano para a história de seu país, Moçambique se mantém viva através da memória, pois o antônimo da vida deixa então de ser a morte e passa a ser o esquecimento. O esquecimento nesse contexto é a própria morte, ser esquecido é uma forma de morrer para o outro.

A falta de esperança e de credibilidade sobre o futuro, possivelmente consequência do período colonial, revelam uma âncora construída pelo próprio Bartolomeu que o prende objetivamente à lembrança do período colonial. O opressor não se trata então de um branco. Nesse caso, é o próprio Bartolomeu que, por ser um assimilado e deixar de ter consciência da própria miséria, oprime a si mesmo: “o colonizador nega ao colonizado o mais precioso direito reconhecido à maior parte dos homens: a liberdade. As condições de vida feitas para o colonizado pela colonização não a levam em conta de nenhuma maneira, nem sequer a supõem”. (MEMMI, 2007, p. 123).

Essa falta de liberdade é um tema recorrente na obra de Mia Couto. A falta dela e o encontro com ela após a colonização podem gerar o pensamento nostálgico, como o de Bartolomeu, que necessita se prender a essas lembranças para se sentir vivo. Não há a liberdade para simplesmente ser, ele precisa ser da forma que até então foi ensinado.



## 1.2 MIA COUTO

Um dos autores que toma para si o ofício de agente da literatura que se configura como pós-colonial utilizando a língua portuguesa como ferramenta na luta que pretende resistir ao poder colonizador é Mia Couto. Nascido em Moçambique em 1955, filho de pais portugueses, na cidade de Beira, graduou-se em Biologia e, durante o período da guerra civil, alistou-se ao partido da FRELIMO, liderado por Samora Machel. Trabalhou como jornalista, biólogo e, graças a essa última ocupação, teve a oportunidade de viajar pelas cidades de Moçambique conhecendo melhor os costumes e a realidade do povo moçambicano. Em suas obras, Mia Couto aponta para um cenário desolador, consequência de um país arrasado inclusive pela guerra civil, além de culturalmente multifacetado, assim como os demais antigos territórios coloniais africanos.

Mia Couto deposita o seu grande projeto literário, o projeto da moçambicanidade, o desvendamento da identidade de um país esquecido de si devido aos mecanismos impostos pelo curso da História, pelo colonialismo, pela primeira e segunda guerras coloniais, a tentativa de despertá-lo do desatento abandono de si. (TUTIKIAN, 2006, p. 60).

Em uma de suas palestras, Mia Couto afirma que “uma pessoa que consegue contar histórias e não conhece a sua terra é pobre”. Tal afirmação aponta o perfil de comprometimento do escritor com a cultura moçambicana, corroborando com a problemática discutida em uma de suas obras, *Pensatempos*, de 2005, na qual o autor afirma que o escritor não é apenas aquele que escreve,

é aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. [...] Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar em Moçambique e sonhar um outro Moçambique. (COUTO, 2005, p. 63).

Além disso, sobre sua literatura e seus ideais políticos, Mia Couto afirmou, em entrevista disponibilizada pelo canal Fronteiras do Pensamento:

Eu acho que a minha literatura é política, mas no sentido em que ela é literatura. As coisas que eu quero dizer têm também um

movimento, uma intenção. E essa intenção continua sendo uma intenção de produzir um mundo melhor, um mundo em que a desigualdade, a violência e a injustiça não permaneçam esquecidas, é preciso torná-las mais visíveis. Mas eu fiz parte de uma geração que lutou pela independência de Moçambique e que venceu e que criou uma governação que traduzia aquilo que era essa aspiração, que me parece ainda hoje positiva, mas que era muita ingênua e era sobretudo muito ignorante, que era criar uma nova sociedade. Era criar o socialismo, nós pensávamos mesmo que estávamos criando o comunismo. (COUTO, 2013).

Considerando os aspectos mencionados e a função crítica e social desempenhada pela literatura, a relação entre tais questões e a obra de Mia Couto não poderia passar despercebida.

### 1.2.1 A OBRA DE COUTO

Mia Couto é conhecido por sua prosa poética, aspecto presente em todas as narrativas do escritor, sejam elas contos, crônicas ou romances. Essa tessitura poética é influenciada por aquelas de Guimarães Rosa, que serviram como inspiração para o escritor. O próprio autor afirma que uma de suas fontes de criação artística é a literatura brasileira. Através de Luandino Vieira, escritor angolano, Mia Couto conheceu a obra de Guimarães Rosa e, posteriormente, de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto, Adélia Prado, Manoel de Barros e Jorge Amado.

No ano de 1983, em Maputo, Mia Couto lança o seu primeiro livro de poemas, *Raiz de Orvalho*, publicado em Portugal apenas em 1999. Posteriormente ao lançamento de *Raiz de Orvalho* em Maputo, estreia como contista lançando *Vozes anoitecidas* (1986), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada* (1999) e *O fio das missangas* (2003). Mia Couto também foi autor de alguns livros de crônicas como: *Cronicando* (1988), *O país do queixa andar* (2003), *Pensatempos* (2005) e *E se Obama fosse africano? E Outras interinvenções* (2009). O autor escreveu poesias, contos e crônicas, mas foi como romancista que se destacou no cenário literário mundial; dentre os romances, estão: *Terra sonâmbula* (1992), *A*

*varanda do Frangipani* (1996), *O outro pé da sereia* (2006), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (1998) e *A confissão da leoa* (2012).

Desde seu primeiro romance, *Vozes anoitecidas* (1986), vencedor do prêmio Camões de 2013, Mia Couto apresenta como característica uma linguagem híbrida de poesia e prosa que, mais tarde, seria uma das marcas principais de sua literatura. Em suas crônicas, seus contos e romances, está sempre presente o ato de dar voz a personagens da história pós-colonial. Velhos em estado terminal, estrangeiros, crianças, mulheres brutalizadas e toda sorte de habitantes das margens. Esses indivíduos se tornam narradores e protagonistas de situações que, por mais localizáveis que sejam no território e na história moçambicanos, ganham textura de mito ao se materializarem em uma narrativa híbrida, mescla de fático e imaginado, que vai de um extremo a outro sem respeitar barreiras. O resultado é uma prosa nova, permeada pela linguagem oral e pelo discurso poético.

### **1.2.2 VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO**

A escolha por uma narrativa de Mia Couto como objeto de estudo deveu-se, principalmente, a uma admiração pelo modo de narrar do autor. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* foi o romance eleito devido à riqueza de elementos que poderiam ser pesquisados à luz das teorias pós-coloniais e dos estudos culturais.

Na obra, o autor moçambicano tece uma narrativa recheada de personagens complexos e intrigantes, moradores de Vila Cacimba<sup>2</sup>, situada em Moçambique. Aproveitando-se do nevoeiro, já proposto pelo nome da vila, e do caráter não maniqueísta do título da obra, a narrativa também se mantém enevoada: nada é exatamente o que aparenta ser.

O protagonista do romance, Sidónio Rosa, é um médico português que vai à Vila Cacimba prestar serviços em uma organização internacional. No entanto sua real intenção é reencontrar Deolinda, mulher que conheceu em Portugal, filha de Bartolomeu e Dona Munda. Apesar de não encontrá-la, é informado pelos pais da moça que ela está no exterior a estudos. Sidónio passa então a receber cartas de

---

<sup>2</sup> Segundo o dicionário Aulete online: nevoeiro úmido, sereno ou chuva miúda que se forma em certas regiões costeiras e insulares africanas, como Serra Leoa e Cabo Verde.

Deolinda pelas mãos de Munda. Nas cartas, Deolinda pede que Sidónio dê assistência aos seus pais. Sidónio, por sua vez, atende aos pedidos de sua amada com o intuito de conquistar a confiança de Bartolomeu e Munda, começando ali a convivência do médico com a família, com outras pessoas do vilarejo e com seus estranhos hábitos.

No desenrolar da espera de Sidónio, passamos a conhecer as peculiaridades e complexidades das personagens, a começar por Bartolomeu Tsotsi, um ancião negro saudoso da época colonial que viveu, entre 1960 e 1975, a bordo do transatlântico *Infante D. Henrique* da Companhia de Navegação Colonial cumprindo a função de mecânico. Com o processo de independência e a consequente inutilização da embarcação, Bartolomeu é deposto do cargo, passa a se sentir também fora de uso e enclausura-se no quarto de sua casa, tão doente quanto o próprio Bartolomeu. "Quando pôde voltar a ser ele mesmo, já tinha aprendido a ter vergonha de seu nome original. Ele se colonizara a si mesmo" (COUTO, 2008, p.110). Para aproximar-se do português, do branco, muda então seu nome, deixa de carregar consigo o sobrenome que também significa *ladrão*, modifica sua identidade e passa a ser Bartolomeu Sozinho.

Dona Munda, por sua vez, esconde mistérios a respeito do passado e do paradeiro da filha, sugerindo a Sidónio uma relação incestuosa entre Deolinda e Bartolomeu ao narrar uma ocasião em que seu amado a chamara pelo nome de Deolinda, fato que a leva a planejar a morte do suposto marido infiel ao mesmo tempo em que lhe presta assistência médica, deitando-se à porta de seu quarto todas as noites. A relação entre Munda e Bartolomeu se mostra conflituosa e de dependência afetiva em toda a narrativa. "Já não temos outra coisa para fazer. Sabe o que penso, Doutor? A zanga é a nossa jura de amor" (COUTO, 2008, p. 10).

Outro personagem de destaque é o antagonista de Bartolomeu, o administrador de Vila Cacimba, Alfredo Suacelência, que, a princípio, é descrito como uma pessoa corrupta, como todos os políticos de Moçambique, mas acaba se mostrando generoso ao gastar suas economias para realizar o último desejo de Bartolomeu: que seu corpo, após a morte, fosse levado de barco até o cemitério.

Por fim, citamos Deolinda, uma personagem presente-ausente que, posteriormente, descobrimos ser irmã de Munda e filha adotiva de Bartolomeu, no

entanto já morta em função de um aborto malsucedido. Revelam-se então alguns mistérios: Munda mantinha uma relação adúltera com Alfredo Suacelência que, por sua vez, mantinha um relacionamento com Deolinda. Dessa forma, as cartas recebidas eram falsificadas por Munda para extorquir bens materiais de Sidônio.

## 2 LINGUAGEM E PROCESSOS IDENTITÁRIOS

*Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.*

Provérbio africano<sup>3</sup>

Valorização das tradições moçambicanas, personagens sensíveis e populares, crítica social e política, são algumas das mais marcantes características de Mia Couto. Para o historiador e africanólogo Alberto da Costa e Silva, jurado do prêmio Camões de 2013, devido a essas características, o nome de Mia Couto foi praticamente um consenso na decisão do prêmio. Em entrevista a Mário Moreira, publicada na edição 391 do Jornal da ABI, Costa e Silva afirma que

em primeiro lugar, Mia Couto é um mestre da linguagem. Ele conseguiu mostrar como funciona a variante do português falado em Moçambique, suas maneiras de falar e palavras, que enriquecem o patrimônio comum da língua portuguesa. É um autor interessantíssimo, que tem mostrado uma riqueza de concepções, enredos, situações e criação de personagens fora do comum. (ABI, 2013, p. 16).

Ainda segundo o historiador, Mia Couto “traz um pouco da magia da África, essa visão especial que todos têm desse continente onde o real se mistura com o espiritual, onde os mortos continuam os vivos e os vivos continuam os mortos” (ABI, 2013, p. 16). Esse mundo complexo, permeado de comportamentos suscetíveis a mudanças a todo instante, palco de uma intensa troca de experiências e culturas, é exibido através de uma linguagem voltada para o dinamismo, uma linguagem condizente com a complexidade das relações estabelecidas naquele território.

Esse tratamento dado à linguagem será estudado no primeiro subitem do capítulo à luz de teorias que englobam uma reflexão acerca da linguagem simbólica enquanto elemento fundamental no processo de construção do homem e do conhecimento, incluindo os estudos de Ernst Cassirer, de Maria Nazareth Soares

---

<sup>3</sup> Em *A confissão da leoa* (COUTO, 2012, p. 6).

Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, sendo as duas últimas estudiosas da valorização dos símbolos e dos mitos presentes nas obras de Mia Couto.

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Portugal e Moçambique se encontram, o branco e o negro, a língua portuguesa e as línguas africanas, o navio e a ilha, o veneno e o remédio, os símbolos, os mitos, os provérbios, os nomes, as identidades. Com foco em cada um desses elementos, a narrativa traz uma carga de ancestralidade, através da qual Mia Couto revela uma expressão própria relacionada a uma maneira de ser moçambicana, inclusive na densa utilização e reconstrução de provérbios.

Refazendo expressões e provérbios, aliando termos inesperados e nomeando os espaços e as personagens, Mia Couto traz novos sentidos, profundamente ligados ao que quer contar, estabelecendo relações entre a linguagem e os processos identitários das personagens. Mia Couto não escreve, por exemplo, que Bartolomeu está falecendo, mas que “o marido não tardaria a definitivar-se” (COUTO, 2008, p. 30). Nem que os soldados estão doentes, eles “são chamados de tresandarilhos” (COUTO, 2008, p. 10).

Para um olhar mais atento à utilização dos provérbios e à alteração dos mesmos, o subitem *O provérbio é uma bala: entre o doce e o projétil* resgatará algumas características da tradição oral africana, a prática de contação e a tentativa de preservação da memória coletiva que se dão através dos *griots*. Posteriormente, será tratada brevemente a função utilitária do provérbio, enquanto trasmissor de regras para uma boa convivência, e a transição da tradição oral para a escrita, através da qual se repassa aos jovens o conhecimento ancestral.

Além disso, é dada uma grande importância às personagens que representam indivíduos marginalizados. Dona Munda, por exemplo, assume o papel designado às mulheres pela sociedade patriarcal, de cuidadora do lar e de seu marido; Bartolomeu é o idoso que já foi uma figura importante na sociedade africana, mas que hoje vive uma situação de exclusão; Deolinda é a personagem ausente que, à margem por excelência, foi morta durante um aborto.

Outra ferramenta percebida é a de nomeação, tanto das personagens quanto dos espaços, e dos rebatismos pelo qual as personagens passam. Ela se mostra fundamental para a compreensão das características das personagens e de suas

relações com o contexto da narrativa. O subitem *A roupa recebe a alma de quem a usa* tratará dessas nomeações e das ligações entre elas e o contexto histórico, incluindo nomes de figuras históricas ou que influenciaram Mia Couto, como Sidónio Pais e Guimarães Rosa, respectivamente.

Nos dois últimos subitens serão retomados os teóricos Ernst Cassirer, Maria Nazareth Soares Fonseca, Maria Zilda Ferreira Cury, além de inclusos Ana Malfalda Leite, Walter Benjamin e entrevistas do próprio autor, com o intuito de averiguar se a linguagem está atrelada à diversidade das culturas locais.

## **2.1 A LINGUAGEM SIMBÓLICA NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO HOMEM E DO CONHECIMENTO**

Quando refletimos acerca da linguagem, é inevitável a associarmos à noção de que ela é determinante no processo de construção do conhecimento, já que se revela algo crucial na constituição do ser humano e em suas relações com o mundo. A linguagem desempenha o papel de instrumento por trás do qual se alicerça toda uma construção gnosiológica.

Ernst Cassirer é um dos estudiosos que investigam as origens da linguagem, dando destaque para a indissociabilidade entre ela e o processo de construção do conhecimento. Cassirer concebe o ser humano como *animal symbolicum* (CASSIRER, 1960, p. 55) e, ao defender que o homem constrói símbolos, não tenta limitá-lo à racionalidade, mas atenta ao dinamismo transformador que a racionalidade exerce sobre as outras vertentes, ao mesmo tempo que pode sofrer influências delas, como da carga emocional.

Cada organismo vivo está, além de adaptado, totalmente ajustado ao seu ambiente. Cada organismo possui um sistema receptor e um efetuator, através dos quais recebe estímulos externos e a eles responde, respectivamente. Ambos os sistemas estão intimamente entrelaçados a fim de equilibrar o organismo que os possui e de mantê-lo vivo.

O homem, no entanto, passou por uma mudança qualitativa que o diferencia dos outros organismos vivos. Segundo Cassirer (1994), o homem desenvolveu um



novo método para se adaptar ao ambiente e, aos sistemas já encontrados em todas as espécies animais, foi adicionado um terceiro elo: o *sistema simbólico*.

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. (CASSIRER, 1994, p. 48).

Seria equivocado identificarmos a linguagem unicamente com a razão, pois essa definição abarcaria apenas uma parte do todo, já que, ao lado da linguagem conceitual, está a linguagem emocional e, ao lado da linguagem científica está a imaginação poética. O homem, dessa forma, deve ser definido como animal simbólico, passível de ter sua vida cultural compreendida.

No plano do simbólico, a compreensão do movimento entre racionalidade e emoção se torna fundamental para o entendimento de como Cassirer aborda o problema das origens da linguagem e os direcionamentos que ela toma para permanecer viva. Em *Linguagem e Mito* (CASSIRER, 1985), a investigação direciona o olhar para a relação entre as etapas de desenvolvimento da história humana e as particularidades do pensamento mítico nelas predominante.

A diversidade entre as várias línguas não é uma questão de sons e signos distintos, mas sim de diferentes perspectivas do mundo. Se, por exemplo, em grego, a Luz é denominada “Medidora” e, em latim, “Luminosa” ou se no mesmo idioma, como no sânscrito, o elefante ora se chama “O que bebe duas vezes”, ora “O bidentado”, ora “Aquêle que é munido de uma mão”, tudo isto mostra que a linguagem nunca designa simplesmente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade espontânea do espírito, razão pela qual a natureza dos referidos conceitos depende do rumo tomado por êsse exame intelectual. (CASSIRER, 1985, p. 50-51).

Neste caso, por um lado, a linguagem toma forma de construtora de uma visão espiritual do mundo, tendo como matriz o elemento linguístico; por outro lado,

essa visão que só pode ganhar corpo através da linguagem, deve ser pressuposta para que seja possível compreender as especificidades de uma determinada língua. Cassirer propõe então uma perspectiva de entendimento na qual o enfoque será dado à comparação entre as formas linguísticas primárias e as formas do pensamento mítico. Para ele,

o pensamento [mítico] não se coloca livremente diante do conteúdo da percepção a fim de relacioná-lo e compará-lo com outros, através da reflexão consciente, mas, colocado diretamente perante esse conteúdo, é por êle subjugado e aprisionado. Repousa sobre êle; só sente e conhece a sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece. Para a pessoa que esteja sob o encanto desta intuição mítico-religiosa, é como se nela o mundo inteiro se afundasse. (CASSIRER, 1985, p. 52).

