

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JULIANA VITTORAZZE SCHRODEN DE PAIVA

A TERRA E O ARQUÉTIPO FEMININO
o lugar do Paraíso em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2019

JULIANA VITTORAZZE SCHRODEN DE PAIVA

A TERRA E O ARQUÉTIPO FEMININO
o lugar do Paraíso em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e cultura

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2019

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

- P149t Paiva, Juliana Vittorazze Schrodin de, 1977-
2019 A terra e o arquétipo feminino [recurso eletrônico] : o lugar do Paraíso em Antes de nascer o mundo, de Mia Couto / Juliana Vittorazze Schrodin de Paiva. - 2019.
- Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.622>
Inclui bibliografia.
1. Literatura. 2. Literatura moçambicana - História e crítica. 3. Mia, Couto, 1955 - Crítica e interpretação. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e, 1963- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

JULIANA VITTORAZE SCHRODEN DE PAIVA

**A TERRA E O ARQUÉTIPO FEMININO - O LUGAR DO PARAÍSO EM
ANTES DE NASCER O MUNDO, DE MIA COUTO**

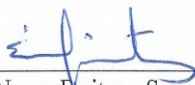
Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura

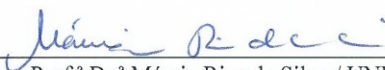
Orientadora: Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza

Uberlândia, 15 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza / UFU (Presidente)



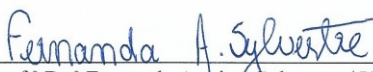
Prof.^a Dr.^a Márcia Rios da Silva / UNEB



Prof.^a Dr.^a Sueli Maria de Oliveira Regino / UFG



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU



Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre / UFU

Este trabalho foi realizado com o auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aprimoramento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À minha fiel companheira
nas madrugadas de escrita,
Tunica

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia, à Coordenação de Aprimoramento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao *Centre de recherches sur les pays lusophones de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3* (CREPAL) e à Campus France, por disporem dos recursos necessários para o fomento da pesquisa de qualidade, os quais foram fundamentais para o desenvolvimento e conclusão desta tese.

À professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, meu especial agradecimento, pela orientação estimulante e companheira, pela confiança e paciência dispensadas, fundamentais para a conclusão desta tese.

À professora Olinda Kleiman, pela amorosa co-orientação durante o estágio doutoral. Sua participação neste processo foi essencial para a qualidade deste trabalho.

Aos professores Leonardo Francisco Soares e Fernanda Aquino Sylvestre, membros da banca de qualificação, pelas leituras cuidadosas e pelas sugestões e comentários críticos que auxiliaram a nortear os caminhos para a finalização da tese.

Às professoras Brigitte Thierion e Egidia Souto, pelas oportunidades de realizar conferências e palestras durante meu estágio doutoral, e pelas sugestões bibliográficas que conferiram um enorme acréscimo à pesquisa.

À professora Soraia Farias Reolon Pereira, pelas conversas atenciosas nos duradouros momentos que compartilhamos e que me motivaram a continuar.

À professora Marisa Martins Gama-Khalil, pelo diálogo iniciado nas primeiras orientações e sua seriedade e profissionalismo que são referências para meu trabalho.

À professora e amiga Zeina Abdulmassih Khoury, que partilhou conhecimento, indicou cursos e traduções e foi companheira nas horas difíceis para a conquista deste resultado.

Ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU, professor Ivan Marcos Ribeiro, e à Maiza Maria Pereira e ao Guilherme Augusto da Silva Gomes, pelo apoio, profissionalismo e comprometimento com nosso trabalho.

Ao meu amor e esposo, Cássio, que foi essencial para que eu iniciasse e terminasse esta tese. Seu apoio incondicional, sua renúncia em muitos momentos e seu estímulo constante foram o meu alicerce e minha inspiração para a conclusão desta pesquisa.

Aos meus queridos pais, João Carlos Schroden e Eliana Vittorazze Schroden, e especialmente à minha irmã e amiga, Renata Vittorazze Schroden, presença constante e fundamental para este resultado. Aos demais familiares, colegas e amigos, que contribuíram com incentivo, sugestões, diálogos, apoio, reflexões, paciência e amizade. Em especial, às amigas e companheiras de luta, Neli Edite dos Santos, Fernanda Cristina Campos e Karyne Pimenta, aos colegas do POEIMA e às queridas Célia Maria Borges Machado, Gisele Pimentel Martins, Rogélia Mundim Saramago, Josiane Alves de Carvalho Hernandez, Alessandra Caixeta Martins, Maria Lúcia Castilho Romera, Lídia Meirelles. E aos amigos, Luiz Vilela, Ana Carolina Ferreira Cury, Graça Graúna, Analu Carrijo, Paula Márcia Ferreira Baccelli, Márcia Camargos, Natália Guimarães von Krüger, Paula Godoi Arbex, Fernando Luís Pereira Lima, Rufina Macedo Ribeiro, Violaine Pastor Silva, Miriam Dell'osso, Jean-Blaise Vandamme, Gisele Rezende Rocha, Adriana Dias, Patrícia Ponte, Mariana Magalhães e Eve-Marie Rouillere, l'animatrice éternelle! À Andréa Darocha, toujours!

Para “Dordalma”

*Eu pensei que era ciência a arte
De me consumir
E escrevia como quem paria
Como quem faria
Deixar de existir
Era preciso o tempo
Eu percorria espaços onde
Não havia traços nem trilhas nem feras a domesticar
Eu te doloria e te perseguia em todas as cores
Pra te consagrar
Eu não habitava mais em mim
Eu pensei que era bulimia a escrita
De uma Literatura que não se consumia
Te devolia como quem partia
Como quem faria
O mundo se esvair
E o tempo era preciso
Eu te adoecia te sangrava te pertencia
Serpenteava na coutada abandonada
De meus próprios devaneios
Te seguia
E seguia
E sem sonho
Me perdi
Eu era apenas um esboço
Eu era quem te digeriria
Eu era uma análise de teu silêncio
Eu me aborrecia
E cortando as avenidas desertas
De cada palavra tua
Os teus sinais fechados minha teoria
Já não via
(des)sentia
Meus mitos infundados num borrão
No texto
Num inconsciente sem memória
Não há filosofia
Mas eu ainda escrevia
Como quem faria
Como quem paria
Pronta que partia
Com o que sofria?
E ainda era preciso o tempo
Eu pensei que era arte a ciência
De me perseguir
E me imergia como quem morria
Como quem vazia
Começava a existir
E o tempo já era impreciso
Eu descobrira nos interlúdios sagrados
De tua poesia, onde
Não havia passos nem vias nem horas pra te redimir,
Que te corrigira e te conferira em todas as dores
De meu próprio sentir*

Eu te escrevi uma Tese de mim

Juliana Schroden

RESUMO

Este estudo analisa a presença do mito da Terra Prometida e do arquétipo feminino na obra *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto, sob a perspectiva dos estudos da crítica do Imaginário. A partir de trabalhos teóricos como os de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade e Joseph Campbell, examinam-se os elementos simbólicos da relação do homem com a Terra, com a mulher e com a sociedade, na composição do mito do herói e do paraíso. De igual modo, é investigado, na presente narrativa, em que sentido o tema dos conflitos armados em Moçambique influencia a escrita mítica do autor ao tratar de assuntos como o exílio e o esquecimento. Articulam-se, ainda, nesta abordagem, as relações dialéticas entre os regimes elencados por Gilbert Durand, como o diurno e o noturno, e suas representações do feminino e do masculino, da terra e da água, e em que medida estes elementos simbolizam as rupturas e as convergências, os dramas e as reconciliações entre os indivíduos.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos literários; Representação e cultura; Mia Couto; Terra Prometida; Imaginário.