O pensamento mítico se assenta então sobre a transcendência da percepção, a qual não consegue significar, possuindo uma forte tonalidade afetiva. O sujeito dominado por um pensamento mítico experimenta Deus ou a palavra como realidades objetivas e não como criações suas. Assim, quando a imagem mítica e/ou a palavra surgirem em um contexto de tensão emocional, vão adquirir uma saliência, aí ancorando seu papel de organizador da experiência. Após a tensão, as imagens míticas e as palavras permanecerão. Dona Munda, dentre outras personagens dos romances de Mia Couto, é apresentada como detentora de poderes, a ela era creditada a praga que caiu sobre os soldados de Vila Cacimba, pois era mulher. A imagem da feiticeira surge em um contexto de tensão gerado pela doença que assola os “tresandarilhos”. A partir do momento em que é acusada de usar poderes para gerar a loucura dos soldados, a alcunha de feiticeira passa a acompanhá-la.

O destino das mulheres é serem culpadas. A idade torna-as ainda mais donas de perigosos saberes. Não é preciso prova. Basta que recaia sobre elas a acusação de feitiçaria. A justiça é sumária, sem juízes, sem júris. O veredicto está facilitado: as mulheres já foram julgadas antes de haver tribunal.

A mais recente obra de feitiçaria de Munda poderia ser, por exemplo, a praga que recaiu sobre os soldados enlouquecidos. Mais do que outros exércitos, esses homens haviam, durante a

recente guerra civil, desafiado poderes de natureza divina. Os tresandarilhos estavam pagando o preço dessa transgressão. Tudo por causa dos secretos poderes de Munda.

- *Sabe o que aconteceu a uma viúva que morava aqui ao lado? Acusada de bruxaria, foi apedrejada e morta.*

Assassinada por mãos anónimas, legitimadas por receios milenares. Não muito diferente, afinal, da tentativa que ela buscava para matar o marido: um veneno disfarçado de remédio. A malograda vizinha enviuvava por completo. Munda era, apenas, a semiviúva. Os seus poderes esperavam pela morte do marido para se revelarem por inteiro. (COUTO, 2008, p. 58-59).

Preferia, assim, que subsistisse uma poeira de dúvida sobre o assunto.

- *Outras vezes, porém, penso que já nem é preciso matá-lo. Ele deixou de saber viver.*

- *O seu marido apenas está doente.*

- *Essa doença não é por acaso. Fui eu que a encomendei.*

- *Sempre os feitiços... até a senhora, Dona Munda?!*

- *Você, Doutor, você também é um feiticeiro. Apenas tem medo dos seus poderes.*

- *Pois, eu digo uma coisa: se quiser matar, vai ter que usar os seus próprios meios.*

- *Pensando bem, talvez o meu marido tenha razão: eu tenho poderes de feiticeira. Por exemplo, adivinhei-o a si... (COUTO, 2008, p. 125)*

Tal poder acompanha Dona Munda por buscar um veneno para matar Bartolomeu. No entanto, não é um poder sobrenatural e sim um poder carregado de tonalidade afetiva, transcendendo a racionalidade e a percepção e revelando-se gerador de um pensamento mítico ao religar o homem ao transcendental.

Ora, como se sabe, o processo cultural do qual a literatura moçambicana emerge (aliás, como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente. (LEITE, 1998, p. 47).

Personagens de vários romances de Mia Couto assumem, portanto, ao longo da narrativa, ligações míticas e telúricas da cultura africana.

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, destaca-se o trabalho com algumas imagens míticas, com a linguagem, os provérbios, os ditos populares e os

símbolos. Cada um destes elementos traz consigo grande carga afetiva e de espiritualidade que comporta preceitos que guiam a forma de ser e estar no mundo no contexto da tradição africana. Mia Couto, em sua literatura, nos fala desses intensos embates entre a cultura mítica tradicional e a moderna. Para Fonseca e Cury (2008),

A remissão à origem que acompanha a narrativa sagrada do mito, exercendo função exemplar e reguladora nas sociedades arcaicas, função de harmonizar tempos diferentes – o imemorial e o presente – vê-se na obra de Mia Couto, atualizada. Isso se dá sem a ilusão de uma volta à pureza das origens, pureza sempre presente nas estratégias de fabricação do projeto nacional. Subverte-se, de certa forma, o mito, mas simultaneamente ele é valorizado, na possibilidade de a ele se agregarem novos sentidos. Desse entre-lugar contraditório é agenciada a ideia de nação nos romances, desacreditando-a, reiterando-se, como projeto harmonizador. (FONSECA; CURY, 2008, p. 83)

Na relação entre cultura mítica tradicional e atualizada expressa no romance moçambicano, esfacela-se a possibilidade de um Moçambique supostamente confinado aos valores culturais ocidentais europeus. O projeto colonizador não apagou as marcas do país pré-colonial e a identidade nacional do moçambicano não se configura como a de um europeu, mas reflete uma hibridez que, por vezes, é geradora de conflitos.

Desde seus primeiros contos e de seu primeiro romance, Mia Couto recria a tradição oral dos contadores, resgatando a figura dos *griots* – contadores de histórias africanos –, pois eles “carregam nos seus corpos histórias, lendas, feitos, canções, lições de vida de toda uma população, envoltos numa magia própria, específica dos que encantam com o corpo e com sua oralidade” (BRANDÃO, 2006, p. 36). Portanto, apesar de serem escritos na língua do colonizador, os textos de Mia Couto apresentam estratégias narrativas que mesclam história, mitos e literatura para dar voz aos sujeitos e à cultura silenciados.

## **2.2 O PROVÉRBIO É UMA BALA: ENTRE O DOCE E O PROJÉTIL**

Para Massa Makan Diabaté (RUA DIREITA, 2014), importante *griot* do nosso

tempo, o *griot* é como a kora, instrumento de 21 cordas: as sete primeiras tocam o passado; outras sete o presente; e as últimas sete o futuro. Por isso, o *griot* é testemunha do passado, cantor do presente e mensageiro do futuro. Em uma cultura oral como a africana, era através dos *griots* que se conservava a memória coletiva, a palavra, a narração e o mito. Eram eles que ortografavam na oralidade a identidade das suas raízes, fundamentada nos seus predecessores.

No passado, reis e príncipes contratavam os *griots* para enaltecerem suas qualidades com cânticos durante as cerimônias da corte. Todavia, munidos de fina ironia ou de cruel sarcasmo, quando não recebiam o que lhes era devido, também sabiam criticar aqueles que os contratavam. Por desempenharem um papel social na corte, eles gozavam de grande prestígio e tinham a inteligência confundida com poderes ocultos. Devido a esses supostos poderes, quando morriam, em alguns grupos étnicos, os *griots* eram sepultados dentro do tronco oco de uma árvore para que a terra não fosse contaminada pelos poderes mágicos de seus restos mortais.

O espólio de saberes, mitos e tradições pelos mestres africanos, frequentemente chamados *griots*, tem consequências nas escritas literárias que emergiram no século XX. A relação entre texto escrito e tradição oral manifesta-se em diversas marcas que vão desde os símbolos às estruturas textuais linguísticas. Verifica-se que, enquanto as literaturas ocidentais se limitam a contar mitos, as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita. [...] Servindo-se de diferentes estratégias que passam por um trabalho de recriação da língua e pela enunciação de um legado mítico, alguns contistas inscrevem uma estética da oralidade no próprio enunciado titular. (AFONSO, 2004, p. 207).

A tradição oral resgatada por Mia Couto retoma elementos míticos e as múltiplas linguagens do microcosmo rural da cultura moçambicana, apesar de o autor ter uma origem urbana.

Uma das características das narrativas orais é o efeito moralizador que pode se dar através de provérbios. Segundo André Jolles (1976), a característica essencial de didatismo dos provérbios deu lugar a uma tendência didática com o passar do tempo.

Seiler definiu o provérbio ou ditado da seguinte maneira: “Uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma

e com uma tendência para o didatismo e a forma elevada.” Pouco antes da publicação de seu grande *Sprichwörterkunde*, já dera ele, numa obra mais limitada, uma definição algo diferente: “O provérbio é uma locução corrente na linguagem popular, dotado de características didáticas e de uma forma que reflete um tom mais elevado que o discurso comum.” (JOLLES, 1976, p. 129).

Ambas as definições possuem, no entanto, quatro elementos em comum: o provérbio é corrente na linguagem popular, é uma locução, tem uma forma elevada e um caráter didático. Apesar de ser corrente na linguagem popular, esta manifestação não significa que todo o provérbio deva ser usual em toda a população. Muitos provérbios estão associados a determinados lugares ou a grupos étnicos, além de possuírem origem em meios profissionais bem definidos. Além disso, em determinado momento, eles foram divididos em duas categorias: os provérbios superiores e os inferiores, mantendo relação direta com as camadas populacionais superiores e inferiores, respectivamente. Ainda segundo Jolles (1976), os primeiros estariam próximos do limite a partir do qual o provérbio desaparece e cede seu lugar à *sentença* ou ao *pensamento*, tendo relação com as camadas superiores da população. Não foi explicado, porém, como essas camadas seriam definidas dentro do conjunto “população”, nem quais relações existem entre o provérbio inferior e o superior e entre o superior e a sentença, mas os provérbios inferiores seriam relacionados também às camadas inferiores.

Mais adiante, Jolles postula ainda que o provérbio é considerado superior quando se desliga da língua falada e se vincula à língua escrita. Essa distinção não tarda a ser abolida, é quando surge então uma terceira camada, a intermediária, que comporta os provérbios de que todas as camadas da população se servem indistintamente, remontando à época em que a maneira de sentir e a vida espiritual dos indivíduos eram homogêneas e não separadas de acordo com as classes.

Tenho bastante dificuldade em imaginar semelhante época sem classes nem recursos separados, tanto do ponto de vista lingüístico quanto do sociológico. Atrevo-me até a duvidar da possibilidade de semelhante idílio na história das culturas. Felizmente, os provérbios da classe intermédia também remontam, por seu lado, a uma outra época: “Eles escorreram, gota a gota, da camada superior para a inferior.” Seja como for, essa camada intermédia “conta não só os provérbios mais

difundidos, mas também os mais numerosos”. (JOLLES, 1976, p. 130).

São esses provérbios da camada intermediária aqueles utilizados por Mia Couto. Eles desempenham o papel de transmissores de regras para uma boa convivência entre os sujeitos. Ainda que distanciado das origens africanas, mas próximo da literatura oral, Walter Benjamin (1986) postula que a narrativa verdadeira tem em si, por vezes de forma latente, uma dimensão utilitária, desempenhada por um narrador tradicional que assume o papel de conselheiro.

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1986, p. 200).

Jolles cita ainda Wilhelm Grimm, segundo o qual “O verdadeiro provérbio popular não nos oferece voluntariamente um ensinamento. Não é o fruto de meditações solitárias, mas o lampejo de uma verdade pressentida desde longa data e que encontra por si mesma sua expressão mais elevada.” (JOLLES, 1976, p. 135). Ainda segundo Jolles, para os shonas, povos que habitam o Zimbábue e o sul de Moçambique, o provérbio se caracteriza como aquilo que se diz indiretamente e que faz pensar demoradamente. Quando Mia Couto resgata os provérbios, eles deixam de ser veiculados em sua forma original, revelando a cor política do escritor e o seu senso de humor. À reflexão ocasionada pelo provérbio original então é somada a reflexão acerca da interferência realizada pelo autor. Eis um exemplo:

No fundo, sente pena dele. Desde há anos que Bartolomeu se babuja a contemplar as meninas da rua. Um dia, quando abrisse a porta e lhe surgisse uma moça de vistosas carnes, o fulano quedaria petrificado.

- *Homem que baba não morde*. (COUTO, 2008, p. 32).

O homem é posto em condição animalesca, a alteração do provérbio “cão que ladra não morde” transforma Bartolomeu em animal. Segundo Fonseca e Cury (2008), os provérbios e os ditos populares reinventados promovem diálogos com a

tradição oral – geralmente portuguesa -, além de fornecer chaves de leitura ao transformar o narrador em um contador de histórias. Em algumas sociedades, os provérbios assumem ainda características peculiares:

Há gêneros de conversação, em África, que consistem apenas em provérbios, e entre os umbundu, por exemplo, existem nomes de pessoas que são provérbios. Este tipo de gênero revela-se uma importantíssima forma de educação, de filosofia, permitindo o seu uso fazer a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno. Os zulus dizem que sem provérbios "a linguagem é como um esqueleto sem carne ou um corpo sem alma" e os Yoruba afirmam que "o provérbio é o cavalo do discurso; se o discurso se perde, usa-se o provérbio para o procurar". (ADEEKO, tradução da autora, 1998, p. 39).

A inversão ou alteração dos ditos populares e provérbios estabelece uma linguagem de autoconhecimento ou contestação. Os provérbios podem ainda funcionar como elemento de síntese ao condensar a memória, revitalizando o conteúdo da tradição e a linguagem oral. Esses recursos ganham destaque com o uso intencional de diálogos, que possibilitam uma mobilidade das falas. Segundo Ana Mafalda Leite (2003), Mia Couto tem um papel semelhante ao do contador de histórias tradicionais, um papel de iniciador que tenta repassar aos jovens o conhecimento ancestral.

O velho ri-se. Sabia por que razão não lhe tiravam os sangues. As suas veias tinham ficado mais duras que qualquer agulha. Todas as entranhas se tinham convertido em matéria mineral, as artérias em osso e as veias em pedra. Por dentro, ele já estava sendo enterrado.

- *Doutor, preciso que me avise quando estiver mesmo chegando a minha hora.*

- *Está certo. Eu digo.*

- *É que eu tenho uma confissão grave a lhe fazer.*

- *Pode falar agora.*

- *Eu só falarei quando as coisas estiverem a dar para o morto.*

- *Torto. Dar para o torto.*

- *Corrija-me o sofrimento, Doutor. Não me corrija a gramática. Que eu, modéstia à parte, fiz estudos nos tempos coloniais.* (COUTO, 2008, p. 141).

A língua portuguesa e as línguas africanas, após os vários episódios de



transmutação aos quais foram submetidos ao longo do período colonial e pós-colonial, assumem então, mais do que nunca, o papel de veículos de transmissão e recepção da cultura. O entendimento dos provérbios e dos ditos populares de uma dada comunidade deve ser permeado pelo prévio conhecimento dos símbolos e da linguagem própria de tal comunidade, pois a bala que é doce também é projétil. Mia Couto se aproveita desses aspectos culturais da linguagem para trabalhá-la metaforicamente a fim de estabelecer uma teia intertextual com símbolos, imagens, formas de expressão e crenças comuns ao povo moçambicano. Dentre os frutos desse trabalho estão as alterações em provérbios ou ditos populares que ora são apresentados parodiados, ora invertidos, alterando consideravelmente suas significações, e podendo apresentar uma contestação através do efeito paródico revelado, tal como o do “homem que baba não morde”.

O jogo de palavras e as máximas apresentadas se revelam, na maioria dos casos, como elementos de cunho moral. Munda, quando questionada sobre a felicidade e a falta dela, mostra um novo viés para o entendimento do sofrimento.

*- Posso perguntar-lhe uma coisa? Por que razão vocês passaram a dormir separados?*

*- A vida é um rio, Doutor: a água junta e separa.*

*- Você é feliz, Dona Munda?*

*- Não é que seja infeliz. Eu não sou é feliz.*

E explica: a ausência dupla de felicidade e infelicidade é ainda mais penosa que o sofrimento. O verdadeiro castigo não é o inferno com as suas chamas devoradoras. A punição maior é o purgatório eterno.

*- Uma coisa aprendi na vida. Quem tem medo da infelicidade nunca chega a ser feliz.*

E sorri, acariciada não se sabe por que lembrança. (COUTO, 2008, p. 35).

Tanto para Dona Munda como para Bartolomeu, a expressão, a comunicação e a forma como essas são feitas têm papel relevante e fundamental nas relações e não se dão apenas através de palavras.

Indeciso, o português vai roendo os lábios. A mãe contempla intensamente o rosto do estrangeiro. O médico sabe de doenças.

E presente o tamanho da saudade da mãe.

- *Tenho apenas receio de que a carta seja uma fonte de tristezas.*
- *Não se preocupe, Doutor. O meu chorar é feito à medida do lenço.*

Ele, então, lhe estende a carta. Ela roda em torno de si mesma, a palavra de gratidão só pode ser dita com todo o corpo. Dona Munda dança. O médico Sidónio Rosa desconhece que, nessa mesma noite, ao nascer das estrelas, ela abrirá a porta da varanda e ali ficará a conversar com os ausentes. E se demorará em infinitos desajustes de contas com o destino. O médico desconhece que, naquele escuro, tudo é caminho. (COUTO, 2008, p. 42).

Na passagem acima, o narrador já adianta que a ausência da personagem Deolinda tem relação com a morte. Na continuidade do diálogo, Sidónio revela à Dona Munda que está desconfiado de Deolinda:

- *Deolinda não está me dizendo toda a verdade. Esses adiamentos consecutivos... E por que razão ela não diz onde está?*

- *Você não entende, não tem a ver consigo. É um problema com o velho pai dela.*

- *Com o pai?*

- *A minha filha está adiando o regresso por ter medo de encontrar o pai doente, assim, já com as pernas todas para a cova. É dele que ela está fugindo.*

- *Não sei, não sei...*

- *Sei eu que sou mãe. Deolinda ama demais o pai para o ver assim...*

- *Pois diga-lhe que pode vir, que eu vou pôr o velho Bartolomeu são que nem um pero.*

- *Não entendo, Doutor.*

- *É uma forma de expressão.*

- *As formas de expressão usam-se quando se tem medo de dizer a verdade. Desculpe a sinceridade, Doutor Sidonho, mas é o que eu penso.* (COUTO, 2008, p. 43).

Seriam então algumas formas de expressão utilizadas ao longo dos diálogos entre as personagens apenas uma forma de driblar a verdade a não ser dita ao interlocutor. Como dito anteriormente, a narrativa é permeada por mistérios e intrigas que giram em torno da ausência de Deolinda, pois se a morte da personagem fosse de conhecimento de todos, Sidónio não teria ido à Vila Cacimba e os fatos não teriam se desenrolado.

Além do trabalho com os provérbios, também está presente na obra uma preocupação com a nomeação das personagens, do título da obra e dos locais que servem de palco para a narrativa.

### 2.3 A ROUPA RECEBE A ALMA DE QUEM A USA

Mia Couto, em entrevista divulgada pelo canal do YouTube *Fronteiras do Pensamento*, afirma sobre a questão dos nomes das personagens:

Eu acho que esse encontro, a maneira como eu encontro o nome, o personagem nasce antes, sim, e depois é como se ele me apontasse que quer um nome. Que não é um nome verdadeiro. Em Moçambique é muito curioso, porque as pessoas têm vários nomes e isso é muito claro quando aparece um anúncio fúnebre, aparece um nome, digamos oficial, pois tem entre parênteses uma coisa completamente diferente, às vezes vários outros nomes. Porque há regiões do país em que cada pessoa vai ter nomes diferentes, entendendo-se que essa pessoa é diferente em vários tempos da sua vida, não é? Portanto, eu acho que isso é uma coisa que pra mim quase que não tem o sabor de uma descoberta literária. Esse encontro com o nome, o personagem vai me dizer qual é o nome e eu quero mostrar que esse nome é inventado. (COUTO, 2013).

Classificar, denominar e nomear são processos fundamentais para o homem. Esses nomes não se referem a elementos substanciais, pois são determinados pelos interesses e propósitos humanos, além de serem baseados em elementos recorrentes de nossa experiência sensorial. Para Cassirer (1994), ao nomearmos um objeto ou ato, eles estarão sendo incluídos em certo conceito de classe e, se esta inclusão fosse prescrita de uma vez por todas pela natureza das coisas, ela seria única e uniforme.

Não é função de um nome referir-se exaustivamente a uma situação concreta, mas apenas isolar um certo aspecto e deter-se nele. O isolamento desse aspecto não é um aspecto negativo, mas positivo, pois no ato de denominação selecionamos, da multiplicidade e difusão dos dados dos nossos sentidos, certos centros fixos de percepção. Esses centros não são os mesmos que os do pensamento lógico e científico.[...] A fala humana evolui

a partir de um primeiro estado comparativamente concreto para um estado mais abstrato. Nossos primeiros nomes são concretos. Ligam-se à apreensão de fatos ou ações particulares. Todos os tons e matizes que encontramos em nossa experiência concreta são descritos minuciosa e circunstancialmente, mas não são classificados em um gênero comum. (CASSIRER, 1994, p. 222).

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Mia Couto se entrega à tarefa de construir matrizes identitárias para as personagens a partir da escolha dos nomes próprios, enfatizando as complexidades articuladas por elas:

Os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em a si a narração implícita e, por vezes elíptica, que esse proporciona. O Nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na acção narrativa [...]. (LEITE, 2003, p.70).

“Toda a roupa recebe a alma de quem a usa”<sup>4</sup>, o nome recebe a alma de quem o carrega. Os significados que fluem nas personagens através de seus nomes podem conduzir a narrativa e articular narrativas paralelas, complementares ou opositivas. Citamos primeiramente Bartolomeu Tsotsi, que altera o próprio nome após o fim da colonização, passando a ser Bartolomeu Sozinho. “Tsotsi” causava vergonha em Bartolomeu por significar *ladrão*, em sua língua nativa; por outro lado, a solidão é a característica mais salientada em sua vida depois de perder o emprego na Companhia de Navegação e se enclausurar em casa.

Já o médico português Sidónio Rosa carrega consigo o primeiro nome do homem que presidiu Portugal entre 28 de abril e 14 de dezembro de 1918, sendo o quarto presidente do país: Sidónio Pais (1872-1918), que exerceu um regime ditatorial em Portugal; e o sobrenome de Guimarães Rosa, que, além de representar forte influência literária na vida de Mia Couto, era médico assim como a personagem. Sidónio Rosa passa, ao chegar na vila, por um rebatismo, mas apenas do primeiro nome:

---

4 Mia Couto em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003, p. 13).

- *Desculpe, Doutor Sidonho* – afirma o velho. - *Eu gosto de o ver, mas não gosto que me visite.*

Sidonho é como o nome do português foi apropriado pela Vila. O médico até gostou desse rebaptismo que o torna mais à disposição de ser outro. Com a mesma condescendência, ele sorri agora para o velho enfermo. (COUTO, 2008, p. 13).

O rebatismo das personagens é consequência da exposição de suas subjetividades ao processo de pós-colonização – antes, durante e depois. As personagens se encontram em um novo momento, de diretrizes culturais maleáveis, após serem submetidas a esse espaço-tempo, e os significados dos antigos nomes já não mais correspondem a quem se tornaram.

Munda Sozinho, apesar de não passar por um rebatismo, carrega consigo toda a carga de significância de seu nome paradoxal. Ao mesmo tempo que é a responsável pelo desenrolar da trama, por ser a personagem que sabe de todas as mentiras inventadas, e por articular todas as conexões entre Deolinda e Sidónio e entre Bartolomeu e Sidónio, é também solitária, assim como Bartolomeu.

Sobre essas alterações, eis um longo exemplo de como o tema é colocado em questão através de diálogos entre o português e o moçambicano.

- *Esta noite sonhei consigo... Está a ouvir?*

- *Escuto, sim.*

- *Sonhei que o senhor entrava no meu quarto. Trazia uma seringa na mão. Afinal, junto à luz, percebi que não era uma seringa: era uma pistola.*

- *Uma pistola?*

- *Fantástico, não é, Doutor?*

- *Acho estranho.*

- *Talvez não seja tão estranho assim, se pensarmos que os seus antepassados traziam pistolas e espingardas para nos matar, a nós, africanos.*

- *Tenho tanto a ver com essa gente como você.*

- *Calma, Doutor. Não se enerve, são factos históricos...*

- *Desculpe, meu caro, mas estou muito cansado e esta hora já é tardia para factos históricos. Com licença, quero voltar para a pensão.*

Espera que Bartolomeu se afaste do caminho, mas o velho mantém-se, impávido, barrando a saída.

- *Dá me licença, eu preciso sair. Está a ouvir, Bartolomeu?*

- *Viu? Voltamos outra vez ao passado. O senhor como é que me chamou?*

- *Como é que o chamei? Ora essa, chamei-o de Bartolomeu. Não é o seu nome?*  
 - *O meu nome é Bartolomeu Augusto Sozinho. Não é só Bartolomeu. O senhor nunca me chama de Bartolomeu Augusto Sozinho.*  
 - *Você também me chama apenas de Sidónio.*  
 - *Doutor Sidónio. Eu lhe chamo de Doutor Sidónio.*  
 Para o doente, não era sequer esquecimento. Era um rapto. O médico roubava a sua identidade maior, o seu nome de raiz. Era assim que faziam os escravos, já o seu avô lhe falara desse furto.  
 - *Por amor de Deus, primeiro pistolas, agora nomes...* (COUTO, 2008, p. 93-94).

O nome de Deolinda, por sua vez, é contaminado por um adjetivo [Deo + linda], quando tratam das características de Deolinda, as outras personagens ressaltam, na maioria das vezes, as suas características físicas.

No dia em que o jovem Bartolomeu Sozinho, envergando o melhor fato do seu melhor amigo, se apresentou perante a família da noiva, ele proclamou com solenidade:  
 - *Não sou preto!*  
 - *Então?*  
 - *Sou extremamente mulato.*  
 Apesar de tudo, a chamada raça, ao contrário das previsões, não tinha “retrocedido”. Deolinda era de pele clara, mais clara que a própria mãe. Para não falar dos tons de pele que se ocultam nas resguardadas partes do corpo.  
 - *É verdade, ela é toda muito clarinha* – confirma Sidónio.  
 - *Como sabe?*  
 - *Sou médico, não esqueça, Dona Munda* – responde sem pestanejar. (COUTO, 2008, p. 31).

Resta então o casal Alfredo Suacelência e sua esposa, Dona Esposinha. No caso do primeiro, com a referência ao pronome de tratamento [Sua + excelência], Mia Couto acaba revestindo o nome da personagem com certa ironia, pois Alfredo apenas acreditava estar em um alto cargo e com o poder de dar ordens a todos os moradores da Vila. Já “Dona Esposinha”, através da sufixação diminutiva, transmite a ideia de fragilidade e a posição subalterna imposta à esposa de Alfredo Suacelência.

- *Mandei chamá-lo, caro Doutor, porque há assuntos que pedem o sossego de um lar civilizado.*

O administrador Suacelência sublinha a palavra “mandei”. Ele é autoridade, dá ordens sobre nacionais e estrangeiros. Não há, aliás, outro estrangeiro sobre o qual possa fazer descer sentenças. O médico está sentado no cadeirão da sala, sem cruzar as pernas como se espera de quem exhibe os devidos respeitos.

- *Pois mandei chamá-lo* - repete enfaticamente o anfitrião – *para conversarmos sobre a situação da Vila. E tinha que ser aqui, no conforto da minha casa.*

O conforto é regrado, mas o cenário é o mesmo das outras casas da administração de todo o país: um sofá de napa castanho, com paninhos bordados na cabeceira, um pesado armário de madeira escura com vidros e espelhos. Embalagens vazias de *whisky* decoram as prateleiras. Suacelência parece seguir o olhar do visitante, pois, nesse exacto momento, dá ordens:

- *Esposinha, traga um whisky aqui para o nosso doutor.* (COUTO, 2008, p. 67).

O anfitrião levanta-se e chama pela mulher. Reconhecer que os seus poderes são limitados o tornou tenso, precisa de se reabastecer de álcool. O médico faz tenção de se erguer e reencher o copo para o dono da casa, mas este ordena que se detenha. A esposa estava certamente acordada e cumpriria a sua doméstica obrigação.

- *Parece-me que Dona Esposinha já adormeceu...*

- *Ela acorda, ela acorda* – e o homem grita, num tom marcial: - *Esposinha!* (COUTO, 2008, p. 70).

Da mesma forma, a toponímia revela a intencionalidade criativa da denominação na criação de um espaço fictício: Vila Cacimba. Segundo o dicionário Aulete, a expressão “cacimba” é utilizada para se referir a um nevoeiro úmido, ao sereno ou a uma chuva miúda que se forma em certas regiões costeiras e insulares africanas, como Serra Leoa e Cabo Verde. Devido a todos os mistérios e mentiras, Vila Cacimba carrega durante toda a narrativa uma característica enevoadada, não é possível ver com clareza quem são as personagens, quais estão dizendo a verdade e quais os mistérios e intenções por trás das enganações.

Assim como os nomes atribuídos às personagens e ao espaço revelam características específicas, também o título da obra exerce papel fundamental na caracterização das personagens. O título *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, não maniqueísta, já conduz o olhar para uma leitura de personagens que também seguem na mesma direcção, revelando-se deslizantes; ora são boas, ora más; ora culpadas, ora inocentes; ora deslizam entre os dois extremos. E é através da manipulação da linguagem que toda essa complexidade se revela. Também os

símbolos, ao longo da narrativa, são reatribuídos de maneiras inéditas, como na relação entre o sentimento de moçambicanidade que toca o lusitano e vice-versa. Esses processos de reatribuição são maquinados por Mia Couto para explicitar a desconstrução de ideias consideradas fixas - dos ditos populares e dos provérbios - em um rico trabalho também com a linguagem e com as tradições, em pequenos retratos sociais.

- *Vá, Doutor, procure o meu marido, que ele já deve estar combalido nalgum beco sem a saída.*

O português assume a missão de resgate, segue pelos meandros da Vila no encalço do doente. O seu rasto é fácil de reconstituir, em todo o recanto Bartolomeu deixou sinais da sua passagem. Aqui e ali, o velho se tinha perdido e se havia dirigido aos transeuntes para pedir referências.

- *Onde é que você vive?* - perguntavam-lhe.

- *Eu não vivo, eu apenas moro* – respondia invariavelmente.

E todos se recordam da resposta, apontando o mesmo caminho por onde Bartolomeu havia descido poucas horas antes.

Em Vila Cacimba toda a via pública é privada, espaço de intimidades expostas, as moças trançando cabelos, as mulheres cozinhando, meninos defecando. Aqui e além, homens varrem os quintais com vassouras feitas de folhas de palmeira. Por que é que aqui, no meio de tão vastas poeiras indígenas, se varrem tanto os terreiros? O português não sabe a resposta. Em Cacimba, o quintal não é fora: é um assoalhado, uma parte da casa. Nem o médico suspeita o quanto ele está pisando em territórios sagrados, devassando intimidades familiares.

[...]

À medida que se afasta dos recantos que ele tão bem conhece, Sidónio vai-se perdendo em labirínticas paisagens. As ruínas se convertem em tortuosos atalhos, as pessoas deixam de falar português. O médico afunda-se num mundo desconhecido, fora da geografia, longe do idioma. O lugar perdeu toda a geometria mais habitado pelo chão que por cidadãos.

Aos poucos, a estranheza dá lugar ao medo. Ali começa um continente que Sidónio Rosa desconhecia. Apercebe-se quanto a sua África era reduzida: uma praça, uma rua, duas ou três casas de cimento. Então, ele se compenetra de quanto deslocada surgia a sua pessoa e como, mesmo que não quisesse, ele muito dava nas gerais vistas. No fundo, o português não era uma pessoa. Ele era uma raça que caminhava, solitária, nos atalhos de uma vila africana. (COUTO, 2008, p. 115-117).

A aliança dessas características – a reatribuição de signos, o deslizamento das personagens e a desconstrução de ideias consideradas fixas - se torna



fundamental para identificarmos na obra a tentativa moçambicana, na significação de Mia Couto, de resistir ao poder do colonizador, considerando o viés da representatividade da voz local do sujeito colonizado frente à tentativa de ruptura com os elementos hegemônicos de seu país colonizador, Portugal.

De mãos dadas com o aspecto não maniqueísta da obra, o romance moçambicano é dotado de um caráter híbrido, pois apesar de não abandonar a maneira tradicional europeia de se contar histórias, apresenta uma linguagem submetida a um processo de reciclagem da contação oral em função da narrativa literária que, ao ser transcrita, recebe uma nova carga de significação.

Tal singularidade ocorre quando Mia Couto cria, na obra, situações a partir de elementos da cultura oral tradicional de Moçambique, permeadas pela linguagem dos antepassados moçambicanos, estabelecendo uma relação entre elas e os modelos tradicionais de escrita.

Na África de língua portuguesa, com mais frequência a partir da segunda metade do século XX, percebe-se um movimento interior do texto literário, empenhado em construir histórias nacionais, reinventando as fronteiras artificialmente criadas pelos portugueses. Manter tais fronteiras só era possível nos diferentes mapas da geografia, que partilharam o continente africano segundo o interesse dos europeus. Falar da nação, em época de escritos pós-coloniais, exige a "reinvenção" de fronteiras que extrapolem as dos mapas europeus e uma recuperação imaginária de mitos fundadores da tradição ancestral. Trata-se, antes, de estratégia política por meio da literatura de afirmação de uma África que se quer múltipla, embora respeitadas suas individualidades nacionais, tanto para africanos como para o mundo globalizado. (FONSECA; CURY, 2008, p. 104).

Em um espaço de reinvenção das fronteiras que (não) separam, “o escritor africano (...) acabou por fazer coexistir diferentes tipos de discurso, polarizados na sua globalidade em torno de multividades, símbolos e linguagens próprios de comunidades” (AFONSO, 2004, p. 50). Ainda segundo Afonso, para essas comunidades, através dos mitos é possível compreender o significado da vida e da morte, além das relações entre a natureza e o homem.

*-O seu marido tem tanto cuidado com as peúgas...  
-Não é cuidado. É vergonha.*

-Vergonha?

-Diz que tem os pés cheios de escamas. As unhas já lhe crescem fora dos dedos...

-Ora, Dona Munda...

-É ele que diz, não sou eu. O velho diz que o avô dele morreu lagarto, é isso que ele diz...

Era o que dizia Bartolomeu: que era maleita de família, também ele estava a caminho de se lagartear. A única coisa, porém, que vai rastejando, rente às poeiras, é a sua pobre alma. (COUTO, 2008, p. 11).

Bartolomeu, em sua solidão e clausura, retoma um primitivismo quando se animaliza, enrijece e cria escamas. Ao se assemelhar a um lagarto, Bartolomeu “vai ao chão”, sua alma rasteja, sua relação com a natureza e a morte são intensificadas. Segundo Chevalier (2006), o símbolo do lagarto

constitui um motivo ornamental infinitamente repetido nas artes da África negra, onde aparece amiúde como um herói civilizador, um intercessor ou mensageiro das divindades. *No começo*, diz uma lenda dos Camarões, *Deus enviou dois mensageiros sobre a terra: o camaleão devia anunciar aos homens a ressurreição após a morte; o lagarto, por sua vez, trazia a notícia da morte sem retorno. Só o mensageiro que chegasse primeiro permaneceria eficaz. O lagarto enganou o camaleão e lhe disse: vai devagar, devagar!... se correres, vais abalar o mundo! Depois, tomando a dianteira, anunciou a morte sem retorno.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 533).

A alma de Bartolomeu, lagarteadada pelo prospecto da morte iminente, rasteja rente às poeiras de seu passado, consequência da ligação entre a forma de compreender o mundo do moçambicano, os símbolos de sua comunidade, o homem e a natureza. Ironicamente, Bartolomeu, o que se aportuguesou, aproxima-se da morte estreitando sua relação com o mundo moçambicano.

Segundo Cavacas (2006), "Mia Couto diz Moçambique através da Palavra Oral de sabor cotidiano reinventada na Palavra Escrita de saber literário" (2006, p.71). Uma nova roupagem dada à palavra por Mia Couto revela então novos significados e novas possibilidades ao "moçambicanizar" a língua portuguesa por meio de uma matriz cultural, ao lançar mão de elementos simbólicos. Dessa forma, à língua estaria atrelada a diversidade das culturas locais em uma representação identitária.

### 3 REPRESENTAÇÃO

Na constituição do romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, o escritor evidencia dois momentos da história de Moçambique: o período entre 1960 e 1975, enquanto o país ainda era colônia, e aproximadamente 20 anos após a independência. Através dessas duas balizas históricas, serão apontados eventos significativos das duas realidades, discutindo a importância da cultura, ao mesmo tempo fonte de memória e de garantia de pertencimento e caminho para o esquecimento, quando em sua função de apagamento.

Moçambique precisa, enquanto ressurgir da pólvora das guerras civis, preparar-se para um “processo civilizatório” que acompanhe a invasão da globalização, refazendo as identidades coletivas que ainda não são estabelecidas em tal sociedade. Mia Couto, através de suas personagens, faz uso do discurso para demonstrar a memória coletiva, além de buscar na tradição oral de Moçambique um suposto projeto da sua narrativa: evidenciar os deslocamentos dos sujeitos pós-coloniais entre variadas identidades.

A fim de direcionar o olhar para essas questões, a obra é lida à luz das sendas teóricas de alguns críticos que, apesar de não terem vivido o contexto sociocultural moçambicano, viveram em países colonizados e demonstram comprometimento com as questões pós-coloniais e com os estudos culturais. Dentre os críticos, estão nomes como Ángel Rama, Stuart Hall, Jacques Derrida e Fernando Ortiz, nascidos no Uruguai, na Jamaica, na Argélia e em Cuba, respectivamente. Devido à importância da construção de um conhecimento pautado pela desconstrução dos essencialismos e estabelecimento de uma crítica às concepções homogenizadoras do conhecimento histórico, a pesquisa não apresenta uma exclusividade teórica metodológica, estando alinhada com uma perspectiva pós-colonial, que prima pelo lugar de enunciação do sujeito subalterno.