ABSTRACT

This study analyses the presence of the myth of Promised Land and the feminine archetype in Mia Couto's book *Antes de nascer o mundo* from the perspective of Imaginary studies. Based on theoretical studies such as those of Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade and Joseph Campbell, we examine the symbolic elements of the man's relation with the Earth, women and the society in the composition of the myth of the hero and the paradise. Similarly, we investigate in Couto's book how the armed conflict in Moçambique impacts on the writer's mythic writing on exile and forgetfulness/oblivion. We also include in this approach the dialectic relations between the regimes listed by Gilbert Durand, such as diurnal and nocturnal, and its representation of the feminine, the masculine, the earth and the water, and to what extent these elements symbolize the ruptures and convergences, dramas and reconciliation of individuals.

KEY-WORDS: Literary Studies; Representation and culture; Mia Couto; Promised Land; Imaginary.

RÉSUMÉ

Cette étude analyse la présence du mythe de la Terre Promise et de l'archétype féminin dans l'oeuvre *Avant la naissance du monde*, de Mia Couto, sous l'angle des études de l'Imaginaire critique. A partir d'ouvrages théoriques tels que ceux de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade et Joseph Campbell, sont examinés les éléments symboliques de la relation de l'homme avec la Terre, avec la femme et avec la société, dans la composition du mythe du héros et du paradis. De même, dans ce récit est étudié le thème des conflits armés au Mozambique qui influence l'écriture mythique de l'auteur lorsqu'il traite de sujets tels que l'exil et l'oubli. Dans cette approche, les relations dialectiques sont également articulées entre les régimes énumérés par Gilbert Durand, tels que le diurne et le nocturne, et leurs représentations du féminin et du masculin, de la terre et de l'eau, et dans quelle mesure ces éléments symbolisent les ruptures et les convergences, les drames et les réconciliations entre les individus.

MOTS-CLÉS : Études littéraires ; Représentation et culture ; Mia Couto ; Terre Promise; Imaginaire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - O MITO, A GUERRA E A LITERATURA AFRICANA	22
1.1 Reflexões sobre o mito	23
1.2 A mitocrítica	33
1.3 Literatura e guerra	37
1.4 O estudo de literaturas africanas e a obra de Mia Couto	42
CAPÍTULO 2 - MIA COUTO: UMA OBRA POÉTICA EM MEIO À GUERRA	50
2.1 Influências literárias, expressões culturais	57
2.2 A percepção da guerra e o não-lugar de um povo	60
CAPÍTULO 3 - A POESIA VEM ANTES DE NASCER O MUNDO	69
3.1 O homem e a terra	84
3.2 O espaço mítico em meio ao conflito	89
3.3 O percurso do herói: o pai, o ditador, o homem	101
CAPÍTULO 4 - A TERRA-MÃE E SEUS FILHOS	114
4.1 Mwanito, a mãe e a casa primordial	115
4.2 A terra e o resgate do arquétipo feminino	119
CONCLUSÃO	137
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é analisar o romance *Antes de nascer o mundo* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto, sob o viés teórico da hermenêutica simbólica que compõe a mitocrítica de Gilbert Durand, levantando as imagens simbólicas da terra mítica e relacionando-as ao arquétipo feminino. Dessa forma, personagens, espaço e tempo serão investigados objetivando o alcance do tema em questão. A temática central do romance é a fuga de uma família que parte da cidade para um lugar ermo, no meio da savana, após um acontecimento trágico que culminou com a morte da matriarca da família, Dordalma. A história é narrada pela personagem Mwanito, filho de Dordalma. Quando se deram os acontecimentos, Moçambique vivenciava um conflito armado, e Mwanito ainda era uma criança, não tendo, portanto, nenhuma lembrança da mãe. Neste lugar para onde foram, o patriarca determina que o mundo havia acabado, numa expressão figurativa que representaria que todos deveriam esquecer o passado, que ele não mais existia, e que os únicos habitantes do planeta seriam os cinco homens, mais a jumenta Jezibela. Silvestre Vitalício, o pai de Mwanito, nomeia o local Jerusalém.

A simbologia da terra é frequente na Literatura. Várias foram as estéticas literárias cujos temas abordaram a terra como símbolo de fertilidade e prosperidade. O Arcadismo e o Romantismo apresentaram essa Grande Mãe como o lugar de idílio, onde se encontraria a plenitude da vida tranquila e feliz. Especialmente o Romantismo, que vigorou em um momento de formação das nacionalidades, resgatou os símbolos naturais e a imagem da Terra Mãe, como o éden perdido ou o paraíso na Terra.

Para a presente análise, abordamos a temática do mito cristão de fundação da Terra Prometida, que contempla alguns mitemas como o apocalipse, a besta, a noiva, o filho, a prostituta e o dragão, que são apresentados de forma preliminar no corpo deste trabalho. O embasamento para este estudo se dá pela abordagem mítico-religiosa dos estudos do imaginário.

Partindo dessa concepção, os estudos do imaginário, voltados para a análise dos elementos simbólicos, apresentam-nos que o ser humano traz em si, desde o seu nascimento, um desejo de completude. O sentimento de rompimento e queda o acompanha durante toda a sua jornada pela vida. Os mitos sempre permearam esse sentimento numa tentativa de explicar o exílio na Terra e a ausência de Deus, que teria abandonado o homem nesse local. A Terra seria sua segunda morada, e a eterna busca

pelo éden o motiva a continuar vivente. A Terra fértil, enquanto figura feminina, traz em si o arquétipo da maternidade, sendo a representação da cocriação do ser humano na Terra. Ela o abriga, o alimenta, o aconchega. Dessa forma, a Terra supriria a ausência de Deus, ganhando o status de divindade. A Terra que gera seus filhos, sendo o arquétipo da Terra-mãe, é também aquela que produz, que fornece os elementos e suprimentos necessários à vida.

O homem moderno, ao contrário, não trata a natureza como uma forma divina de engendramento de seus filhos, mas encontra na Terra possibilidades de exploração dos seus recursos como algo lucrativo. Muito se tem destruído dessa natureza pela busca da riqueza, em detrimento dos valores impregnados nas sociedades primitivas e anteriores aos movimentos financeiros e bélicos da atualidade. Dessa maneira, vemos o aumento dos conflitos pela posse dessa terra, como se fosse um objeto a ser explorado, e a consequente perda de sua sacralidade como provedora da civilização.