Outra característica importante a ser observada é a das personagens em trânsito que, ao se deslocarem nos espaços físicos e sociais, vivenciam a experiência da perda e/ou da aquisição tanto da terra quanto de referências identitárias, inclusive porque a terra está ligada aos espíritos dos antepassados, como visto na passagem da obra a seguir:

- *Os maus espíritos vestem-se com o lixo deles. E eu mesmo, que não sou massa popular, eu acredito que há... como direi... uma maldição do cemitério.*
- *Como assim, uma maldição?*
- *Viajar é muito bom, mas as pessoas deviam morrer no sítio onde nasceram.*
- *Não vejo relação entre uma coisa e outra.*
- *Veja o cemitério dos alemães. São falecidos confundidos, não reconhecem o lugar onde suspiraram.*
- *O mundo mudou, as pessoas hoje vivem e morrem longe dos lugares onde nasceram.*
- *Não sei, o senhor sabe mais do mundo.* (COUTO, 2008, p. 69).

Essas relações de trânsito, perda, ganho e a tentativa de estabelecimento de uma diretriz identitária são reveladas através de memórias e dos sonhos, oníricos ou não. No subitem *Os fios da memória* serão investigados os reflexos do passado colonial nas personagens e como ele se revela através das memórias ou do desejo de esquecimento. Eurídice Figueireido, Paul Ricoeur, Todorov e Stuart Hall compõem o quadro de teóricos utilizados nessa discussão por tratarem de assuntos referentes aos processos de desterritorialização e reterritorialização, à memória, à contribuição do passado para a construção da identidade individual ou coletiva e às concepções de identidade, respectivamente.

Muitas vezes, quando consideramos aspectos culturais, há uma reapropriação de referências identitárias que não se dá de forma total e absoluta, revelando um caráter transcultural na obra, além de propiciar uma identificação imediata com o leitor. Ao oferecer um retrato de Moçambique, são mesclados elementos da cultura portuguesa que já foram disseminados no país devido à colonização. Em uma via de mão dupla, é possível conhecer outra terra e, ao mesmo tempo, encontrar características de uma segunda, ou até de várias culturas já incluídas naquele contexto.

Discute-se, então, no subitem *O papel da literatura de Mia Couto na configuração de uma literatura transcultural*, o aspecto transcultural da literatura do autor que, ao posicionar suas personagens em um entrelugar, cria situações de trânsito e de busca pela independência cultural em um processo rumo à reconstrução dos novos signos do país e de uma identidade própria.

### 3.1 QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO

Segundo Frederico Machado da Silva (2013), as palavras, tanto na ficção quanto na mentira, não estão ligadas à realidade, pois existe nelas a falta de um referente que complete a noção de signo. Ainda segundo Silva, quando relacionadas mentira, ficção e realidade, as duas primeiras criam um novo mundo que estabelece conexões com a terceira através de máscaras. Na mentira, a máscara criada entre ela e a realidade é intransponível; na ficção esta máscara é translúcida, pois a diegese vem acompanhada de um contrato no qual os interlocutores têm conhecimento do intento da criação de um mundo novo e alheio à realidade.

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, as mentiras se revelam dentro da ficção. Os mistérios que permeiam a vida das personagens possuem essa máscara intransponível que cai apenas no desfecho do enredo e cai por intenção das personagens que proferiram as mentiras. Não era possível, até o desfecho, ter o conhecimento de que todo o enredo era baseado em uma mentira. Já a ficção que comporta essas mentiras traz consigo a máscara translúcida ao estabelecer um contrato com o interlocutor, no qual aquele espaço e aquela narrativa são estabelecidos como um universo alheio à realidade

A ficção literária traz consigo, então, sinais de um discurso representado.

A característica de representação ficcional é percebida pelo leitor/ouvinte o tempo inteiro, o que não ocorre com a mentira, que quando ocorre revelação do engodo (ou a simples suspeita) se anula. (SILVA, 2013, p. 19).

A intencionalidade do autor de fingir uma história se consolida quando o leitor está disposto a aceitar tal intencionalidade. Esta intencionalidade foi aceita e há a busca no mundo real das fontes dos particulares ficcionais. Porém, não é o intuito deste trabalho comprovar sistematicamente que de uma específica situação histórica deriva a obra literária, mas sim apontar as relações entre o mundo ficcional e o mundo real regidas por uma verossimilhança interna da obra. Além disso, cabe tratar a ficção como fenômeno dinâmico e condicionado pela história e cultura.

Dessa forma, as ações das personagens e os fatos ocorridos não necessariamente são fieis a fatores históricos, podendo fugir destes como consequência de necessidades da composição narrativa.

O conceito de representação aparenta ser lacunoso, devido a amplas discussões. Em *O demônio da teoria*, segundo Antoine Compagnon (2003), uma dessas é encontrada na confluência entre a realidade e o texto ou entre o mundo e o texto, trazendo à luz a noção de *mímesis* que, em Aristóteles, recebe a especificidade do artístico. Assim, afirma-se ser essa a concepção mais comum para a constituição da ligação entre o texto literário e o mundo.

Um exemplo da dificuldade que permeia a noção de representação é a reflexão de Compagnon (2003) acerca da *mímesis*, referindo-se ao fato de o termo poder ser "traduzido por 'imitação' ou 'representação' (...) 'verossimilhança', 'ficção', 'ilusão', ou mesmo 'mentira', e, é claro, 'realismo', 'referente' ou 'referência', 'descrição'." (COMPAGNON, 2003, p. 98). O teórico belga já adianta, com esse leque de opções, a dificuldade de se definir o termo.

O ensaio *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de Erich Auerbach também se inclui na discussão. Auerbach trata da realidade do Ocidente, buscando relacionar o objeto literário à representação do real. No entanto, o crítico não desnuda o conceito de representação, corroborando com a problemática suscitada que é a de o termo não possuir uma significação unívoca.

Na tradição da arte ocidental, o sentido de representação não se desvincula do conceito de *mímesis*. Além desta condição, encontra fundamento nos sistemas filosóficos gregos - o platônico e o aristotélico.

Platão, apesar de defender a relação entre concepção de arte e o aspecto ontológico dos valores metafísicos, considerava a *mímesis* uma produtividade não atrelada à criação de objetos originais, mas cópias. Assim, a arte era vinculada ao divino, ao mistério e deveria imitar a realidade das ideias e das formas perfeitas. Para o filósofo, o mundo real (sensível) era mera cópia do mundo ideal (inteligível), concebido como modelo da perfeição e do belo. A arte não passaria então de um simulacro da realidade que, por não visar à verdadeira natureza das coisas, era falsa e ilusória.

Em relação ao conceito estabelecido por Platão, destaca-se a inversão de

entendimento da *mimesis* quando comparado ao entendimento de Barthes. Enquanto para Platão, a concepção de *mimesis* é política e busca adequar sua ação aos moldes da concepção de Estado/indivíduo/sociedade, atuando como subversiva, para Barthes, ela já tem a característica de repressiva, por cristalizar o laço social, já que está ligada à "ideologia (a *doxa*) da qual ela é instrumento" (COMPAGNON, 2003, p. 99).

Por outro lado, o conceito de *mimesis* em Aristóteles recebe um caráter positivo e maior relevância quando apresentado como uma representação do que poderia ser (ficção, fábula). Assim, Aristóteles enaltece a arte como atividade estética, não a encarando mais como imitação fiel da realidade, mas sim como interpretação do real.

Na *Poética* de Aristóteles não há menções a objetos da *mimesis*, mas referências às ações humanas. Dessa forma, existia um elo singular entre a *mimesis* aristotélica e a arte dramática, mais especificamente a tragédia, por ter uma finalidade moral, política e educativa.

O pensamento de Compagnon revela uma possibilidade de desnudar a tensão entre representação e realidade, apontando para a existência de uma realidade que pode ser (ou não) considerada absoluta e como esta pode se manifestar artisticamente. O autor entende que "em conflito com a ideologia da *mimesis*, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como um reflexo da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros". (COMPAGNON, 2003, p. 107). O que prevalece então é a noção de que quando as características de uma representação são observadas, a literatura volta o olhar para a maneira como os movimentos socioideológicos se organizam em um meio e época determinados. Portanto, a literatura atua como discurso de representação e não como reprodução do real.

Costa Lima (1980), sobre a relação entre imitação e realidade, afirma que "se a 'imitação' é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo que não é a realidade, mas uma concepção de realidade". (1980, p. 169). Assim, segundo Silva (2013), a *mimesis* já estabelece uma relação representativa na qual

são percebidas 'parcelas' das representações sociais no texto ficcional, que podem ser reconhecidas pelos leitores ao perceberem a que concepção de realidade o texto se refere.

Segundo Figueiredo (2013), a variação interpretativa se comporta de acordo com a posição histórica do receptor,

[...]que põe na obra seu estoque prévio de referências externas e internas à Literatura, estoque de um conjunto de símbolos que lhe permite acessar o real e do qual a linguagem é área de privilégio. O analista deve então aproximar o simbólico da sociedade que o representa, não para entendê-lo como reflexo dessa sociedade, porém para reconstruir os caracteres responsáveis ao conhecimento de sua estruturação, sem pretender encerrá-lo em um significado definitivo. (FIGUEIREDO, 2013, p. 53).

Dessa forma, não trataremos o texto literário como cópia de uma realidade, mas como fonte para o reconhecimento das relações entre o texto e as estruturas sociais. Para Figueiredo (2013, p. 56), a literatura irrealiza o real através do fingimento, ou seja, o que não existe no mundo exterior ao texto torna-se perceptível e, por assumir a forma de acontecimento para o leitor, permite-lhe refletir sobre sua atuação no mundo. O texto literário permite, dessa forma, ao leitor, a configuração de uma relação quanto ao mundo e, através da reelaboração da alteridade de que o texto se vale, ativar a dimensão afetiva a fim de estabelecer um significado.

### **3.2 OS FIOS DA MEMÓRIA**

A questão das migrações, tema recorrente na literatura contemporânea, suscita novos processos de identificação, motivados pelas novas formas de mestiçagem que se estabelecem e pela relação das personagens com o espaço em processos de desterritorialização e reterritorialização. Sobre o termo mestiçagem

emprega-se hoje [...] o sintagma “literatura mestiça” para designar a literatura que incorpora elementos da oralidade a fim de desterritorializar a língua e hibridizar os gêneros. Trata-se de uma



produção de escritores de países pós-coloniais que, tendo recebido uma educação ocidental, falam mais de uma língua e têm uma cosmovisão marcada pela mescla. Para dar conta deste mundo “mestiço”, eles introduzem palavras de línguas étnicas e/ou crioulas, mas sobretudo transgridem a sintaxe da língua ocidental conferindo-lhe um ritmo e uma economia que não lhe são próprios. (FIGUEIREDO, 2010, p. 26).

A mestiçagem, equivalente à noção de hibridação (Bhabha) é abundantemente expressa nas obras do escritor moçambicano, como já relatado no capítulo primeiro desta dissertação. Segundo Eurídice Figueiredo (2010, p. 26), o duplo sentido – miscigenação biológica e mestiçagem cultural - do conceito de mestiçagem não possui mais o seu conteúdo racial, sendo aplicado aos fenômenos de globalização nas últimas décadas do século XX. Ainda segundo a pesquisadora, não deveriam ser utilizados no Brasil os sintagmas “língua mestiça” e “literatura mestiça”, pois configuraria uma tautologia, considerando que toda a cultura brasileira é mestiça.

Não é possível estabelecer comparações demasiado afirmativas entre países de culturas tão distintas como Brasil e Moçambique apenas por terem sido colonizados pelo mesmo país - Portugal - e por terem a mesma língua. Considerando a heterogeneidade do país africano, nele também não seria possível falar de língua e literatura mestiças sem cair em uma tautologia. País originalmente rico em uma cultura heterogênea, berço de mitos, lendas, crenças e palco para o trânsito de uma gama de sujeitos, de ideias e de culturas, Moçambique se faz mestiço. O termo se opõe a qualquer pensamento classificatório e categorial que tente definir os processos de mescla derivados do trânsito de sujeitos e de ideias, dos períodos pós-coloniais e das migrações.

Sobre o trânsito desses sujeitos, Figueiredo, ao tratar de questões referentes à desterritorialização e reterritorialização, cita a visão de Salman Rushdie, para quem alguns dos escritores provenientes da imigração são “obcecados pelo sentimento de perda, pela necessidade de reconquistar o passado, de voltar a ele, mesmo com o risco de se tornar estátua de sal” (FIGUEIREDO, 2010, p. 27). Como para esses escritores seria impossível reconquistar o país perdido, resta-lhes a opção de criar ficções e pátrias imaginárias. Romances da memória e sobre a

memória que, mesmo fragmentada, “simbolizam um passado enterrado”. (FIGUEIREDO, 2010, p. 28).

No caso de Mia Couto em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, a reconquista (ou não) desse país perdido se dá em uma via de mão dupla. De um lado, o país perdido é o país da personagem Sidónio Rosa, o português que passa pela adaptação em seu novo território, mas que apesar de ainda se sentir segregado, não busca reconquistar o país antigo. Por outro lado, o país perdido de Bartolomeu talvez seja um Moçambique idealizado que não existiu, que ainda não existe, que ainda está elaborando uma identidade nacional moçambicana, processo no qual a literatura assume importante papel. Em certa ocasião, enquanto Bartolomeu e Sidónio tratam das saudades, o primeiro

A custo, abre um gavetão no guarda-fatos. Um cheiro a naftalina se espalha quando ele retira uma bandeira verde às riscas brancas.

- *Suacelência pediu-me, de joelhos, esta bandeira.*

- *De joelhos?*

- *Pensava que era uma bandeira do Sporting.*

- *E não é?*

- *É da Companhia Colonial de Navegação. Do Sporting é ele, esse satanhoco do Administrador.*

Suacelência sofria de inconfessável inveja de um passado que não lhe abria nenhuma porta. Pois vivia um presente em que, apesar da farda, ele não era porteiro de nada.

- *Saudades do colonialismo coisa nenhuma! Eu tenho saudade é de mim mesmo, saudade de Deolinda, minha filha... Diga-me uma coisa: você nunca chegou a conhecer minha filha Deolinda?*

- *Nunca* – mentiu Sidónio.

- *Sabe, Doutor: eu que sou pai, nem sempre a conheci.*

Foi vendo a filha crescer, surpreendendo-se como ela se foi amulherando, de viagem para viagem, menos menina, menos filha, menos sua. Nova estada em casa, novos afeectos, novas partidas, novas surpresas. E assim por aí fora.

- *Essa vida do barco fez de mim uma ave de migrações trocadas. Já não sabia se estava indo, se estava vindo.*

De tanto ir e vir, ele já trocava partida por destino. De tanto viver no mar, ele já perdera pátria em terra. Já não era de nenhum lugar. De uma onda, desfeita em espuma: era essa a sua pertença. (COUTO, 2008, p. 26-27).

Ao mesmo tempo que alegava não sentir saudades do colonialismo e vivia as consequências psicológicas do período colonial, Bartolomeu mantinha a bandeira da

Companhia de Navegação Colonial guardada e, às vezes, hasteada, assim como as fotos na parede. Além disso, tinha a constante sensação de ainda estar no barco.

- *E depois nunca mais saio deste maldito barco.*

- *Refere-se aos enjoos?*

- *Aos enjoos, a esta porcaria deste balanço, parece que ainda estou na merda do navio.*

O navio era o paquete *Infante D. Henrique*. Durante uma dezena de anos, Bartolomeu Sozinho servira como mecânico na casa das máquinas do transatlântico, atravessando mares no fundo de um porão tão escuro como o seu actual quarto. Tinha sido o único negro a fazer parte da tripulação e disso muito se orgulhava. Depois tudo terminou, o regime colonial se afundou, o navio encalhou, virou sucata e estava, um pouco como ele mesmo, à espera de ser abatido.

- *Eu vejo-o, assim de farda branca, e o Doutor me lembra o comandante do navio...*

- *Ora, esta é uma simples bata de médico.*

- *A sério, até parece que ainda viajo lá no paquete, parece que escuto as águas ondeando...*

Saudades ondeiam, sim, no seu olhar quando enfrenta, na moldura pendurada na parede, a sua desbotada fotografia, perfilado entre cadetes e marinheiros do *Infante D. Henrique*. Suspenso do retrato, um emblema, verde e branco, da Companhia Colonial de Navegação. (COUTO, 2008, p. 13-14).

Vai à gaveta do armário, desenrola a bandeira da Companhia Colonial e leva-a para a janela. Hasteia o pano verde e branco na antena da televisão e, depois, recua uns passos a usufruir da visão da bandeira drapejando.

- *Ele tem o seu reino, eu tenho o meu.*

Aquela casa era a sua nação. As dimensões dessa nação não cabiam em mapa métrico. Todos sabem: a casa só é nossa quando é maior que o mundo. Mas, agora, à sombra daquela bandeira, a soberania de Bartolomeu cobria a casa e o mundo.

- *E o cabrão que tente desapear esta bandeira!*

Agita os braços no calor da fala. Ele próprio semelha um trapo dependurado de um mastro, balançando ao sabor das brisas. (COUTO, 2008, p. 50)

Ao mesmo tempo que se dá através de objetos que simbolizam a época colonial, o olhar para o passado se dá também através da memória e por meio das lembranças do sujeito pós-colonial e as noções de identidade e identidade nacional vinculadas a ela. Alfredo Suacêlencia, o administrador de Vila Cacimba, em conversa com Sidónio, acaba revelando:

- *Eu gosto de vocês, portugueses, até porque foram portugueses que me salvaram.*
- *Salvaram como?*
- *Do naufrágio. Foram pescadores portugueses que me tiraram da água. Bartolomeu não lhe contou?*
- *Não.*
- *Nunca lhe falou do Infante D. Henrique?*
- *Sim, já me contou mais que uma vez.*
- *Mas aposto que não lhe disse a verdade. Não lhe disse que estávamos juntos eu e ele. Eu conto-lhe agora, a verdadeira verdade.* (COUTO, 2008, p. 71-72).

Depois da revelação supostamente verdadeira de que Suacelência foi lançado ao mar por questões patrióticas, após ter capitaneado uma revolta no barco, agrega-se a essa informação o fato de que Alfredo foi salvo graças à ajuda de pescadores que o trouxeram para a praia.

Meses depois, quando voltou de Lisboa, Bartolomeu Sozinho já estava classificado como mentiroso, traidor, colaborador. O que quer que ele dissesse sobre o passado de Suacelência seria entendido como uma intencional falsidade.

- *Tudo mentiras desse decorativo do Bartolomeu...*

A bebida escorre pelo copo, pinga na alcatifa, mas Suacelência, voz pastosa, está demasiado ocupado no relato do passado. A narrativa volta ao início, enroladas que estavam palavras e ideias:

- *Foram pescadores portugueses que me salvaram...*

Os pescadores eram portugueses. Todavia, já tinham sido ingleses, italianos, franceses e russos. A nacionalidade mudava consoante as conveniências do relato e a identidade do interlocutor.

- *Nós aqui gostamos muito dos portugueses.* (COUTO, 2008, p. 73).

No entanto, esses fatos não aconteceram realmente e, posteriormente, os reais motivos são revelados. Alfredo Suacelência seleciona as suas memórias e as modifica quando é conveniente. Segundo Ricoeur (2007, p. 40), à memória está vinculada a pretensão de ser fiel ao passado; dessa forma, o que é esquecido não se configura como uma disfunção, mas apenas como "o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória". Por termos a memória como único recurso para

significar o caráter passado do que alegamos nos lembrar, ela pode se mostrar pouco confiável para nós. Faz-se necessário distinguir, então, a memória como visada e a lembrança como coisa visada.

Um primeiro traço caracteriza o regime da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos *umas* lembranças (já houve quem dissesse maldosamente que os velhos têm mais lembranças do que os jovens, mas menos memória!). (RICOEUR, 2007, p. 41)

Ricoeur ainda cita Santo Agostinho, para o qual as lembranças se apresentam isoladamente, ou em cachos, de acordo com as relações estabelecidas com seus temas ou em sequências favoráveis à composição de uma narrativa. No entanto, o traço mais relevante no regime da memória "diz respeito ao privilégio concedido espontaneamente aos acontecimentos, dentre todas as 'coisas' de que nos lembramos". (RICOEUR, 2007, p. 41).

Mia Couto busca retratar em suas obras lembranças espontâneas do que as personagens fizeram, experimentaram ou aprenderam em determinadas circunstâncias. Assim sendo, essas lembranças retratadas condizem com as personalidades das personagens e com a situação de transitoriedade em que estão inseridas, revelando as cicatrizes da colonização e da tentativa de uma construção identitária. Dona Munda, por exemplo, foge de possíveis lembranças.

- *Estão aqui as fotografias que me emprestou. Onde as ponho?*  
Na semana anterior, Dona Munda mostrou-lhe o álbum de família. Espantoso como ela, na sua juventude, era parecida com a filha Deolinda. O médico não saberia distinguir entre uma e outra. Essa semelhança impressionou-o a ponto de o encorajar a abdicar do distanciado respeito que ele sempre preservou. E foi por isso que ele pediu as fotografias de empréstimo. Dona Munda reagiu com a mesma indolência com que agora sugere que o médico tome posse dessas lembranças.  
- *Leve-as, fique com elas, meu caro Doutor. As fotos fazem dos parentes peças de mobiliário.*  
- *Ora, Dona Munda...*  
- *Além disso, essas fotos não me pertencem.*  
- *Não entendi: essas fotos não são suas?*  
- *Eu é que já não sou dessas fotos. Tudo isso aí é de um tempo*

*que já morreu, a gente fica menos vivo só de entrar nessas lembranças.* (COUTO, 2008, p. 84).

As fotos representam o desejo de distanciamento que Munda tem do passado. O passado já está morto e Munda também estaria caso se apegasse a ele. Já seu marido, no passado, revisitava certas memórias e as utilizava como argumentos quando era conveniente. Antes de ser convidado para embarcar no paquete, o sonho de estar em um navio habitava a vida de Bartolomeu, motivando-o, apesar das opiniões contrárias:

*- Eu sei o que se passa nessa sua cabecinha. É escusado, mano: você nunca pisará aquele barco. Pé de preto pisa canoa.*

O avô corrigiu. Que ele se enganava. Milhares de negros tinham saído de suas vidas para entrar em navios de longo curso. Durante centenas de anos embarcaram para nunca mais voltar. E repisou, marcando as sílabas com o cachimbo:

*- Não se esqueçam de que fomos escravos.*

*- Quem me dera ser escravo e ir num barco* – murmurou Bartolomeu de modo a que ninguém o escutasse. (COUTO, 2008, p. 20).

No entanto, após o período colonial e a necessidade de voltar para casa, o mesmo homem que aceitaria ser escravo para embarcar em um navio, apesar de ver que “os portugueses desembarcavam encavalitados nas costas de homens negros para não molharem os pés” (COUTO, 2008, p. 19), passa a ver os sonhos como uma doença e a se queixar deles. Por vezes, as lembranças surgem nas ânsias e desmotivam os desejos, os sonhos. Bartolomeu se desmotivava, pois sabia que não poderia mais realizar o seu desejo de novamente navegar.

Joelhos juntos, vai olhando os pés como se contemplasse a linha do horizonte. Saudade do tempo em que tinha saúde para desprezar o próprio corpo. Agora pouca convicção lhe resta, mesmo quando se lamenta:

*- Sonhar me deixa muito cansado. Dá um trabalhão danado, sonhar.*

*- Se o senhor não sonhasse, já teria arrumado as ferramentas na caixa.*

As ferramentas estão espalhadas pelo soalho. Ele recusa arrumá-las na devida caixa.

*- Fazem-me companhia* – justifica assim a desordem. Dona

Munda tem outra explicação para aquele caos: o marido ainda acredita poder ser chamado de emergência.

- *Cure-me de sonhar, Doutor.*

- *Sonhar é uma cura.*

- *Um sonhador anda por aí, por lonjuras e aventuras, sei lá fazendo o quê e com quem... Não haverá um remédio que me anule o sonho?*

[...]

- *Todos elogiam o sonho, que é o compensar da vida. Mas é o contrário, Doutor. A gente precisa do viver para descansar dos sonhos.*

- *Sonhar só o faz ficar mais vivo.*

- *Para quê? Estou cansado de ficar vivo. Ficar vivo não é viver, Doutor.* (COUTO, 2008, p. 16-17).

Sonhar é condição para estar vivo. A certeza de que não poderá realizar seu sonho novamente, embarcando em um navio e partindo de Vila Cacimba, faz com que Bartolomeu queira não mais viver e o meio para alcançar tal objetivo é não mais sonhar, o que também é representar.

Reflexos de um embate advindo da era colonial, as personagens do romance se apresentam suspensas, habitantes de um entrelugar, e portadoras de misteriosas personalidades que deslizam entre as dicotomias citadas anteriormente. No entanto, esse caráter dicotômico se revela não maniqueísta ao longo da obra, como já sugerido no título. Da mesma forma, esses sujeitos deslizam entre as culturas moçambicana e portuguesa sem preterir nenhuma delas de forma determinante.

Na obra de Mia Couto, as duas personagens centrais da narrativa – Bartolomeu e Sidónio - são as responsáveis pelo trânsito de críticas à situação dos países em questão e se alternam na condução do enredo. Na convivência e nos diálogos entre Bartolomeu e Sidónio se estabelece, em uma relação metonímica, os entrecruzamentos de Portugal e Moçambique, entre o ser português e o ser moçambicano. Tanto o colonizador como o colonizado personificam suas respectivas nações.

Ao ser examinado pelo médico português, Bartolomeu argumenta que sua vida não depende de questões relacionadas à saúde física, mas apenas as relacionadas às lembranças. O moçambicano e o português lidam com a questão da sobrevivência de formas totalmente distintas. Para o primeiro, ser lembrado pelo seu passado é condição essencial para se estar vivo, enquanto que, para o segundo, os

sonhos e as projeções para o futuro é que se revelam fundamentais. Transpondo a ideia do moçambicano para a história de seu país, Moçambique se mantém viva através da memória, pois o antônimo da vida deixa então de ser a morte e passa a ser o esquecimento.

Moçambique deveria ser lembrada, sua cultura deveria ser fomentada e preservada a fim de manter viva a memória do país. Da mesma forma, para manter-se vivo, Bartolomeu lembrava de si, dos dias de regime colonial em que “de cada vez que embarcava mais ele se alonjava de si mesmo” (COUTO, 2008, p.22). De cada vez que ia para o mar, Bartolomeu se alonjava de si, de cada vez que voltava para a terra com portugueses, Moçambique se alonjava de si. Lonjuras que aumentaram com o passar dos anos, mas que, apesar de um caráter em sua maior parte negativo, deveriam ser lembradas.

Como após a independência de Moçambique a casa se tornara o navio de Bartolomeu, ele se recusava a morrer aos domingos, pois este era o dia da lembrança, dia em que contemplava a rua e o mar através da janela do quarto.

- *Cabe-me a mim avaliar das suas doenças.*
- *Eu hei-de morrer de nada, só por acabar de viver.*
- *Mas hoje não, hoje não morra que é domingo...*

Sidónio sabe da rotina de Bartolomeu: domingo é dia de janela. A meio da manhã, ele se desamarra do reumatismo, ergue-se arrastoso e se encosta na luz, a contemplar a rua. Meio oculto entre os cortinados, não vê muito, quase que não escuta. Melhor assim: os sons desfocados já não o convocam. Apesar de tudo, vai acenando. De que vale estar à janela se não é para dizer adeus? (COUTO, 2008, p. 19).

Mas olhar para o passado, para as lembranças, seria necessariamente dizer adeus? Todorov afirma que “o passado poderá contribuir tanto para a construção da identidade, individual ou coletiva, quanto para a formação de nossos valores, ideais, princípios.” (TODOROV, 2002, p. 207). Bartolomeu se vê, após o fim do período colonial, obrigado a se confrontar com seu passado e construir para si uma nova identidade condizente com o novo contexto pós-colonial, ou seja, segundo a teoria de Todorov, a personagem precisa enfrentar o passado para se reconstruir; lembrar e esquecer são parte de um mesmo processo. Paralelamente, Sidónio se vê



compelido, através do contato com a cultura moçambicana, a se adaptar aos costumes e à cultura de seu novo país. Entretanto, no desfecho da narrativa, quando Sidónio decide partir de Moçambique, ele percebe que aquela havia virado a sua pátria.

Sidónio Rosa está sentado na escadaria do posto com as malas espalhadas pelos degraus. Aguarga pela viatura que o vai levar para a cidade. Contempla a Vila, devagar: esta é a última vez desse olhar. Como em saís de prata, sorve a imagem desse lugar onde nunca chegou verdadeiramente a entrar. A descoberta de um lugar exige a temporária morte do viajante. Sidónio Rosa receava essa total disponibilidade. Estava preparado para ser chamado de Sidonho. Mas não estava habilitado a ser Dotoro Sidonho.

E pensa: aquela Vila tem o viver de um rio. Manso e vagaroso, mas com fatais enchentes. Ele não quer nem sentir remanso nem correnteza. Apenas o repouso de se sentir alheio, sem raiz nem semente. É assim que vai partir, despido de memória, isento de saudade. (COUTO, 2008, p. 169).

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. Talvez por isso, em lugar de acácias e imbondeiros, ele assista ao vagaroso desfilar do casario da sua Lisboa. Afinal, Sidónio Rosa apenas agora está saindo da sua terra natal. (COUTO, 2008, p. 187).

Assim, eles representam, alegoricamente, tanto Moçambique quanto Portugal em um contexto pós-colonial (não mais colônia; não mais metrópole) e a articulação do passado com o presente em busca de uma nova identidade nacional. As relações discutidas até aqui - entre o que é lembrado e o que é vivido no presente - têm o potencial de criar entrelugares e desenvolver seus personagens em situações de conflito identitário. Portanto, existe a necessidade de discutir o trânsito de valores, normas e culturas que formam hibridismos entre os sujeitos colonizadores e os colonizados com olhos que vêem as fronteiras como algo além de pontos de separação.

Retomando as personagens do romance, é possível notar como estão presentes na obra esse hibridismo cultural e essa fronteira em movimento. Os diálogos entre Bartolomeu e Sidónio são frutos de uma convivência estabelecida a partir da ida do português para Moçambique e do seu estabelecimento no país. Certo dia, quando percebe que Bartolomeu está com sua pasta de documentos, Sidónio se enfurece.

- *Estou preocupado com o desaparecimento dos meus documentos.*

- *Vão aparecer, Doutor. Quando não procurar, eles vão aparecer. A não ser que os tenham roubado aí na rua...*

- *Terra de ladrões.*

- *Diga?*

- *Não disse nada.*

O português está derreado, irreconhecível. Costas coladas à parede, os olhos vão passando o quarto a pente fino. E, de novo, a maléfica ideia de um definitivo remédio lhe vem à mente.

- *Sabe uma coisa, Bartolomeu: acho que o senhor tem razão. Eu preciso de prescrever uma nova medicação. Uma terapêutica de choque.*

- *Terapêutica de choque? Tenho medo dessa linguagem, Doutor, parece um discurso militar...*

- *É que estou preocupado com essas tonturas, esses seus esquecimentos.*

- *Quais esquecimentos?*

Ficam em silêncio. “Cabirão de preto”, pensa o português. E logo se envergonha do pensamento. Raio de lapso racista, como é possível ter pensado uma coisa destas? Talvez seja melhor retirar-se, deixar que o ar fresco lhe esfrie os nervos.

[...]

- *Esta noite sonhei consigo... Está a ouvir?*

- *Escuto, sim.*

- *Sonhei que o senhor entrava no meu quarto. Trazia uma seringa na mão. Afinal, junto à luz, percebi que não era uma seringa: era uma pistola.*

- *Uma pistola?*

- *Fantástico, não é, Doutor?*

- *Acho estranho.*

- *Talvez não seja tão estranho assim, se pensarmos que os seus antepassados traziam pistolas e espingardas para nos matar, a nós, africanos.* (COUTO, 2008, p. 92-93).

Suspensos em um entrelugar permeado de lembranças, Bartolomeu e Sidónio articulam suas diferenças culturais, procuram características que sirvam de

referência e buscam , através das lembranças, lembrar/esquecer o necessário para reconstruírem o presente.

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.

É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 1998, p. 19-20).

Partindo então das identidades associadas a determinadas tradições para discutir o hibridismo cultural que assola a construção de Bartolomeu e de Sidónio e, com a consciência do dinamismo dos sujeitos, levemos em consideração a concepção de identidade formulada por Stuart Hall:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (2000, p. 108).

O romance é permeado por sujeitos como Bartolomeu e Sidónio, que transitam entre duas esferas culturais, sociais e políticas em busca da reconstrução de novos signos do país e de uma identidade própria, sem se ater completamente à moçambicana ou a portuguesa, mas sem descartá-las. Mia Couto tenta tematizar de

forma crítica as questões referentes à construção da identidade do sujeito pós-colonial em Moçambique de forma a não esconder os conflitos resultantes da época colonial. Dessa forma, o autor revela sua posição como agente de representação dos conflitos de Moçambique, da trajetória da literatura moçambicana e de uma situação na qual, possivelmente, muitos dos sujeitos pós-coloniais se inserem. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* reúne em cada personagem o herói e o anti-herói, o vitorioso e o vitimado, a identidade nacional portuguesa e a moçambicana, e os dilemas entre os dois pólos.

### **3.3 O PAPEL DA LITERATURA DE MIA COUTO NA CONFIGURAÇÃO DE UMA LITERATURA TRANSCULTURAL**

As temáticas apresentadas nas obras de Mia Couto são provenientes de situações ocasionadas pela posição pós-colonial das personagens e do país, devido ao período de transições culturais, sociais e políticas e as narrativas são, em sua maioria, permeadas pela caracterização de sujeitos que habitam um entrelugar, uma terceira margem rosiana da qual observam novas fronteiras, se tornando agentes transculturais.

As personagens de Mia Couto vivem dentro de um mundo fragmentado, em um devir, em um momento histórico de dinamismo, não sendo possível compreender esses sujeitos como seres estáticos, em leituras fechadas. Dessa forma, existe a predileção por um outro lugar, um espaço de interseção no qual existe um constante movimento entre uma margem e outra. Enquanto encaramos o desafio de enfrentar uma cultura em movimento, com “‘zonas’ criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais [...] e deslocar a única referência, atribuída à cultura européia” (HANCIAU, 2005, p. 127), define-se esse espaço intermediário que testemunha a heterogeneidade das culturas nacionais. Alguns teóricos definiram esse espaço intermediário como entrelugar, lugar intervalar, espaço intersticial, *the thirdspace*, *in-between*, caminho do meio e zona de contato ou de fronteira. Para Hanciau (2005,

p. 129) essa terceira margem consiste em procedimentos de deslocamento em que, da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância, possa nascer o projeto identitário.

Embora as abordagens dualistas e maniqueístas seduzam por sua simplicidade, tal maneira de ver limita e empobrece a realidade, além de eliminar os elementos que desempenham papéis determinantes na contemporaneidade: as trocas de um mundo a outro, os cruzamentos, os indivíduos e grupos que fazem as vezes de intermediários, de “passadores” (*passseurs culturels*), no dizer de Suzanne Giguère, que transitam entre os grandes blocos. (HANCIAU, 2005, p. 131).

Nesses entrelugares criados pela colonização é que se desenvolvem novas formas de pensamento cujo interesse recai sobre a possibilidade de transformar e criticar aquilo que as heranças dos países colonizados e colonizadores têm de autêntico. Ángel Rama (1989) postula que enfrentar a cultura estática, atrelada ao legado do ambiente, é um dos traços mais notáveis da figura do transculturador. Esse enfrentamento não só permite como também incentiva o transculturador a evoluir de seu ponto de origem histórico e transcender para a produção de uma nova gama de processos de significados - sem abrir mão de sua *textura íntima*. Dois autores são pontuados por Rama a fim de embasar suas ideias: Arguedes e Guimarães Rosa, devido aos seus sucessos em produzir, ao longo de suas narrativas, situações de justaposição entre a tradição, usualmente resistente, e a modernização impulsiva, que faz a herança nativa permeável e por ela conquista espaço progressivamente.

A concepção e a contextualização do conceito de transculturação são atribuídas a Fernando Ortiz, em 1940, em sua obra *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. Anos mais tarde, em meados da década de 1970, foi publicado, por Rama, um trabalho intitulado *Transculturación narrativa en America Latina*, obra de importância ímpar nos estudos de transculturação sobretudo na esfera da crítica literária. Se foi Ortiz quem cunhou o conceito de transculturação, Rama foi o responsável por importá-lo para a crítica literária. O conceito surge a nós como algo além dos já então existentes conceitos de aculturação e desculturação, opostos à noção de transculturação: uma via obrigatoriamente de mão dupla, na qual duas

culturas compartilham seus elementos, suas afirmações, destruições e absorções, jamais se considerando uma perda, mas sempre um processo de construção mútuo, devido ao trânsito de ambas as partes para a outra.

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura a outra, porque este não consiste só em adquirir uma cultura diferente, que é o que a rigor indica a palavra anglo-americana *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente perda ou desenraizamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de parcial desculturação e, além disto, significa a criação subsequente de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*. Ao fim, como sustenta a escola de Malinovski, em todo contato de culturas sucede o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também é diferente de cada um deles. No conjunto, o processo é uma transculturação, e este vocábulo compreende todas as fases de sua trajetória. (Ortiz, 1963, p. 99. Grifos do autor).

Como reflexo desse trânsito de culturas, é possível notar uma crise na construção de uma identidade nacional. Em Moçambique, ela surge assim que termina oficialmente a dependência política e econômica, pois, paralelamente, viria a busca pela independência cultural em um processo rumo à reconstrução dos novos signos do país e de uma identidade própria. Mia Couto busca retratar em suas obras esse processo. Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, o autor tece uma narrativa permeada por personagens complexas e intrigantes, moradoras de um lugar fictício nomeado Vila Cacimba, em Moçambique, onde nada é exatamente o que aparenta ser e todas as personagens ora nos aparecem sob a forma de vítimas, ora de agressoras; ora de inocentes, ora de culpadas. Uma delas é a esposa de Bartolomeu.