Na contemporaneidade, diversos escritores que vivem em países em conflito retomam as temáticas da natureza e da Terra, de modo a denunciar o desgaste e a extrema exploração que essa Grande Mãe vem sofrendo por causa de seus filhos, que ainda acreditam em poder dominá-la. Ao mesmo tempo, esses escritores contemporâneos apresentam toda a vivacidade dessa Terra que, mesmo estando profundamente doente e febril devido à extrema violência sofrida, traz à superfície a sua simbologia materna e mística, a irromper nos indivíduos uma profusão de crenças e sonhos a respeito de suas origens e de sua natureza primitiva.

Outro aspecto importante a ser abordado, relativo à Terra, e tratado de forma simbólica na narrativa, é a situação do país como ex-colônia de Portugal, manifestada em situações, vivências e relações entre sujeitos. Em sua riqueza literária, o autor nos apresenta a complexa questão da memória dos povos dos países africanos sobre os acontecimentos que assolaram diversos países nos períodos das guerras coloniais e civis. Como sublinham muito bem Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal e Philippe Rousseau, na obra *Poétique de la mise em fiction d'une expérience de guerre – La littérature postcoloniale en langue portugaise* (2010), e como no trecho a seguir:

Podemos enfatizar, na literatura em língua portuguesa, uma proliferação do gênero (romance). Ele ocupa todo o espaço, desde a correspondência e o diário, que circunscrevem a memória na esfera privada, até o testemunho, que é usado para inscrever na esfera

pública, a ficção jogando constantemente da permeabilidade de ambos (tradução nossa) (KLEIMAN,; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 11).¹

Podemos, assim, perceber a importância das obras literárias para o trabalho com a questão da Terra e suas confluências com as relações humanas desses países. Verificamos nos autores africanos, em geral, a importância do tema para a análise das vivências contemporâneas das populações de países em guerras, sobretudo no que diz respeito ao imaginário que povoa tais populações quanto à crença no futuro e sua expectativa frente a um porvir incerto e vulnerável – como nos apresentam, ainda, os pesquisadores mencionados:

A história vem do encontro entre a dolorosa experiência da carnificina, as questões que a violência e o absurdo suscitam, a necessidade de dizer e o talento para escrever. E é dela que nasce o encontro entre História e histórias (tradução nossa) (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 14).²

Esses escritos, nascentes nos contextos em que seus autores estão inseridos, promovem um reencontro entre a história oficial e as narrativas particulares das populações, dos vencidos, dos sobreviventes, nesse ínterim de guerras que se sucederam às guerras de independência do império lusófono nos diversos países de língua portuguesa em África.

Antes de nascer o mundo coloca em questão a vivência de infâncias perdidas em meio a guerras e desencontros familiares. Esse ponto entrelaça-se à ausência materna, ausência que permeia todo o enredo, que trata de uma família exilada da civilização após a já mencionada morte prematura da matriarca Dordalma, configurando-se simbolicamente como a situação da própria Terra, devastada pelas lutas por sua posse e pela exploração desenfreada que culmina na sua esterilidade.

Assim como os demais romances e contos de Mia Couto, *Antes de nascer o mundo* nos traz uma narrativa extremamente poética, permeada por metáforas e símbolos de mitos e ritos africanos. Mia Couto, que também é biólogo, parte do

¹ On peut souligner en effet, dans la littérature de langue portugaise, une prolifération du genre (roman). Il occupe tout l'espace, depuis la correspondance et le journal intime, qui circonscrivent la mémoire au sein de la sphère privée, jusqu'au témoignage, qui s'emploie à inscrire dans la sphère publique, la fiction jouant sans cesse de la perméabilité des deux (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 11).

² Le récit naît de la rencontre entre la douloureuse expérience du carnage, les questionnements que sa violence et absurdité suscitent, le besoin de dire et le talent d'écrire. Et c'est d'elle que naît la rencontre entre Histoire et histoires (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p.14).

princípio de que a Terra não existe para servir o homem, mas que todos os seres vivos estão em simbiose com Gaia e suas transformações. Segundo o autor,

a Biologia é um modo maravilhoso de emigrarmos de nós, de transitarmos para lógicas de outros seres, de nos descentrarmos. Aprendemos que não somos o centro da Vida, nem o topo da evolução. Aprendemos que as bactérias são seres sofisticados que fizeram mais do que nós, espécie humana, pela existência da Terra como um organismo vivo (COUTO, 2011, p. 51).

Preocupado com a situação política e social de seu país e de todo o continente africano, Mia Couto tem como tema central em suas obras a guerra civil e as drásticas consequências que essa traz para os povos, sobretudo para a infância. Embora o trate de maneira metafórica, sem mencionar diretamente tais conflitos, o autor aborda o tema de forma a priorizar as perspectivas e os sonhos das crianças, que personificam seu discurso em seus textos.

Em *Antes de nascer o mundo*, Mia Couto narra os anseios do menino Mwanito, que se muda com a família para Jerusalém. Esse nome é, inclusive, o título da obra originalmente publicada em Portugal. No Brasil, foi intitulada *Antes de nascer o mundo* por questões editoriais. Seria esse o lugar aonde Deus ainda não teria ido. Ou, de que teria esquecido. Mwanito vive em meio à busca pela lembrança da imagem de sua mãe, cuja morte foi a causa da retirada da família para Jerusalém. Nesse local, que, para Silvestre Vitalício, pai de Mwanito, seria o Éden, ocorrem situações que muito se assemelham a devaneios familiares e particulares do menino.

Jerusalém constitui-se, dessa forma, como um arquétipo da terra mítica. Para Jung, em *O homem e seus símbolos* (2016), os arquétipos são as imagens primordiais, ou uma tendência para as mesmas representações de um motivo. Jung (2016) acreditava que todos os seres humanos trazem em seu inconsciente imagens referentes a um passado pré-histórico que guardam elementos comuns a todos, que seriam os motivos, ou os *schèmes*. Esses motivos podem ter variações de cultura para cultura.

Na obra em questão, prevalece o motivo da Terra mãe. Para que seja fértil, é necessário também o símbolo da água, que seria o alimento dos seres da Terra. Esse arquétipo se faz presente, portanto, em toda a narrativa de Mia Couto analisada nesta tese, e representa, em muitos momentos, o retorno ao útero da mãe ausente, sendo os momentos em que as personagens estão mergulhadas na água aqueles em que conseguem sentir a fruição e a liberdade de criação.

Em *Antes de nascer o mundo*, a água e os sonhos, ainda que proibidos, são figuras constantes. Devido à presença de tais elementos, nosso procedimento investigativo se dará por meio dos elementos da natureza presentes em toda a narrativa, de modo a estabelecer correspondências entre esses e os sentimentos e vivências das personagens: é como no caso de Mwanito, que não tem lembranças de sua vida antes de estar naquela terra e sente uma nostalgia das coisas das quais não se lembra, passando a buscar nos elementos naturais e sobrenaturais de Jerusalém alguma reminiscência da imagem de sua mãe.