No desenrolar da narrativa, Dona Munda se mostra uma das personagens mais intrigantes e é responsável por várias reviravoltas. Além de fazer crer que Deolinda estava viva, Munda ainda pede que Sidónio dê a ela um veneno para acabar com a vida e as dores de seu marido. Toda uma trama é desenvolvida de modo a fazer crer que Munda era uma vítima das circunstâncias, que ela queria a morte do marido e que Deolinda estava viva.

Revela-se posteriormente, no entanto, que Munda tramou todas as situações enganosas da obra. Além disso, Deolinda já estava morta devido a um aborto mal sucedido e os remédios eram destinados a Alfredo Suacelência, o verdadeiro pai do filho de Deolinda.

- *E Deolinda?*

- *Havemos de nos encontrar um dia,*

- *Não. Vocês nunca mais se vão encontrar.*

- *O mundo é pequeno, Dona Munda.*

- *Você não entende? Deolinda está morta!*

[...]

- *A senhora inventou agora essa mentira apenas para me reter aqui?*

Munda não escuta. Ela está misteriosamente tranquila, as suas palavras já perderam toda a pretensão. Nesse tom mortiço, prossegue:

- *Deolinda morreu antes de você chegar cá. Morreu quando fazia um aborto, do outro lado da fronteira.*

- *Não pode ser, não pode ser.*

- *Ela estava grávida desse seu amigo, o administrador Suacelência.*

O veneno que Munda tanto lhe pedira não era, como ele sempre imaginou, para matar o marido. Era para se vingar de Suacelência. (COUTO, 2008, p. 152-153).

Munda passa de mulher ingênua e vítima à responsável por uma trama de mentiras. Deolinda, que está falecida e até então era uma personagem-ausente, alvo do amor e esperança de Sidónio, se revela uma mulher infiel.

Apesar de existirem situações em que as personagens deslizam entre dicotomias apenas como consequência de suas vidas íntimas, também existem aquelas que são um reflexo de um embate advindo da era colonial. As personagens do romance se apresentam suspensas, habitantes de um entrelugar, e portadoras de misteriosas personalidades que deslizam entre as dicotomias citadas anteriormente. Da mesma forma, esses sujeitos deslizam entre as culturas moçambicana e portuguesa sem preterir nenhuma delas, tendo a língua como uma das ferramentas de deslizamento.

Acabrunhado, Bartolomeu aceitou. Primeiro, foram os outros que lhe mudaram o nome, no baptismo. Depois, quando pôde voltar a ser ele mesmo, já tinha aprendido a ter vergonha do seu nome original. Ele se colonizara a si mesmo. E Tsotsi dera origem a

Sozinho.

- *Eu sonhava ser mecânico, para consertar o mundo. Mas aqui para nós que ninguém nos ouve: um mecânico pode chamar-se Tsotsi?*

- *Ini nkabe dziua.*<sup>5</sup>

- *Ah, o Doutor já anda a aprender a língua deles?*

- *Deles? Afinal, já não é a sua língua?*

- *Não sei, eu já nem sei...*

O português confessa sentir inveja de não ter duas línguas. E poder usar uma delas para perder o passado. E outra para ludibriar o presente.

- *A propósito de língua, sabe uma coisa, Doutor Sidonho? Eu já me estou a desmular.* (COUTO, 2008, p. 110).

Nessa subjetividade deslizando do homem no período pós-colonial, a partir do momento em que “a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra” (HALL, 2003, p. 86-87), tradições e identificações entre sujeitos de ordens sociais e culturais diferentes se dissolvem. Outrora noções “definidas” por estarem inseridas em uma tradição e identidade, estão agora imersas na atmosfera pós-colonial que as direciona a uma integração com outras perspectivas e tomam, de maneira natural e involuntária, características que em algum momento anterior não faziam parte de sua estrutura.

Essas relações socioculturais, assim como os demais aspectos da literatura pós-colonial em questão, têm o potencial de criar entrelugares e desenvolver seus personagens em situações de conflito identitário. Portanto, existe a necessidade de discutir o trânsito de valores, normas e culturas que formam hibridismos entre os sujeitos colonizadores e os colonizados com olhos que vêem as fronteiras como algo além de pontos de separação. Homi K. Bhabha compara essas fronteiras com a “ponte que reúne enquanto passagem que atravessa” (1998, p. 24) e dá a elas um significado positivo.

Conforme as relações entre tradições e identificações se ampliam, os sujeitos pós-coloniais vão se inserindo em um espaço de ressignificação e trânsito de personagens deslizando e incertas, sendo um dos principais traços da literatura de Mia Couto para tornar *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* uma das ficções que

---

5 Expressão que significa “Eu não sei” em língua chisenha.



negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares trans-históricos.

#### **4 FACES DO TRÁGICO NO ROMANCE *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO***

De forma ostensiva e certamente agressiva, a presença europeia em solo africano marcou os povos que ali habitavam. Ki-Zerbo defende que não houve “grupos humanos que tenham sido mais inferiorizados do que os negros” (KI-ZERBO, 2006, p. 32). Dessa forma, é indiscutível que sejam necessárias narrativas sustentadas por vários autores africanos para realizarem uma catarse crítica em uma sociedade marcada por traumas.

O resultado dessas histórias africanas é o reincidente tema dos traumas coloniais e das guerras nacionais expresso na literatura e, através do qual, é possível analisar e repensar os acontecimentos traumáticos, compreendendo-os melhor, fixando-os na memória ou esquecendo-os.

Sendo assim, quando Mia Couto olha para o passado de Moçambique, fixa, pela escrita, uma determinada versão dos acontecimentos e uma necessidade de dizer algo através deles. O tempo da narrativa não se limita a “quando se narra”, mas também alcança uma marcação espacial “de onde se narra”. A partir de um evento significativo para uma pessoa ou grupo, capaz de desencadear comportamentos ou emoções, se dá uma escrita que reflete isso através de silêncios, apropriação e transgressão vocabular, dentre outros traços.

Assim, provocando a reflexão e ocupando uma posição entre o historiador e o ficcionista, Mia Couto escreve sobre o que poderia ter acontecido partindo da observação de uma série de histórias coletivas, ficcionalizadas por algumas poucas personagens exemplares e metonímicas, que representam parte da população moçambicana, mesmo que em diferentes aspectos ou fora do protagonismo.

*Venenos de Deus, Remédios do Diabo* será observado, então, à luz de teorias sobre a tragédia e o trágico, a fim de perceber se ele apresenta características que remetem à natureza literária da tragédia, se existe o ultrapassamento dos limites, que determina um castigo a ser pago e se, além disso, seriam as personagens dominadas por razões e vontades que as suplantam e que as motivam a romper com a ordem.

## 4.1 QUESTÕES INICIAIS

Ao trabalharmos com o conceito de trágico, frequentemente esbarramos em dificuldades consequentes da delimitação deste conceito, pois ele se apresenta, muitas vezes, problemático e dependente de uma contextualização e de elementos que o circundam para que se torne reconhecível e específico. Refletir sobre o conceito de "trágico" exige, dessa forma, que nos debrucemos sobre vários aspectos. Segundo Prado (2010), devemos fugir da etimologia para a delimitação do conceito, já que partindo da palavra "tragédia", chegaríamos a *tragoída*, junção de dois termos: *trágos* e *oíde*, "bode" e "canto", respectivamente.

*Tragoída* era o evento em celebração a Dionísio, composto por uma série de cantos, entoados por atores que se fantasiavam de sátiros, cuja concepção imaginária era a de um "homem-bode", e por encenações diversas. A associação de Dionísio aos sátiros advém da narrativa mitológica que relata ter sido o deus do vinho criado por Ninfas e Sátiros. Além disso, o "bode" era o animal almejado como prêmio e pelo qual os antigos tragediógrafos competiam.

Não está claro se eles tinham consciência de que não existe palavra para tragédia em nenhuma outra língua a não ser no grego antigo, e todos os outros usos foram adotados a partir desse; e não parece ter-lhes ocorrido que, como sugere Gerald Else, a palavra "tragediógrafo" possa originalmente ter sido uma brincadeira à custa dos dramaturgos, significando "bardo do bode". Alguns deles especulavam com uma implausibilidade bizarra que o prêmio em questão era um bode por causa da imundície do tema artístico, enquanto outros acreditavam que um bode era realmente oferecido em sacrifício aos poetas trágicos, ou que o termo veio do calçado feito de pele de cabra, a fêmea do bode, que os atores usavam no recital. (EAGLETON, 2013, p. 39).

Francesco da Buti, no século XIV, supôs que o bode era o símbolo da tragédia, pois, com seus chifres e barba, parecia um príncipe visto de frente, mas visto por trás, apresentava um traseiro nu e imundo. Apesar de suas origens ritualísticas, ou não, tal verificação não esclareceria o conceito, já que a discussão se limita à tragédia e não alcança o "trágico".

Aqui surge uma pista, ou melhor, uma constatação: muitas vezes (sobretudo quando temos como ponto de partida a reflexão aristotélica sobre o teatro) ao buscarmos o conceito de trágico, encontramos atributos e procedimentos da tragédia. Poderíamos até mesmo chegar à ideia de que o “trágico como conceito” não é trabalhado como “conceito”. Ele é, antes, uma espécie de “apanhado” de características e elementos da tragédia. Diante disso, podemos inclusive assimilar de modo mais tranquilo não apenas a dificuldade definitiva do trágico, mas também sua mutabilidade através do tempo: em termos essencialmente literários, o trágico acompanha as mudanças da tragédia – aquilo que realmente se transforma. Ou seja, colocamos máscaras que escondem uma face jamais vista. (PRADO, 2010, p. 3).

Devido ao fato de a tragédia ser resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre o mítico e o racional, “o universo trágico pode ser concebido como uma crise cujo ponto central é a ambiguidade”. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 8). O religioso e o mítico estão relacionados à história sócio-política-econômica da Grécia, pois da religiosidade surge a mitologia à qual os dramaturgos gregos viriam a recorrer. Torna-se fundamental salientar, então, alguns aspectos da religiosidade praticada pelos gregos.

Organizada como uma grande família, a religião oficial dos gregos era, segundo Costa e Remédios (1988), uma reduplicação da organização social aristocrata. A religião olímpica era politeísta, constituída por deuses, semideuses e heróis, submetidos à *moira* (destino) e à *ananké* (necessidade). Na Grécia antiga, qualquer indivíduo, aristocrata ou não, tinha consciência dos poderes dos deuses de interferir na vida dos homens. Essa religiosidade favoreceu a mitologia que, por sua vez, foi aproveitada pela literatura.

Apesar do feitiço aristocrata, a religião oficial dos gregos não impedia outros cultos mais populares, vinculados às forças da natureza, como os cultos a Dionísio e o Orfismo. Dentre todos, o culto dionisíaco

é o mais importante para a formação da tragédia, por sua característica de grande festa coletiva, de caráter popular, onde Dioniso, quatro vezes ao ano, era cultuado pela fartura da terra, do leite, do vinho e do mel. Nessas festas, havia danças e cantos do ditirambo, que davam ao culto certo caráter lírico, o qual permaneceu na tragédia. Todos esses cultos têm uma origem

bem anterior à religião olímpica, e o cruzamento das diferentes tendências religiosas serviu de pano de fundo da tragédia. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 9).

Levando em consideração que os gregos se apoiavam na luta entre a justiça mística e a justiça racionalista, vê-se que problemas religiosos, morais e filosóficos eram discutidos inicialmente pelos gregos através de uma visão mítica. No entanto, com a evolução, passaram a conceber o mundo a partir da racionalidade, gerando assim uma nova percepção da realidade. Do embate entre as duas justiças, surgia a tragédia como gênero literário.

São características do gênero trágico, apresentadas por Albin Lesky, o *uso da máscara*, que é a essência da representação dramática, a metamorfose; o *coro*, representando a coletividade dos cidadãos; o *herói trágico*, que reduplica os valores religiosos, políticos, aristocráticos questionados na época. A articulação entre humano e divino, na tragédia, comprova o conflito entre o pensamento racional e o mítico, o que demonstra que o domínio da tragédia se localiza onde os atos humanos se articulam com os deuses.

Outra característica é revelar a ambiguidade resultante do choque entre *ethos* e *dáimon*, já que, na tragédia, o herói trágico quer guiar-se por seu próprio caráter (*ethos*), mas está subordinado à força, ao gênio mau (*dáimon*). Também caracteriza a tragédia um acontecimento aterrorizante, representado pelas interdições do mundo cultural grego: o parricídio, o incesto, o regicídio. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 9).

Um século após o apogeu da tragédia em Atenas, Aristóteles sistematizou o gênero dramático em seu texto *Poética*. Segundo Aristóteles, a poesia (arte poética) poderia ser definida como mímese (imitação ou representação) e a tragédia como

imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1966, p. 110).

As partes constituintes da tragédia, chamadas qualitativas, identificam-se

com os principais traços da mimese trágica: os meios (elocução, falas), os modos (espetáculo cênico) e o objeto (o mito, a fábula, o caráter e o pensamento). Além das partes qualitativas, as quantitativas também foram estabelecidas na tragédia. São elas: prólogo, episódio, êxodo, coral e *kommós*. O herói trágico também merece atenção, pois se mostra vinculado

aos parâmetros da felicidade/infelicidade e à configuração ética dos caracteres, balizados pela virtude/vício, bondade/mediocridade. O ideal de herói representado é o que está numa situação intermediária, goza de reputação e fortuna, mas pode cair na desdita, por incorrer em erro (*harmatia*), quando impulsionado pela desmedida (*hybris*).

É, pois, através do desequilíbrio interno, inconsciente (*hybris*), caracterizador do herói trágico, delineando-se o seu *ethos* com o *dáimon* e a falha trágica, que se estabelece a relação com o espectador, levando-o no clímax da tensão a sentir terror ou piedade, sentimentos responsáveis pela catarse. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 10).

Na tragédia moderna, o herói passou a aceitar seu destino de derrota, encarando-o como necessário. Não mais por causa de suas ações, mas pela grandeza de seu caráter, caracteriza-se como herói trágico. O foco no caráter distingue a tragédia moderna da tragédia antiga, que valorizava o destino. Esse destino, no drama moderno, não depende mais dos deuses e está implícito no caráter do herói, sendo pelo caráter desregrado que o herói vai ao desastre.

O conflito trágico centra-se no indivíduo; ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus, ao passo que a tragédia grega era, ainda em parte, um culto. O herói agora está só. Não há laços que o unam a seus semelhantes ou crenças em mesmos deuses, mesmo destino e na mesma necessidade de seu sacrifício e morte. A queda e o silêncio trágicos do herói são seu momento de verdade, da realização do seu ideal que está dentro dele, não acima dele. Com seu desastre ele atinge a auto-realização através da auto-alienação mais extrema. A tragédia consiste acima de tudo na catarse do herói. Otelo é impelido ao limite extremo da alienação de si mesmo pela morte de Desdêmona; viver sozinho consigo mesmo torna-se intolerável. Mas é a partir daí que ele se encontra, que sua verdadeira natureza se recorta do caos, receosa mas distinta. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 38).

Não só a solidão, mas também o complô e as mentiras de Iago tornam a vida de Otelo intolerável. As personagens de Shakespeare exemplificam a questão da identidade do eu ao se perguntarem o que são, se são o que parecem ser. Como apontado por Costa e Remédios, em *Otelo*, Iago diz “Eu não sou o que sou”, e Desdêmona a Otelo, “Meu senhor não é meu senhor”, gerando a crise dramática através do sentimento dos heróis de que se tornaram inautênticos para consigo mesmos. Assim, da ideia problemática do fracasso do homem em aparecer como é, Shakespeare, entre outros, desenvolveu o tema de que o homem tem por destino e natureza disfarçar-se e desempenhar sempre um papel, sob uma identidade fictícia.

Para Mike Featherston (1997), a vida pode ser percebida como uma aventura e a capacidade de ordená-la, unificá-la e formá-la com algum propósito superior, conferindo um senso de destino, é fundamental para a vida heróica. Na tragédia moderna, a aquisição de uma clareza sobre si mesmo e a revelação da natureza real do herói se configuram como essência. A autoconsciência é a recompensa pelo momento da realização do destino trágico.

## 4.2 Da tragédia ao trágico

Glenn Most diferencia o vocábulo “trágico” em dois possíveis usos: um deles seria o corrente e o outro é o que está “limitado a contextos filosóficos e eruditos” (MOST, 2001, p. 22). Existe também o termo grego *tragikon* que, na Grécia antiga, era “muito mais frequentemente aplicado à literatura do que à vida” (MOST, 2001, p. 23), ao contrário do que acontece hoje: o substantivo “tragédia” e o adjetivo “trágico” reportam a “acidentes de trânsito fatais, à morte de crianças pequenas e outras calamidades.” (MOST, 2001, p. 22). Para ser considerado trágico, no uso corrente, um evento precisa revelar algo extrema e nobremente triste, envolvendo uma perda irreparável ou até a morte, que não a morte natural.

Muitos autores se debruçam sobre a relação entre o trágico e a tragédia. Eagleton (2013) considera a linguagem do dia a dia, na qual a palavra “tragédia” significa algo como “muito triste”. “Falamos do trágico acidente de carro que a jovem

sofreu em um cruzamento, exatamente como os gregos antigos usavam esse epíteto para um drama sobre o assassinato de um rei em local semelhante". (EAGLETON, 2013, p. 23). No entanto, tragédia envolve muito mais do que isso, podendo ser também uma questão de destino e catástrofe, reviravoltas calamitosas da sorte, de um sofrimento que pune e transfigura. A partir daí, para Eagleton, o trágico se diferencia do patético, pois a tragédia supõe algo de atemorizante a respeito dela, algo assustador que transtorna e atordoa, sendo traumática e angustiante.

Tragédia - afirmam alguns - é, sem dúvida, um termo *técnico*, ao passo que "muito triste" claramente não o é. Na verdade, é possível utilizar o termo em ambos os sentidos ao mesmo tempo, como, por exemplo, na sentença "O que é realmente trágico acerca de Beckett é que a tragédia (resistência heroica, autoafirmação exultante, tolerância com dignidade, a paz que provém de saber que nossas ações são predestinadas e situações afins) não é mais possível". E podemos dizer que algo é muito triste - a morte serena e previsível de uma pessoa idosa, por exemplo - sem sentirmos a necessidade de qualificar isso como trágico. Podemos também sentir tristeza em relação a nada em especial, à maneira da melancolia de Freud, mas é difícil ser trágico em relação a nada em especial. "Trágico" é um termo mais transitivo do que "triste". Ademais, "trágico" é uma palavra forte, como "escória" ou "sórdido", ao passo que "triste" é um termo constrangedoramente fraco. (EAGLETON, 2013, p. 24).

"Trágico" é uma noção técnica, ao passo que "muito triste" é uma noção retirada da linguagem do dia a dia, mas ambas dependem do contexto. Um evento considerado triste pode ser sentido como trágico por determinado indivíduo, mesmo que não seja chocante, catastrófico ou resultado de uma transgressão presunçosa da lei divina. Porém, essa afirmação seria baseada na tristeza e tristeza implicaria valor. Logo, há certa dificuldade com relação a algumas definições, considerando que nem todas as tragédias têm um final infeliz e que é difícil saber o que "muito triste" significa.

A verdade é que nenhuma definição de tragédia mais elaborada do que "muito triste" jamais funcionou. Sem dúvida, seria falso concluir, a partir disso, que obras ou eventos que classificamos



como tragédias nada têm de significativo em comum. O nominalismo não é a única alternativa ao essencialismo, seja o que for que a teoria moderna possa considerar. Por um lado, há essencialistas vigorosos, como Paul Ricoeur, que acredita que "é ao apreendermos a essência [da tragédia] no fenômeno grego que podemos compreender todas as outras tragédias como análogas à tragédia grega".<sup>6</sup> [...] Por um outro lado, há nominalistas, como Leo Aylen - que declara não existir tal coisa como tragédia: "Há apenas peças, algumas sempre foram chamadas de tragédias, outras normalmente têm sido chamadas de tragédias".<sup>7</sup> [...] Raymond Williams aponta que "tragédia é [...] não um tipo de fato único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições".<sup>8</sup> Entretanto, embora isso seja bastante verdadeiro, ainda deixa de responder à questão de por que usamos o mesmo termo para *Medeia* e *Macbeth*, para o assassinio de um adolescente e um desastre em uma mina. (EAGLETON, 2013, p. 25-26).

Segundo o autor, o mesmo termo é utilizado por uma combinação de traços que são sobrepostos e não exclusivamente por um conjunto de conteúdos ou formas. Já a descrição que Aristóteles faz de tragédia traz uma "tragédia do sofrimento", quase como uma espécie do gênero.

No termo "tragédia" estão presentes os conflitos filosóficos do existir humano. Estudando os sentidos do trágico nos últimos séculos, Gerd Bornheim faz reflexões importantes no livro *O sentido e a máscara*. O autor parte das premissas clássicas e conclui que o trágico é inerente à realidade humana. Segundo ele,

toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. Toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico. (BORNHEIM, 2007, p. 80).

Dessa forma, na voz do filósofo, dá-se a *hybris* do herói: o sujeito trágico transcende se igualando aos deuses por não caber em sua função humana; os deuses, com o intuito de mostrarem ao herói que ele não pertence à ordem divina, o punem. Entretanto, Bornheim considera também o dado da contemporaneidade

---

6 Ricoeur, *The Symbolism of Evil*, p. 221.

7 Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, p. 8.

8 Williams, *Modern Tragedy*, p. 45-6.

aliado à leitura clássica:

A experiência “trágica” fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. (BORNHEIM, 2007, p. 89).

A problemática do sujeito atual deriva da desmedida. Na tragédia clássica, por ultrapassar o espaço que lhe cabia, o herói era vítima da *moira*, hodiernamente o sujeito torna-se trágico por não saber qual espaço lhe é próprio; em outras palavras, há uma crise do sujeito. Assim, “o desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, 'desesconder-se'”. (BORNHEIM, 2007, p. 79).

Na acepção clássica, a *aletheia* surge para revelar o que está oculto e, no caso da tragédia, para afastar a aparência e fazer emergir a “verdade”. A *aletheia* contemporânea, por sua vez, se expressa na revelação do ser a si mesmo. Esse movimento de autodescobrimento deriva e gera a separação ontológica que é, segundo Bornheim, “o elemento possibilitador do trágico [...], aquele rasgo na natureza humana que em tais e tais circunstâncias adquire ou não uma coloração trágica” (BORNHEIM, 2007, p. 79). Se o exemplo for *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, mesmo não se configurando como uma tragédia, a obra traz seus elementos trágicos, como a procura de uma percepção da identidade de Bartolomeu que - sendo moçambicano e desejando voltar aos tempos em que participou das navegações coloniais como empregado do navio - é confundida pelas lembranças e saudades do velho. Quando, após uma discussão com Sidónio, Bartolomeu percebe que, de fato, não está mais no navio e os malefícios que os portugueses trouxeram a Moçambique, enlouquece.

O português sai. Passa junto ao muro por baixo da janela do quarto de Bartolomeu quando, de repente, um clarão o atinge no rosto. É um golpe de labareda, soprado num milímetro de segundo, como picada de uma serpente de fogo. Desemparelham-se os olhos ao médico, enroscado nos próprios braços como se tivesse aberto, a seus pés, a fenda dos infernos.

Tombado no chão, percebe: é um pano que arde e se agita em ameaçadoras chamas. Depois, a visão ganha foco: é a bandeira da Companhia Colonial de Navegação que se consome no improvisado mastro da janela. O velho, rouco, enlouquecido, grita: - *Acabou-se a merda da liberdade! Acabou-se a puta da nação!* Aqueles afrontosos gritos roucos ainda ecoaram por um tempo pelas nebulosas ruelas, fazendo estremecer o pequeno sossego da Vila. Todos sabiam quem iria levar a peito aquele ultraje, mas ninguém sabia exactamente a que nação e liberdade o velho Bartolomeu se referia. Talvez a ofendida nação fosse o pequeno quarto onde ele se havia enclausurado. E a amaldiçoada liberdade fosse a possibilidade de visitar o passado e voltar a viajar em falecidos navios coloniais. (COUTO, 2008, p. 95).

No desfecho do acontecimento trágico, como também nos lembra Bornheim, existe uma tentativa de restabelecer-se a harmonia inicial. No entanto, no contexto clássico ou no contemporâneo, não é possível retornar a uma harmonia preestabelecida, pois o conhecimento gerou um novo estado que é, por si só, diferente do anterior. Bartolomeu não consegue retornar a essa harmonia anterior à da colonização e nem se vincular ao novo estado gerado pela independência, pois associa, de certo modo, a liberdade ao navio. Dessa forma, o ancião adoece, acabando por esperar a tão desejada morte.

Pouco se referindo à destruição, morte ou calamidade, a *Poética* de Aristóteles usa o termo "infortúnio", definindo tragédia mais por seus efeitos e trabalhando em sentido reverso de modo a alcançar o que melhor poderia causar esses efeitos.

Uma pessoa malvada, que passa da miséria para a prosperidade, por exemplo, não pode ser trágica porque o processo não pode inspirar nem piedade nem temor. Isso deixa aberta a questão do que chamamos obra estruturada para despertar piedade e temor, mas, na realidade, não o faz. Uma comédia que não consegue suscitar a menor centelha de divertimento seria uma comédia pobre ou de forma alguma seria comédia? (EAGLETON, 2013, p. 26).

Diante de várias questões e de uma definição cada vez mais lacônica, Eagleton faz um apanhado das teorias surgidas ao longo do tempo: Schopenhauer<sup>9</sup>

---

9 Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, v.I, p. 254.

via um grande infortúnio apresentado isoladamente como essencial à tragédia; Horácio<sup>10</sup>, em *A arte poética*, comenta que a tragédia desdenha o balbuciar de trivialidades; John Orr<sup>11</sup>, por sua vez, afirma que a experiência relacionada à perda humana irreparável é a experiência trágica essencial. De um drama dotado de seriedade para os antigos, a tragédia passou a uma história com um final infeliz para a Idade Média e a um drama com um final infeliz para os modernos. Tamanha imprecisão é agravada quando considerados ainda outros autores como Georg Simmel<sup>12</sup>, segundo o qual uma relação é trágica quando forças destrutivas dirigidas contra algum ser provêm dos níveis mais profundos do próprio ser, ou A. C. Bradley, quando afirma que uma tragédia é qualquer conflito espiritual que tenha envolvimento com um vazio espiritual.

Segundo Eagleton, não existe uma forma definida que se aplique a todas às tragédias. Além disso, o termo encontra dificuldades ainda por flutuar de forma ambígua entre o descritivo e o normativo.

Aristóteles acreditava que o épico podia ser trágico; entretanto, embora se ocupe de morte e destruição, o épico não as utiliza como motivo para reflexões sobre justiça, destino e sofrimento em geral, à maneira de uma peça de Sófocles. Ela é, portanto, trágica no sentido descritivo mais do que normativo.

[...] Do ponto de vista normativo, somente certos tipos de morte, conflito, sofrimento e destruição, tratados de certas maneiras, qualificam-se para a láurea da tragédia. Tragédia aqui é mais uma questão de reação do que de ocorrência. E é verdade que quase ninguém vê destruição como algo inerentemente negativo, que somente o tipo mais bandro de liberal considera conflito intrinsecamente indesejável, e que a maioria das pessoas não considera a morte calamitosa *ipso facto*. Para Aristóteles e para a maioria dos outros críticos, a morte de um vilão não seria trágica, ao passo que, para certa linha da filosofia existencialista, a morte é, como tal, trágica, independentemente de sua causa, forma, tema ou efeito. Mesmo assim, tragédia “normativa” ou “moral” trai com frequência certo subtexto sensacionalista, uma aura de violência ou exotismo, de sensações suavemente intensificadas e prazeres eróticos velados, o que a liga com relutância à sua irmã melodramática. Como acontece em relação à maioria dos fenômenos mais sofisticados, ela esconde algumas raízes menos conceituadas. (EAGLETON, 2013, p. 32-33).

---

10 Horácio, On the Art of Poetry. In: Dorsch (Ed.), *Classical Literary Criticism* [1984], p. 87.

11 Orr, *Tragic Drama and Modern Society*, p. XII.

12 Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, p. 43.

Há, no entanto, um contraste entre a tragédia normativa e a descritiva. A primeira tende a ser sombria, lúgubre, enquanto para a segunda, isso é o que a tragédia não pode permitir. “É uma curiosa ironia a noção de que, para boa parte da teoria tradicional do trágico, o infortúnio e a desesperança ameacem subverter a tragédia mais do que realçá-la. Quanto mais triste o drama, menos trágica é a sua condição.” (EAGLETON, 2013, p. 34).

A tragédia presta-se muito bem ao teatro efetivo, pois por meio de reviravoltas repentinas, ações condensadas e repletas de crise, o teatro ajusta-se à própria descrição do gênero. Mas, por outro lado, existem também tragédias estáveis ou com repentinas e grandes mudanças, “sob a forma de uma sombria e absoluta persistência em relação a certas condições irremediáveis e obscuras, por exemplo, um pálido hematoma na pele”. (EAGLETON, 2013, p. 36). Esses tipos menos espetaculares de tragédia seriam, segundo o teórico, mais adequados ao romance do que ao palco.

É esse tipo menos espetacular de tragédia será investigado no romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, com atenção para a inexistência do elemento individualista, para a presença dos símbolos (o veneno e o remédio) e para o desenlace que permite uma nova visão de mundo, ou não.

#### 4.3 O TRÁGICO NO ROMANCE – UMA DOR MENOS ESPETACULAR

A proposta de se estudar elementos do trágico em um romance contemporâneo é legítima, pois, nas palavras de Gadamer:

O trágico é um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia (...) mas tem seu lugar também em outros gêneros de arte. (...) Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida. (GADAMER, 1999, p. 212).

Ao tratar da tragédia é inevitável esbarrar em Aristóteles, por tal motivo diferencia-se o substantivo *tragédia* do adjetivo *trágico*, sendo o primeiro referente

ao gênero literário e o segundo a um conjunto de características advindas do gênero que passaram a representar uma ideia filosófica através do tempo.

Segundo Andrade (2006), o trágico reside em uma oposição entre a necessidade de lutar contra o destino implacável e a liberdade. "O herói demonstra sua liberdade ao lutar contra o destino e sucumbir diante da força divina. Quando o herói trágico perde a liberdade ele está comprovando o uso dessa liberdade." (ANDRADE, 2006, p. 33). Dessa forma, o indício do trágico está no embate de forças inconciliáveis: a fatalidade e a liberdade.

Para Vernant & Vidal-Naquet, o herói trágico nada mais é que o homem e sua essência em conflito com a realidade e suas forças externas:

(...) que ser é esse que a tragédia qualifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo?

Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele é e o que ele realmente fez sem o saber?

Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação se desloca, gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário? (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10).

O herói não tem lugar no decorrer da ação trágica. Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, tanto Sidónio Rosa quanto Bartolomeu ou Dona Munda trazem marcas do herói trágico, perdidos entre forças ambíguas e contraditórias executadas não por deuses, mas pelas outras personagens, cada uma certa de sua condição. Resta a eles resignarem-se sob os desígnios do destino e purgarem-se diante de seu reconhecimento.

Nesse aspecto, as três personagens, cada uma em sua especificidade, se encaixariam na formulação de herói trágico de Aristóteles. Para o filósofo, existe o

erro cometido pelo herói trágico - desmedida -, uma conduta errada tomada pelo herói que resulta no fim trágico. Na obra, nenhuma personagem específica comete algum erro que leva a um fim trágico e catártico. A *hybris* - força que promove a desmedida - não está presente em apenas um indivíduo.

No entanto, até certo ponto da narrativa, mentiras são mantidas e tanto as personagens quanto o interlocutor são “enganados”, configurando um erro coletivo intrinsecamente ligado ao desejo de mexer com as diretrizes do ainda não acontecido. O primeiro deles é o fato que faz crer que há uma desmedida cometida por Bartolomeu: um incesto com sua filha Deolinda. Após Sozinho ter relações sexuais com uma prostituta e não pagá-la, Sidónio vai à procura da mulher para quitar a dívida, quando descobre o ocorrido entre quatro paredes.

Pouco depois, o médico regressa à rua, remexendo os bolsos, revirando a carteira. A mulher que o esperava não tira os olhos das notas que vão sendo contadas. Os olhos engordam quando a barriga emagrece.

- *Ele dormiu consigo?*

- *Comigo? Não, eu só sou intermediária. Vim da cidade montar um negócio de felicidades instantâneas aqui na Vila.*

- *Por que me está a devolver o dinheiro?*

- *Só paga metade, esse velho passou o tempo só chamando o nome de uma outra.*

- *Uma outra? Não seria uma Munda?*

- *Não, ele chamava por uma tal Deolinda.*

Fosse por excesso de alma ou carência de pulmões, o português abriu a boca em falso. Como o peixe, longe de água. Quase não se escutava quando inquiriu:

- *Deolinda, tem a certeza?*

- *Até pediu que se fizesse escuro e que ela dissesse certas coisas... e pediu outras coisas muito estranhas... (COUTO, 2008, p. 121-122).*

Logo em seguida, ao conversar com Dona Munda, Sidónio descobre que o incestuoso adultério era o motivo para Munda desejar tanto um remédio que matasse o marido.

- *Quando é que deixaram de dormir juntos?*

- *Quando eu descobri tudo.*

- *Tudo o quê?*

- *Quando, ao namorarmos, ele disse o nome dela.*

- O nome de quem?

- Dela.

- Deolinda?

Munda acena que sim. Teria sido essa a única vez que Bartolomeu saíra verdadeiramente de casa. Saíra de casa, saíra dela, saíra do mundo.

- Nunca mais quis que ele me tocasse.

- Falou com ele sobre o assunto?

- Não, para mim estava claro.

- Mas ele podia sonhar com Deolinda sem que fosse dessa maneira...

- Uma mulher adivinha. Uma esposa sente. Uma mãe sabe.

- É por isso que o quer matar?

Acena afirmativamente e repete: "Sim, é por isso". Durante anos pensou que necessitava de ter mais provas do incestuoso adultério. (COUTO, 2008, p. 124-125).

O que se revela, posteriormente, junto com os segredos de Dona Munda, é que Bartolomeu era cunhado de Deolinda, não pai. A revelação da mentira acaba com essa suposta desmedida, não anulando, no entanto, o adultério com a prostituta que levou a toda essa descoberta.

- Pois eu lhe pergunto: o senhor não se pergunta o que fazia uma mulher nova, bonita, esperando anos que pareciam séculos?

- Não sei, Dona Munda. E o que fazia essa mulher?

Munda abana a cabeça em reprovação. Aposta que o médico se interrogou sobre o que fazia Bartolomeu nas suas andanças pelo mundo. Que lhe adivinhou e invejou amores entre portos e adeuses.

- Mas eu também tenho corpo, ou será que nunca reparou?

- Reparei – responde ele constrangido.

- As mulheres não esperam tanto como vocês, homens, pensam.

- E com que é que não esperou, Dona Munda?

- Não vai acreditar.

- Diga.

- Não posso.

- Agora vai ter que dizer.

- Pois confesso: eu traí Bartolomeu com o meu pior inimigo.

- E quem é?

- Alfredo Suacelência.

- Com Suacelência?

- Na altura, ele não era assim, tão cheio de ombros. Era bem diferente.

- E quando deixaram de se encontrar?

- Quando ele, em pleno acto, deixou escapar o nome dela.

- Dela?

- De Deolinda.

- Desculpe, não acredito. A senhora disse que isso tinha sucedido com o seu marido...



- *Engano seu.*
- *Disse, disse. Afirmou que o seu marido, em pleno namoro, sonhou alto com Deolinda...*
- *Nunca disse isso.*
- *Disse sim, disse que deixaram de dormir juntos quando ele deixou escapar o nome dela.*
- *Não me referia a Bartolomeu. Falava de Suacelência. Foi ele que falou no nome de Deolinda.*

Tinha ocorrido assim: Munda e Suacelência se encontravam, às ocultas, até ao fatídico dia em que ela percebeu que o seu amante era amante da sua própria filha. Foi então que ela avaliou a mentira em que vivia. E passou-se o seguinte: em vez de culpabilizar Suacelência, ela lançou sobre o marido todas as possíveis retaliações. Para ela, era Bartolomeu que merecia castigo. (COUTO, 2008, p. 146-147)

Ainda como consequência desses fatos, em outro momento de revelações, Munda descobre uma fotografia perto do leito do marido. Desconfiando que a mulher na foto seria uma amante, Munda rasga a foto e ouve a confissão do marido:

- *Munda: essa moça é Isa...*
- *Não quero nomes! Não traga nunca o nome dessa mulher para dentro desta casa...*

Saber do rosto e do nome de uma mulher rival: eis uma faca cujo punho é a mais afiada lâmina. Como desencravar da alma esse punhal sem se ferir ainda mais?

(...)

- *Essa moça é minha filha!*

O quarto fica suspenso no anúncio: mesmo os pedaços da fotografia rodopiam pelo espaço como súbitas mariposas.

- *É minha filha – repete.*

Ambos se sentam, incapazes de suportar o fardo da revelação. A mudez, naquele momento, não era a ausência da fala. Bartolomeu quer, de uma assentada, falar todas as línguas. Fica assim sem nada dizer até que, atabalhado, começa a desenrolar as penas do seu passado. Aquela moça era a razão por que ele suportava as longas ausências, as humilhações de racismo no exterior, as amargas acusações de Suacelência.

- *Eu ia visitar a minha filha.* (COUTO, 2008, p. 130).