O menino não conhece a figura feminina, embora a sinta nas recordações do irmão Ntunzi, e acredita serem eles, os homens de sua família, os únicos sobreviventes do mundo que, segundo seu pai, havia se acabado, como nos apresenta o narrador neste excerto da obra:

Nunca disse a Ntunzi, mas tinha, na altura, a impressão de que não aprendia com ele. A minha verdadeira professora era Dordalma. Quanto mais decifrava as palavras, minha mãe, nos sonhos, ganhava voz e corpo. O rio me fazia ver o outro lado do mundo. A escrita me devolvia o rosto perdido de minha mãe (COUTO, 2009, p. 42).

Percebemos, então, além da Terra que acolhe vivos e mortos, a presença da água profunda, na qual Mwanito e seu irmão Ntunzi mergulham. De lá, submersos, vislumbram a luz que reflete no lago, às escondidas do pai, que não quer que eles sonhem ou desejem. Nesses momentos, ocorreria a dialética do retorno, tal qual um movimento involutivo, como descreve Bachelard, em *O ar e os sonhos* (1990). O mergulho no profundo silêncio da água promove esse simbólico retorno ao útero da mãe. É a partir desse momento “que começa toda a exploração dos segredos do devir”, como nos apresenta Bachelard em seus estudos.

Na passagem em que ambos os irmãos mergulham no rio e se percebem submersos num mundo à parte, tudo o que o pai lhes confiara como sendo a única realidade se perde. Mwanito descobre sob um novo prisma os raios do sol, não mais o escaldante e opressor que sempre vira em Jerusalém. Agora, diferentemente, percebe os raios suaves que penetram na água em uma outra nuance, criando formas e sentimentos novos:

Então, mergulhou para depois, todo submerso, abrir os olhos e, assim, contemplar a luz reverberando na superfície. Foi o que fez: do ventre do rio, contemplei os rebrilhos do sol. E aquele fulgor me encandeou, numa cegueira envolvente e doce (COUTO, 2009, p. 27).

Nesse momento, o menino Mwanito observa sob uma nova ótica a vida em Jerusalém. Exilado de sua própria história, sem ter lembranças de seu próprio passado e de sua genitora, encontra na terra deserta e na água profunda sua morada; essa, por sua vez, representaria a ausência da mãe morta. E uma busca pela memória seria o resgate dessa figura feminina, que se dará por meio da fuga da terra desabitada para o devaneio e o sonho da chegada à civilização. Segundo Bachelard,

o devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. Temos ainda uma consciência bastante clara para estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos de veras a nós mesmos. Não admira, pois, que no devaneio solitário nós nos conheçamos ao mesmo tempo no masculino e no feminino (BACHELARD, 1988, p. 54).

Esse local de devaneios e sonhos seria uma representação da infância da humanidade, o arquétipo do ser que busca o retorno de Deus à Terra abandonada, ou, ainda, da divindade feminina, a primeira mãe, a Deusa, à Terra prometida. Seria, também, o acolhimento que acabaria com a guerra e com a solidão.

Nesse sentido, esta pesquisa parte do princípio de que a obra apresenta o espaço de referência permeado por símbolos diairéticos, em conformidade com o que Gilbert Durand nos apresenta em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002). Mia Couto cria espaços diurnos sob um sol escaldante e as proibições de nadar no rio, ver o dia amanhecer ou sonhar à noite.

Investigamos também em que instância o Regime Noturno da imagem se faz presente na vida do garoto Mwanito, que traz a questão da busca identitária com sua mãe por viver com seu pai, seu irmão e mais dois homens e uma jumenta em um lugar “sagrado” – mas que, segundo Silvestre, o pai de Mwanito, seria o único lugar onde Deus não os encontraria, pois lá jamais tivera estado. Por essa razão, o próprio Silvestre nomeou o lugar de Jerusalém – sem a presença de Deus e da mãe.

Por se tratar de um assunto universal e de grande urgência e importância no mundo contemporâneo – dadas as múltiplas guerras vivenciadas pela humanidade –, torna-se pertinente repensar o papel dos mitos de origem e dos arquétipos femininos. Como alternativas de pensamento em um mundo extremamente diairético, povoado pelo cetro e pela espada, tais representações simbólicas podem quebrar o paradigma maniqueísta instituído, em que a antítese entre bem e mal prevalece.

A realização desta análise parte de pressupostos apresentados por estudiosos do imaginário que identificaram e analisaram em suas abordagens elementos fundamentais

para a investigação da obra de Mia Couto. Durand sistematizou a crítica do imaginário, conhecida como mitocrítica, assentando-a sobre o estudo das imagens, dos símbolos e dos mitos. Faz-se necessária, portanto, uma premissa sobre a questão do mito que abrange diversas nuances da vida humana. Segundo Durand, em *Campos do imaginário* (1998),

ao longo das culturas e das vidas individuais dos homens é o mito que, de certa maneira, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que “faz” o momento histórico, a alma duma época, dum século, duma idade da vida (DURAND, 1998, p. 265).

O autor enfatiza que o mito é o último referencial a partir do qual a história se compreende, a partir do qual o ofício do historiador é possível, não o inverso. O mito caminha à frente da história, atesta-a, legitima-a, tal como o Antigo Testamento com suas “figuras” garante a um cristão a autenticidade histórica do Messias (DURAND, 1998, p. 265).

A imersão do homem no espaço em busca de abrigo simboliza seu refúgio no éden, ou Terra Prometida, a qual poderíamos chamar de Terra Mítica. Zilá Bernd apresenta em seu *Dicionário de figuras e mitos das Américas* (2007) a terra mítica como uma entidade divina relacionada aos atos da criação:

o mito da Mãe Terra é divindade e personagem mítica. Como entidade divina, a ela se associaram ritos, que estabelecem a sua relação com os seres que dela dependem para sobreviver e serem felizes... Ela intervém em todos os atos da criação e não há deus que não a obedeça. Como entidade mítica personifica o princípio da vida, o lugar onde a vida é engendrada e onde a vida dorme. É o grande ventre materno de onde os seres vêm e repousam (BERND, 2007, p. 386).

Por essa percepção, a busca na própria terra já modificada e arrasada pelos homens e suas guerras tem sentido para os povos que vivem dela, mas esses se percebem sufocados pela imensidão celeste, que seria o símbolo do olhar reprovador de Deus.

Como o símbolo é uma expressão do arquétipo, é necessário compreender a sua definição desenvolvida no contexto desta tese. Durand, em *A imaginação simbólica* (1988), afirma que o símbolo é a recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível. Segundo o antropólogo,

Vemos qual vai ser o domínio de predileção do simbolismo: o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Estas “coisas ausentes ou impossíveis de perceber”, por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira,

fim último, “finalidade sem fim”, alma, espíritos, deuses, etc. (DURAND, 1988, p. 11).

A partir dessa abordagem de Durand, na obra *A imaginação simbólica* (1988), e levando em conta as referências anteriores sobre mito e símbolo, podemos afirmar que mito e símbolo são representações do arquétipo, e este é a representação dos conteúdos do inconsciente coletivo, estudado e apresentado por Jung.

Partimos, assim, dos pressupostos apresentados para compor nosso corpus de trabalho, buscando um aprofundamento desses elementos durante a pesquisa realizada.

O presente trabalho é dividido em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “O mito, a guerra e a literatura africana”, é composto por reflexões sobre o mito e a mitocrítica, apresentação sobre literatura e guerra e um levantamento sobre os estudos de literaturas africanas e Mia Couto. No segundo capítulo, “Mia Couto: uma obra poética em meio à guerra”, apresentamos o trabalho do autor, com sua biografia, influências literárias e uma análise sobre sua escrita, sua noção de guerra e do não-lugar de um povo. O terceiro capítulo, “A poesia vem antes de nascer o mundo”, dá destaque às epígrafes que antecedem cada capítulo, sendo formadas por poemas ou trechos de poesias como os de Hilda Hilst, Adélia Prado, Sophia de Mello Breyner Andresen e Alejandra Pizarnik.

Este capítulo foi dividido da seguinte maneira: uma breve apresentação da obra e uma sucinta descrição dos capítulos, a partir das suas epígrafes. Na sequência, o subcapítulo intitulado “O homem e a terra” trata de um exame correlativo entre a cidade fictícia do romance, Jesusalém, e a Jerusalém bíblica e histórica. No subcapítulo subsequente, “O espaço mítico em meio ao conflito”, analisamos o local mítico de Jesusalém para, em seguida, no subcapítulo “O percurso do herói: O pai, o ditador, o homem”, aprofundarmos a investigação sobre o personagem Silvestre Vitalício pelo viés do herói mítico.

No quarto e último capítulo, “A terra e o resgate do arquétipo feminino”, investigamos a relação de Mwanito com a terra, a busca pela lembrança de sua mãe e a aparição da figura feminina Marta em Jesusalém. Tratamos da imagem feminina na obra pela análise da chegada dessa mulher ao espaço até então dominado pela presença masculina. Desse modo, por meio da análise comparativa das imagens e símbolos presentes na obra, verificamos como a relação ausência-presença acarretaria, às personagens, o desejo de conhecer e retornar ao mundo mítico do próprio passado, para lá encontrar suas origens atualmente desconhecidas.

O estudo dessa obra nos levou a uma bibliografia com aporte na crítica do imaginário. Para realizar a análise, partimos de tais estudos, tendo como bibliografia principal obras de Carl Gustav Jung, Mircea Eliade e Gaston Bachelard, para, então, nos aprofundarmos nas estruturas do pensamento imaginário, em conformidade com os estudos do antropólogo francês Gilbert Durand. Tais obras são referência, sobretudo pela importância dessa teoria e pelo estudo de seus símbolos.

Utilizamos como fonte e referência nesta análise a obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), de Durand, por tratar dos elementos míticos como formas estruturais do pensamento humano, mais aprofundado que os estruturalistas formais e próximo aos estudos de Jung sobre os símbolos oníricos que traduzem *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2008). Ainda tratando das *Imagens e símbolos* (1952), trabalhamos com Eliade e Durand, com *A imaginação simbólica* (1988) e *Campos do imaginário* (1998). Buscamos também os estudos de Bachelard, especialmente *A poética do espaço* (2008), e as obras *A terra e os devaneios do repouso* (2003) e *A terra e os devaneios da vontade* (2013), bem como os trabalhos de Joël Thomas, *Introduction aux méthologies de l'imaginaire* (1998) e Jean-Jaques Wunenburger, *L'imaginaire* (2016).

Aprofundando as questões do sonho e dos símbolos femininos e de fertilidade, trabalhamos com as obras de Bachelard *A poética do devaneio* (1988) e *A água e os sonhos* (1997). Para as reflexões sobre o mito, recorremos a Joseph Campbell, *O poder do mito* (1990); Ernst Cassirer, *Linguagem e mito* (1972); Raphael Patai, *O mito e o homem moderno* (1972) e Mircea Eliade, *Aspectos do mito* (1963); e aos estudos realizados por Enivalda Nunes Freitas e Souza, *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado* (2013) e Fernanda Aquino Sylvestre, *Mitos bíblicos e contos de fada revisitados na metaficção de Robert Coover* (2008).

Para os levantamentos sobre literatura e guerra e literaturas africanas, optamos pelos estudos de Maria Nazarareth Soares, *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008); Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal e Philippe Rousseau, *Poétique de la mise en fiction d'une expérience de guerre* (2010); Edward Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003); Leonardo Francisco Soares, *Leituras da outra europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da europa centro-ocidental* (2006); Carmen Lúcia Tindó Secco, Maria Teresa Salgado e Silvio Renato Jorge, *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe* (2010); Rita Macêdo, *Marcas da diferença as literaturas africanas de língua portuguesa* (2006);

Cristiane Tavares, *O sujeito pós-colonial na narrativa de Mia Couto* (2011) e Karen Armstrong, *Jerusalém: uma cidade, três religiões* (2011).

Capítulo 1

O MITO, A GUERRA E A LITERATURA AFRICANA

1.1 Reflexões sobre o mito

A humanidade sempre buscou compreender a si mesma e a sua existência na Terra. O pensamento primeiro, resultado inteligente da criatura humana, fez com que a lógica, inerente ao raciocínio do homem, encontrasse respostas nos elementos naturais próximos e conhecidos seus. Assim, plantas, animais, astros celestes, terra, fogo e o próprio ar foram nomeados e referenciados em narrativas que seriam eficazes para tal explicação. Dessa forma, nascem os símbolos, seus sistemas e seus inúmeros significados para diferentes povos e culturas humanas. Esse princípio inteligente, que faz com que o homem, primitivo ou moderno, crie suas narrativas míticas a fim de conformar o mundo a sua volta, chamamos imaginário.

Para esta abordagem teórica iniciaremos com os questionamentos que Joseph Campbell faz em sua entrevista a Bill Moyers, na obra *O poder do mito*:

Agora, o que é um mito? a definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo.

(...)

Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular. (CAMPBELL, 1990, p. 24).

Campbell teoriza que os mitos têm basicamente quatro funções. A primeira seria o que chama de função mística – que apresenta o maravilhoso, o espanto diante do mistério. Para ele, “os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. ” (1990, p. 32), e [...] “se o mistério se manifestar através de todas as coisas, o universo se tornará, por assim dizer, uma pintura sagrada.” (p. 32). Segundo o autor, o homem sempre se dirige ao mistério transcendente por meio das circunstâncias de sua *vida verdadeira*.