Revela-se então, em meio a vida cotidiana de Bartolomeu, um momento trágico do passado: devido à independência, ele precisou se despedir da filha pela última vez. Como afirma Featherstone (1997), a vida cotidiana possui algumas características associadas a ela, dentre elas uma ênfase naquilo que acontece todo

dia, na rotina, nas experiências repetitivas e naquilo que permeia o universo mundano, ordinário, intocado por grandes acontecimentos. Não é possível, no entanto, limitar a vida cotidiana a uma definição, pois ela também se caracteriza como um processo. Além disso,

com o surgimento da modernidade ocidental, os especialistas culturais – tais como os cientistas, artistas, intelectuais e acadêmicos – ganharam um relativo poder e procuraram de vários modos advogar a transformação, domesticação e os meios de civilizar, consertar e curar aquilo que se julga serem as limitações da vida cotidiana. No entanto, outros especialistas culturais procuraram promover e defender as qualidades intrínsecas da vida cotidiana através do elogio à integridade das culturas e tradições populares. Para eles não se considera a vida cotidiana matéria-prima e “alteridade”, no ponto exato para ser formada e cultivada. Eles, na verdade, advogam uma reversão do processo de diferenciação e maior consciência da igual validade e, em alguns casos, da sabedoria superior do conhecimento e das práticas cotidianas. Em consequência, sob determinadas condições, as culturas populares são enaltecidas e a vida mundana da pessoa comum, a vida do “homem sem qualidades”, é heroicizada. (FEATHERSTONE, 1997, p. 85).

Segundo Raymond Williams (2002), pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. Na obra em questão, as ações trágicas acontecem por meio de não só um herói, mas de todas as personagens, que compartilham a vida cotidiana e acabam emaranhadas na trama tecida por mentiras e verdades.

Sidónio também não escapa das revelações do passado:

Os olhos chispalhudos cravam-se no português e, com rouquidão que ainda lhe sobra, o velho dispara:

*Eu sei que você não é médico!*

*Como?*

*O senhor não é médico. Anda a mentir, só mais nada.*

*Você viu... Devolva-me a minha pasta!*

*O senhor não é médico e toda a Vila vai saber disso. E vai ser expulso daqui num abrir sem fechar de olhos...*

*- Eu apenas não terminei o curso... faltam-me cadeiras...*

*- Não é médico.*

*- Peço desculpa, eu apenas queria...*

*- Se fosse o inverso, pense bem, se fosse o inverso: o que sucederia a um africano que fosse apanhado na Europa com*

*documentos falsos?*

*- Tem razão, os seus documentos dizem a verdade. Você é que é falso. (COUTO, 2008, p. 133-134).*

A rede de mentiras era justificada por Munda como consequência de um desamparo. “A mentira é o único remédio que lhes resta contra essa solitária lonjura. Como diz Munda: apenas um mortal pecado pode curar a doença de viver.” (COUTO, 2008, p. 147-148).

Deolinda, por sua vez, tem sua morte revelada quando Alfredo Suacelência sofre uma tentativa de assassinato e Sidónio ameaça sair da Vila.

O homem atravessa a porta de saída, debruça-se para pegar nas malas que esperavam no pátio. A voz de Munda assume gravidade nunca escutada antes:

*- E Deolinda?*

*- Havemos de nos encontrar um dia.*

*- Não. Vocês nunca mais vão se encontrar.*

*- O mundo é pequeno, Dona Munda.*

*- Você não entende? Deolinda está morta!*

Um arco tenso toma conta das costas do visitante.

As malas tombam. As mãos do médico esvoaçam como aves cegas, numa dança desencontrada. O corpo quer falar, não encontra voz nem gesto. Por fim, consegue vencer a surpresa que o inundou e balbucia:

*- A senhora inventou agora essa mentira apenas para me reter aqui?*

Munda não escuta. Ela está misteriosamente tranquila, as suas palavras já perderam toda a pretensão. Nesse tom mortiço, prossegue:

*- Deolinda morreu antes de você chegar cá. Morreu quando fazia um aborto, do outro lado da fronteira.*

*- Não pode ser, não pode ser.*

*- Ela estava grávida desse seu amigo, o administrador Suacelência. (COUTO, 2008, p. 152-153).*

O veneno que Munda tanto pedia não era para matar o marido, como suposto até então, mas sim para se vingar de Suacelência. No entanto, toda a mentira revelada até então torna ao posto de mentira novamente quando Suacelência conta a Sidónio o que realmente aconteceu entre as personagens da família.

Deolinda regressou enferma a Vila Cacimba e usou a própria doença como arma para se vingar do velho que, em menina, a

tinha violentado.

- *É isto: a gente nasce sem pedir e morre sem ter licença.*

Acontecera assim: depois de ter regressado da cidade, Deolinda tinha sido, de novo, objecto de assédio por parte de Bartolomeu. Só há um meio de se sair do Inferno: é nos convertermos em diabo. Foi isso que a bela filha fez: seduziu o mecânico e convocou agonias do passado. Feridas da boca curam-se com a própria saliva.

- *Bartolomeu sabia de tudo.*

- *De tudo o quê?*

- *Sabia que Deolinda estava doente e de que doença ela sofria. Aquilo, para mim, foi um suicídio* – rematou Suacelência. (COUTO, 2008, p. 172-173).

Nas características do romance descritas acima, a ideia de "peripécia" proposta por Aristóteles, ou de "reviravoltas", proposta por Vernant & Vidal-Naquet, é encontrada. Elemento de ação complexa, a peripécia consiste, segundo Aristóteles, em uma reviravolta das ações, conduzindo a história a um rumo contrário ao que parecia indicado e natural. Ela é um dos instrumentos usados para que se alcance o objetivo de causar compaixão, finalidade a qual se presta a tragédia.

Na obra, o destino trágico das personagens surge a partir de uma série de acontecimentos casuais que propiciam esse final. Tais acontecimentos são as chamadas peripécias que, da mesma forma que engendra a tragédia grega, na narrativa de Mia Couto vai proporcionar toda a singularidade na trama. Dentre as peripécias mais expressivas está o efeito dominó gerado pelas mentiras contadas por todas as personagens, culminando no desfecho da história de cada uma delas.

As peripécias trágicas dos heróis deste romance são vinculadas à exaustiva tentativa de apressar o destino e interferir no tempo natural dos acontecimentos. As personagens sucumbem, assim, diante das supresas recebidas quando reveladas as tramas. O desejo de controlar as situações domina as personagens, mais especificamente Dona Munda, quando considerada a narrativa principal: a espera de Sidónio por Deolinda. Isso se mostra na desesperada sobreposição de mentiras e no fato de Sidónio precisar contar com a sorte para reencontrar Deolinda, ou a verdade sobre ela.

Nesse aspecto também não é possível citar uma peripécia exclusivamente, pois elas vêm em cachos, uma como consequência da outra. Mas é com o uso da

peripécia e de ações simples, diz Aristóteles, que se alcança o fim que se propõe alcançar, a saber a emoção trágica e os sentimentos da humanidade.

Em um contexto de tamanhas enganações, na obra ocorre uma catarse como purificação quando Sidónio visita o túmulo de Deolinda. Apesar de nenhuma personagem apresentar a tentativa de expurgar um grande erro, já que cada uma busca revelar os erros alheios, todos os erros cometidos coletivamente guiam para a catarse de Sidónio. A desmedida coletiva, uma série de mentiras e de complicadas relações entre as personagens que guiam a narrativa para um desfecho dessa desmedida tem como “vítima” apenas Sidónio Rosa.

Resignado ante sua incapacidade de apreender Vila Cacimba em sua totalidade, Sidónio não consegue fugir de sua “inutilidade” em um contexto que, para continuar existindo, não necessita de sua presença. Assim, diante das revelações que presencia, vai ao cemitério visitar o túmulo de Deolinda e acaba ingerindo as pétalas do esquecimento, pétalas de uma flor<sup>13</sup> oferecida por Dona Munda.

Munda recolhe flores brancas que crescem entre as campas. Traz uma mão cheia de pétalas e entrega-as ao português.

- *Sabe como se chama essa flor?*

- *Não.*

- *Pois nunca mais se vai esquecer. Chama-se “beijo-da-mulata”.*

A mulher não quer apenas que o português toque e cheire a flor. Pretende que ele faça como ela está fazendo: que mastigue pétalas e sinta o seu sabor adocicado.

- *Este é o remédio para saudades e tristezas, essas que não têm cura* – diz Munda.

Os frágeis dedos dela introduzem as corolas brancas entre os lábios do homem. Olhos fechados, o médico recebe aquela profana hóstia. (COUTO, 2008, p. 182).

Após a ingestão das pétalas, Sidónio, em um delírio, vê a morte da Vila, a morte das casas e se volta para a exploração de sua subjetividade, retornando à Portugal e percebendo que apenas naquele momento estava deixando sua pátria. Nesses aspectos, ele se opõe ao homem da tragédia grega, pois não há a

---

<sup>13</sup> *Catharanthus roseus* ou *Beijo-da-mulata*: flor com alto poder alucinógeno. Utilizada também para o tratamento de doenças relacionadas ao HIV, por alguns curandeiros em Moçambique. (IRIN, 2006).

preocupação com a verdade que ultrapassa os limites da vida e com as relações entre o homem e os deuses ou o destino. O herói da tragédia moderna representa toda a solidão do universo que implica resignação.

Para Williams (2002), a noção de tragédia acontece também relacionada à experiência pessoal.

Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu [...]. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo. (WILLIAMS, 2002, p. 29-30).

Na obra, Mia Couto explora esse distanciamento entre o desejo e a resistência ao sofrimento, explora a perda de conexão entre os habitantes de uma e a terra. Além disso, o que há de mais complexo na caracterização destes heróis trágicos é a eterna dúvida sobre a verdade dos acontecimentos: afinal, ninguém tem conhecimento total sobre a veracidade dos fatos narrados. Ao deixar suspensa a questão da verdadeira culpa de alguém especificamente, a narrativa delinea sutilmente as personagens como trágicas, pois nenhuma delas é totalmente culpada de seus infortúnios, todas elas são levadas pelo destino que se cumpre sem que elas percebam.

Tematizando uma história de amor (sexual, fraternal e ideológico), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* tem como contraponto uma história de mentiras, relacionada ao adultério, à morte, ao amor e a um suposto incesto. Representando um país pós-colonial, a obra de Mia Couto recupera raízes, assumindo uma perspectiva mítica, nas relações telúricas entre homem e natureza. O veneno aparece como um remédio, um objeto sagrado, pois simboliza a cura dos homens, das lembranças, do passado e dos vestígios da época colonial que, nem sempre, estão associados à colonização. As personagens repetem a ação de implorar pelo

comprimido por terem como objetivo maior se recuperarem das dores coloniais.

Cada uma delas aparece como que marcadas por um destino traçado pelas suas raízes, mas não relutantes em relação a esse destino, apenas dispostas a se metamorfosearem e a enganarem para não sucumbirem a ele.

Os eventos que acometem a vida de todos são trágicos e, em alguns momentos, características da tragédia clássica são apresentadas na trama do romance contemporâneo. Portanto, a obra enquadra-se na perspectiva do trágico sem, entretanto, alcançar a plenitude de uma tragédia.

Mia Couto dá outros matizes ao trágico ao moldá-lo ao espaço moçambicano e fazê-lo através de uma escrita que combina a densidade da atmosfera poética, a expansão do sentido e a escrita. A obra recria elementos trágicos não calcados em modelos rigidamente clássicos, mas que procuram apresentar outras formas de conflito, outras dores, representadas em uma estrutura trágica aliada a questões de cunho político, social e cultural presentes na sociedade moçambicana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura pós-colonial moçambicana consolida-se cada vez mais na cena literária e tem Mia Couto como um de seus grandes nomes, ao lado de Paulina Chiziane, José Craveirinha, Rui Knopfli e Eduardo White, entre outros.

Mia Couto revela em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba* todo o conflito cultural e político sob uma estrutura trágica que se encaixa apropriadamente no romance. Dentro do espectro da transculturação, o autor desperta a consciência moçambicana, chamando atenção ao sobrepor a cultura portuguesa sobre a moçambicana, e vice-versa, em um constante movimento. Através do drama da estirpe do povo moçambicano, busca caminhos para unir passado e presente, fundindo-os em um futuro possivelmente integrador.

O romance se destaca, a princípio, pela qualidade do tratamento dado à palavra, à linguagem, às tradições orais e pela forte estrutura temática, recorrendo à memória e a busca por um processo identitário para evidenciar as sequelas do período colonial.

Esses elementos aliados dão à obra uma complexidade e um vigor perceptíveis a qualquer leitor. Da harmonia entre estrutura e estilo se depreende o elemento trágico, presente em qualquer manifestação em que a essência da natureza humana esteja presente. Assim, a tragédia não se encerra no gênero trágico, mas, acima de tudo, continua viva no gênero romance. O romance na modernidade, por sua vez, ao permitir todo o tipo de linguagem e de hibridismo, institui-se como um adequado modelo para se representar os dramas humanos.

Dessa forma, os objetivos almejados foram alcançados. Os elementos constituintes de uma literatura transcultural pós-colonial que refletem a busca por um projeto identitário foram encontrados no desenrolar da narrativa, com um olhar voltado para os desdobramentos sofridos pelos indivíduos que passaram pelo período colonial em Moçambique. O hibridismo, o deslizamento e a busca por uma identidade permeados pela memória, pelo esquecimento, pela tradição oral e pelos elementos trágicos reforçam a caracterização de Mia Couto como agente transcultural e reforçam o comprometimento do autor com a cultura moçambicana



ao demonstrar que conseguir contar histórias e conhecer a sua terra é fundamental.

Espera-se que essa dissertação possa colaborar com os estudos acerca das características analisadas e que outras obras literárias, talvez até mais permeadas pelos mesmos elementos, possam ser observadas com um olhar que perceba, independente de "de onde se vê", as problemáticas pós-coloniais presentes tanto na obra quanto num possível cotidiano pós-independência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADEEKO, A. *Proverbs, Textuality, and Nativism in African Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

AFONSO, M. F. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ANDRADE, E. C. *A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45*, 2006. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. S/l: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BHABHA, H. *O Local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRANDÃO, A. P. (Org.) Saberes e fazeres. v.3. *Modos de interagir*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CABAÇO, J. L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Unesp, 2009.

CABRAL, A. Libertação nacional e cultura. In.: SANCHES, M. R. (org) *Malhas que os Impérios tecem*. Textos anticoloniais e contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 355-375.

CAETANO, M. *Tradições, princípios e métodos da colonização portuguesa*. Lisboa: Agencia geral do Ultramar, 1951.

CALDAS, A. *Idicionário*. Lexikon Editora Digital – versão para internet. Disponível em: <http://www.aulete.uol.com.br>. Acesso em: 03 de maio de 2015.

CASSIRER, E. *A filosofia das Formas Simbólicas: I – A Linguagem*. Trad. Marion

Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASSIRER, E. *Ensaio Sobre o Homem*: Introdução à Filosofia da Cultura Humana. Trad. Carlos Branco. Lisboa: Guimarães, 1994.

CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. 2 ed.. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CASTRO, A. *O sistema colonial português em África* (meados do século XX). 2. ed. Lisboa: Caminho, 1980.

CAVACAS, F. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Orgs.). *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 57-73.

CÉSARIE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noêmia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. São Paulo: José Olímpio, 2006.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia*: Estrutura & história. São Paulo: Ática, 1988.

COUTO, M. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, M. *Pensatempos*: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

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

COUTO, M. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*: as incuráveis vidas de Vila Cacimba. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DENOON, D. A África Austral. In: OGOT, B. A. (Org.). *História Geral da África*: África do século XVI ao XVIII. Trad. David Yann Chaigne, Luana Antunes Costa, João Bortolanza, Fábio Lucas Pierini e Márcio Prado. Brasília: UNESCO, 2010. v. 5. p. 807 – 830.

EAGLETON, T. *Doce violência*: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2013.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tarner. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FEATHERSTONE, M. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FIGUEIREDO, E. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FIGUEIREDO, T. C. *A mimesis através dos espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa*, 2013. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

FONSECA, M. N.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREYRE, G. *Casa grande & senzala*. 51. ed. São Paulo: Globo, 2009.

FRONTEIRAS DO PENSAMENTO. *Mia Couto: nossos nomes, personagens e histórias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2DokJmq6qNw>. Acesso em: 20 de agosto de 2015.

FRONTEIRAS DO PENSAMENTO. *Mia Couto: literatura política e as utopias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CQoUskJVvfw>. Acesso em: 20 de agosto de 2015.

FRY, P. (Org.). *Moçambique: Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GADAMER, H. *Verdade e método - traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T.T. (org.), HALL, S., WOODWARD, K. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p.103-133.

HANCIAU, N. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005 p. 125-142.

IRIN NEWS, *MOÇAMBIQUE: Beijo da mulata, ervas e sementes tratam doenças oportunistas em Nampula*. Disponível em: <http://www.irinnews.org/report/60203/mo%C3%87ambique-beijo-da-mulata-ervas-e-sementes-tratam-doen%C3%A7as-oportunistas-em-nampula>. Acesso em: 09 de janeiro de 2016.

JOLLES, A. *Formas Simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORNAL DA ABI, Mia Couto: A língua portuguesa é um foco de resistência. Disponível em: <http://issuu.com/ucha/docs/jornaldaabi391/16>. Acesso em: 2 de janeiro de 2016.

KI-ZERBO, J. *Para quando a África?* Entrevista com René Holestéin. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LEITE, A. M. Oralidades, Vozes, Língua, Vozes Anoitecidas Mia Couto. In.: *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Marcelo J. De Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In.: ROSENFELD, Kathrin H. *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

OTINTA, J. N. N. *Mia Couto: Memória e Identidades em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, 2008. 142 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PRADO, M. R. Das máscaras que revelam: reflexões sobre o conceito de trágico. *Revista do SELL*. Online. V. 2, n. 2. Uberaba: UFTM, 2010. ISSN: 1983-3873. Disponível em: <http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/31/41>. Acesso em: 02 de janeiro de 2015.

RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca, 1989.

REDE BRASIL ATUAL, Para Mia Couto, é preciso resolver o passado de Moçambique para curar o presente. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2014/04/para-mia-couto-e-preciso-resolver-o-passado-de-mocambique-para-curar-o-presente-9008.html>. Acesso em: 12 de agosto de 2014.

RUA DIREITA, Griots: os intérpretes musicais da história africana. Disponível em: <http://www.ruadireita.com/musica/info/griots-os-interpretes-musicais-da-historia-africana/#axzz2V2fXDrBh>. Acesso em: 16 de agosto de 2014.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, H. P. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 341-366.

SILVA, F. J. M. "Sobre o mundo da ficção: fronteiras, definições e inconsistências. In.: FARIAS, S. L. R.; PEREIRA, K. R. W. (Org.). *Mímesis e ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013.

TODOROV, T. *Memória do mal, tentação do bem*. São Paulo: Arx, 2002.

TUTIKIAN, J. *Velhas Identidades Novas: O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.