A segunda é a dimensão, de acordo com Campbell, de caráter cosmológico, “a dimensão da qual a ciência se ocupa – mostrando qual é a forma do universo, mas

fazendo-o de uma tal maneira que o mistério, outra vez, se manifesta.” (1990, p. 32). O autor afirma que, por meio da ciência, sabemos como as coisas funcionam, porém, esta não tem respostas sobre como as coisas são. Dessa maneira, ainda prevalece o mistério.

Campbell apresenta, então, a terceira função: sociológica – “suporte e validação de determinada ordem social. E aqui os mitos variam tremendamente, de lugar para lugar.” (1990, p. 32). O autor elenca, ainda, uma quarta função do mito: aquela, segundo acredita, “com que todas as pessoas deviam se relacionar – a função pedagógica, como viver uma vida humana sob qualquer circunstância. Os mitos podem ensinar-lhe isso.” (1990, p. 32).

Tais funções do mito estão presentes, ora distintamente, ora em paralelo e em consonância, em inúmeros estudos realizados ao longo da história do pensamento humano. O homem, ao mesmo tempo que vivencia o mito, busca também tentar compreender as suas origens, significados e importância. Dessa forma, desde a erupção da teoria do sagrado, da descoberta, por Jung, dos arquétipos do inconsciente coletivo, até a sistematização da crítica do imaginário, inúmeras ideias e teorias percorreram e ainda percorrem as pesquisas sobre mitologia e seus desdobramentos para cada civilização estudada.

O antropólogo francês Gilbert Durand afirma que o percurso de investigação do imaginário deve seguir o viés antropológico. De acordo com o teórico, o imaginário não é mais que “esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo.” (DURAND, 2001, p. 41). Partindo-se desse princípio, podemos nos referir ao imaginário como o “trajeto antropológico do homem”, e que é este que irá abranger “o modo de ser e de agir das culturas”, levando-se em conta a individualidade – ou os valores subjetivos – e a coletividade – ou os valores objetivos, abolindo assim uma universalização das verdades.

A estudiosa da crítica do imaginário, Enivalda Nunes Freitas e Souza (2013), por essa mesma vertente de análise durandiana, percebe como os arquétipos universais são traduzidos nas artes levando-se em conta que os sistemas simbólicos desses arquétipos estão ligados não apenas ao sujeito, mas, sobretudo, à cultura a que pertence e a qual é produtora desses símbolos. Souza cita ainda como a teoria durandiana nos apresenta que os elementos que se manifestam na criação humana como os símbolos, as imagens e os mitos traduzem os arquétipos da cultura e do sujeito. (SOUZA, 2013, p. 175).

Tais sistemas simbólicos remetem ao que pode ser entendido por sagrado, que é atemporal, pois as narrativas mitológicas referem-se diuturnamente a fatos ocorridos no tempo primordial, em que a humanidade ainda não existia. E, quase sempre, narram feitos atribuídos a deuses ou a antepassados que seriam os responsáveis pela criação da vida, como se percebe nos tempos em que são narrados seus feitos místicos. Mircea Eliade conclui em sua teoria que,

numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2013, p. 21).

Sob este aspecto, tais narrativas buscam extrair os indivíduos do tempo profano, sujeitos às ações do presente e do futuro, para essa dimensão da sacralidade, onde a essência do mito se corporifica e se solidifica culturalmente.

Os estudos da crítica do imaginário se debruçam sobre essa busca da sacralidade, segundo nos apresenta Enivalda Nunes Freitas e Souza no trecho a seguir:

Para penetrar na essência do sagrado, é preciso compreender o que dizem as imagens, os símbolos e os mitos, mensageiros de um mundo inconsciente que se revela e se oculta neste mundo. A crítica do imaginário, cujo núcleo central é o trajeto antropológico do homem, estuda a hermenêutica dos arquétipos, dos símbolos e dos mitos no processo da criação literária, vendo neles um esforço poético de resgatar o homem de sua temporalidade, projeto que, segundo Gilbert Durand, tem falhado na corrente racionalista. (SOUZA, 2013, p. 175).

Mas, antes de avançarmos na crítica do imaginário, faz-se pertinente levantarmos mais alguns aspectos sobre essa questão da censura à corrente racionalista, pois encontramos também outros estudiosos que apresentam análises que se aproximam à de Durand, como Raphael Patai (1972), que analisa a “interpretação existencial do mito” – que rechaçava as concepções do mito do início do século XX –, de acordo com a qual, acreditavam os existencialistas, “a maioria dos mitos, senão todos, é etiológica; o que quer dizer que eles surgiram, ou foram inventados, para explicar fenômenos, crenças ou costumes.” (PATAI, 1972, p. 141).

Patai exemplifica então essas diferenças de interpretação do mito pela abordagem da histórica Torre de Babel. Segundo ele, nas duas décadas primeiras do referido século, tal história era considerada “um mito etiológico que oferece uma explicação primitiva – e fantástica – da origem das diferentes línguas”. Hoje em dia, segundo ele, “a atenção seria focalizada na ambição dos construtores de se tornarem

iguais aos deuses, e na frustração que acarreta uma ambição dessa natureza.” (PATAI, 1972, p. 141).

O que o autor afirma é que “os velhos mitos foram afeiçoados (ou se desenvolveram) para responder a perguntas que tinham interesse na ocasião” (1972, p. 142). Para ele, o mito oferecia a resposta de uma maneira que era tão importante quanto “a substância da própria resposta”. Dessa forma, a ressignificação e utilização do mito da Torre de Babel, embora não diminuísse o problema de comunicação de uma nação cuja existência de muitas línguas perpassava as fronteiras étnicas, para os antigos israelitas, “facilitou-lhe a aceitação e, assim, liberou energias para a busca de meios mais eficazes para enfrentá-lo.” (PATAI, 1972, p. 142).

Patai reforça que há a necessidade de cada época de ressignificar seus mitos aos anseios e dilemas vivenciados pelas sociedades. O autor ressalta, que, de outro ponto, “a explicação existencial não somente priva o mito do vigor original, mas também o empobrece, destacando o que ele nunca pretendeu que se destacasse.” Para Patai,

o nível existencial foi apenas um dos muitos em que o mito operou. Outro nível, de interesse mais imediato para a antiga Israel, era o etiológico, a explicação do aparecimento de muitas línguas, no mesmo espírito em que as histórias do Gênese ministram explicações para inúmeros outros fenômenos enigmáticos do mundo do homem e da natureza. Negar o aspecto etiológico do mito é negar-lhe a beleza, o valor, a inteireza. “Desmitificar” dessa maneira é proceder como o moderno dono da casa que compra uma estátua antiga para decorar a sala de estar e, depois, corta as pernas da estátua porque o teto é muito baixo. (PATAI, 1972, p. 143)

A desmitificação substitui os velhos mitos por novos – “novos mitos menos facilmente compreensíveis do que os velhos, menos fascinantes, mais abstrusos e mais cerebrinos.” (1972, p. 143). Porém, ainda assim, segundo o autor, são mitologia, pois sua expressão é em linguagem simbólica – “com efeito, na mesma linguagem simbólica com que se exprimiam os antigos, exceto que agora se descobriu que o significado dos símbolos é diferente.” (1972, p. 143). Patai afirma, ainda, que reinterpretar o conteúdo simbólico dos antigos mitos, para além de torná-los menos compreensíveis, “lhes reduziu o velho fascínio geral a uma questão de quase esotérica exclusividade”, e este passa a ser compreendido apenas por aqueles aos quais são direcionados, ou ao número seleto de estudiosos da teologia que podem se especializar em seus estudos.

Por outro lado, ainda que em certas correntes analíticas se possa reduzir o caráter sagrado do mito, percebemos que, como nos afirma em seu estudo Freitas e Souza

(2013), “o mito não se esgota porque ele é a representação simbólica de um arquétipo, uma ideia matricial vazia e imutável a que o artista vai atribuindo novas configurações *ad infinitum*” (2013, p. 180). É dessa maneira que se percebe a sobrevivência de um mito “enquanto objeto estético: pelas variações de seu tema”. Souza salienta que podemos identificar determinados extratos míticos encontrados na literatura, quando esta evoca o mito explicitamente, seja por meio de um título de uma obra ou capítulo, nos enredos ou encadeamentos de ações, na própria estrutura narrativa ou ainda por “imagens, as que chamamos de imagens arquetípicas, como sombras, água, música, árvore, jardim, igreja. Cada imagem poderia evocar um mito particularizado ou uma constelação deles.” (SOUZA, 2013, p.180)

Fazendo um percurso sobre algumas abordagens acerca do mito, Fernanda Aquino Sylvestre (2008) nos apresenta em sua tese de doutoramento desdobramentos de análises míticas realizadas ao longo da história contemporânea. Ela nos mostra, por exemplo, a concepção do antropólogo Bronislaw Malinowski, segundo a qual, “os mitos não eram formas de antigos pensamentos científicos ou religiosos como acreditava, por exemplo, James George Frazer, mas sim uma explicação para a ordem social” (2008, p. 26). O que Malinowski conclui em seus estudos é que, por meio dos mitos, é possível aprender o segredo das coisas, como no caso dos integrantes de sociedades indígenas. Para ele, pode-se, por meio dos ritos, “repetir o que foi feito nas origens pelos Deuses, Heróis ou antepassados”. Sylvestre aponta, ainda, em seu estudo que

o conhecimento da origem das coisas — objetos, animais, plantas, etc. —, portanto, confere aos indivíduos o poder mágico de dominá-las, multiplicá-las ou reduzi-las. O conhecimento que o mito revela é vivido ritualmente como uma experiência religiosa em que há uma repetição dos acontecimentos e não uma simples comemoração. (SYLVESTRE, 2008, p. 26)

Segundo a autora, esse conhecimento revelado pelo mito, através dos signos concretos, e das narrativas que são transmitidas por meio de seus personagens, ocasionam a “reflexão sobre problemas filosóficos e existenciais com que os diferentes agrupamentos humanos se deparam.” (SYLVESTRE, 2008, p. 27).

Outro autor abordado pela pesquisadora e que também investiga a atualidade do mito é Sigmund Freud, que, em *Totem e Tabu* (1978), centraliza seus estudos psicanalíticos “no relacionamento pai/filho, para explicar o totemismo. Há, segundo o psicanalista, um despotismo patriarcal instaurado, o pai tem direitos históricos.”

(SYLVESTRE, 2008, p. 28-29). Porém, tal teoria freudiana não entra no conjunto analítico da mitocrítica, porque Durand se baseia no arquétipo jungiano, segundo o qual é na cultura, na coletividade, que está a origem do mito. Segundo Jung, a origem do mito está no coletivo e no individual, jamais sendo considerado fruto de um trauma.

A abordagem freudiana nos revela que “o mito representa a experiência das pessoas nas suas próprias vidas, pois e, acima de tudo, em seus relacionamentos com os pais.” (SYLVESTRE, 2008, p. 29).

Por sua vez Jung (2016), indo além da interpretação do inconsciente reprimido, acredita que a formação dos mitos ocorre por um processo psicológico, vivenciado tanto pelo homem primitivo quanto pelo homem moderno. Oposição que está bem delineada por Sylvestre, quando se aporta em Jung, cujos mitos seriam “elementos estruturais da psique”, ou melhor, da “psique não consciente”, ou “inconsciente”, por isso estariam presentes em todas as épocas.” (2008, p. 29).

Partindo dos estudos de Jung, este continuou sua teoria afirmando que a mente humana traz em si arquétipos compartilhados, que são imagens inconscientes coletivas inerentes a todos os seres humanos. Eles se manifestam por meio dos sonhos e nas produções artísticas, através dos quais as pessoas incorporam os elementos do inconsciente coletivo.

Jung afirma que arquétipo “é uma tendência a formar as mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original.” Ele ressalta ainda que, na realidade, trata-se de uma tendência instintiva, “tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias.” (JUNG, 2016, p. 83)

O teórico compara o arquétipo ao instinto, distinguindo-os, uma vez que o primeiro vai além do segundo por não ser apenas impulso fisiológico. O arquétipo transcende para as fantasias e pode se apresentar sob imagens simbólicas criadas pela psique humana. Jung afirma que a origem dos arquétipos não é conhecida; “e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes de sua migração.” (JUNG, 2016, p. 83)

Enivalda Nunes Freitas e Souza esclarece, em sua obra *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado* (2013), que Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, conclui que o conceito de arquétipo não é novo: “Arquétipo nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de “ideia” no

sentido platônico (JUNG, 2008, p. 87), e assim o define (2008, p. 53): “a imagem arquetípica constitui um correlato indispensável da ideia de inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas da psique, que estão presentes em todo tempo, em todo lugar.” Souza apresenta a explicação de Jung sobre a imagem arquetípica como primordial e coletiva, que se manifesta por meio de criações individuais. De acordo com tal afirmação: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (SOUZA, 2013, p. 175-176). A partir dessa concepção de Jung, a autora conclui que:

Os arquétipos são sustentados pelas constelações simbólicas, que envolvem mitos e imagens. O arquétipo é inalterável, o que varia são os símbolos que expressam esse arquétipo. Dessa forma, a montanha, a árvore, o pássaro são símbolos de arquétipo ascensional. De igual modo, a casa, o útero, a igreja, o berço, o túmulo, fazem parte de uma constelação simbólica que reatualiza, a cada ressurgência, o arquétipo da intimidade e do repouso. Se, na ancestralidade, alguns povos sepultavam seus mortos nos troncos das árvores, os brasileiros os acolhem sob a terra. Em ambos os casos, está explícita a ideia do repouso e renascimento pela reintegração a um elemento da natureza. E, para todos, a árvore é a configuração absoluta da elevação ascensional. (SOUZA, 2013, p. 176)

Essas considerações acerca dos arquétipos são também encontradas nos estudos de Mircea Eliade, que teoriza que estes seriam simplesmente modelos, não se tratando, portanto, de um inconsciente coletivo existente desde a origem do homem. Eliade afirma que o mito é algo que transcende o homem. Ele se sobrepõe a este porque narra uma história sagrada; é a exaltação de um acontecimento tendo ocorrido no chamado tempo primordial, segundo ele, o tempo fabuloso do “princípio”. Para Eliade, “o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.” (2013, p. 11) Por isso, o mito trata da história de uma “criação”: é o relato de como foi criado e começou a “ser”. (ELIADE, 2013, p. 11). E o autor acrescenta:

[...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2013, p. 11)

A partir dessa explicação do mito como irrupções do sagrado no mundo, vindo a ser o que fundamenta o mundo e o homem tal como os conhecemos, entendemos que, para Eliade, “longe de ser uma fabulação vã, ele [o mito] é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.” (ELIADE, 2013, p. 23). Portanto, não poderia ser criação do homem pura e simplesmente, coletiva ou individual. Essa manifestação do sagrado, segundo o autor, perpassaria o homem, mas não adviria dele.

Tal como nos apresentou a percepção de Eliade sobre o mito, Sylvestre aponta ainda a abordagem do filósofo Ernst Cassirer (1972), que acredita que “o mito e a religião são formas simbólicas”. Este apontaria também para a prova de que todos os fatos da vida humana são “passíveis de uma interpretação mítica. Para o estudioso do mito, é bastante difícil estabelecer uma teoria sobre o tema, porque não se pode defini-lo científica ou empiricamente.” (SYLVESTRE, 2008, p. 29-30). Para exemplificar essa enunciação, o autor afirma ainda que

a apreensão e interpretação míticas não se associam posteriormente a determinados elementos da existência empírica; ao contrário, a própria “experiência” primária está impregnada, de ponta a ponta, deste configurar de mitos e como que saturada de sua atmosfera. O homem só vive com as *coisas* na medida em que vive nestas *configurações*, ele abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela, quando introduz a si próprio e o mundo neste *medium* dúctil, no qual os dois mundos não só se tocam, mas também se interpenetram. (CASSIRER, 1972, p. 23-24)

Cassirer acredita que “o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo.” (1972, p. 70) Segundo suas análises, “o morto pode, a cada instante, ser “invocado”, no verdadeiro sentido do termo, tão logo seu nome seja mencionado pelos sobreviventes. ” (p.70). Ele afirma, ainda, que muitos povos primitivos foram levados não apenas a evitar mencionar – seja de que maneira for – o nome do defunto, mas também a proibir que se pronunciasse qualquer palavra ou até mesmo sílaba que possuísse qualquer assonância com o nome do morto, por meio de sanções pela criação de tabu, por temerem retornos desta natureza.

Dessa maneira, os mitos, conforme nos apresenta Cassirer em *Linguagem e mito* (1972), sobrepõem às atividades mais cotidianas da vida das pessoas. Ele afirma que a mitologia, como um todo, por mais que tenha início num tempo muito anterior do

desenvolvimento do pensamento do homem, ela sempre permeará suas ações e crenças acerca da vida e de si mesmo. E assim conclui:

Indubitavelmente, a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. Sem dúvida, hoje temos nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua sombra e porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade. Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual. (CASSIRER, 1972, p. 19)

Nesta mesma linha do pensamento mítico como palavra, Durand faz harmonizar “diacronicamente as entidades semânticas que não podem sobrepor-se sincronicamente” (DURAND, 1976, p. 262). Contudo, segundo sinaliza Enivalda Nunes Freitas e Souza, “não basta ao poeta retomar um “mito cultural” – aquele dicionarizável, nas palavras de Bachelard – para engendrar um poema, é preciso que ele recrie esse mito primordial pela força psíquica da linguagem.” (SOUZA, 2013, p. 179).

Eliade afirma que “toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico.” (2013, p. 26). Sendo a cosmogonia os mitos de surgimento do universo, tal qual o concebemos com seus astros e estrelas, a noite e o dia, a lua e o sol, os mitos de origem aportam sobre a criação do homem e dos elementos existentes na Terra, no mundo. A recriação do mito primordial, que Bachelard acredita que o poeta precisa ser capaz de realizar para engendrar um poema, remete-nos à criação do Mundo, segundo Eliade, “a criação por excelência”. Desse modo,

a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda a espécie de “criação”. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois não se trata de uma reflexão concertada e sistemática, mas todo novo aparecimento – um animal, uma planta, uma instituição – implica a existência de um Mundo. Mesmo quando se procura explicar como, a partir de um estado diferente de coisas, se chegou à situação atual (de como, por exemplo, o Céu se apartou da Terra, ou de como o homem se tornou mortal), o “Mundo” já existia, embora sua estrutura fosse diferente, embora ainda não fosse o *nosso* mundo. Todo mito de origem conta e justifica uma “situação nova” – nova no sentido de que não existia *desde o início do Mundo*. (ELIADE, 2013, p. 26)

Eliade nos mostra, assim, que os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. Muitas teorias buscaram explicar tais mitos, e cada cultura os concebe de um modo diverso. Enfim, em toda a história do estudo da mitologia encontramos

diferentes abordagens que nos transportam para novas sendas de análises, tamanha a riqueza dessa temática.

Por meio das concepções teóricas diversas, conforme percebemos em algumas reflexões que aqui tratamos, é possível validarmos a importância e o caráter abrangente que os estudos sobre o mito representam para as pesquisas antropológicas, históricas e literárias. A presença dos mitos na cultura e no cotidiano das civilizações ocorre não apenas nos períodos mais remotos, ou em imagens e formas primitivas, mas, sobretudo, ainda na contemporaneidade, de maneira “não menos importantes e, mais recentemente, de maneira transformada, povoando o imaginário coletivo e a cultura da humanidade, afastando-se do sentido sagrado, religioso.” (SYLVESTRE, 2008, p.35-36). Ainda hoje percebemos as diversas nuances da presença do sagrado em inúmeros mitos e ritos que vêm ressurgindo em diversas partes do planeta neste nosso mundo contemporâneo. De uma forma ou de outra, o homem busca retomar as origens, buscando no sagrado elementos de ressignificação da existência:

Assim, as imagens arquetípicas, expressas por meio dos mitos, são pressentimentos, possibilidades e procedimentos que irmanam os homens constituindo sua essência, sua linguagem. O desconhecido mundo arquetípico determina o inconsciente coletivo, este que, segundo Jung (1991, p.85), é “a matriz e a condição prévia da consciência”, sendo, inclusive, fator indispensável para o equilíbrio humano. (SOUZA, 2013, p. 180).

Se, como nos mostra Freitas e Souza, a essência e a linguagem do homem são constituídas pelas imagens arquetípicas que são expressas pelo mito, podemos concordar que os símbolos assim unificados corroboram para uma busca pela harmonização do equilíbrio humano. O teórico francês Gilbert Durand, a partir de estudos antropológicos em diversas culturas, além da sistematização do pensamento de discípulos dos teóricos mencionados, ao longo de sua pesquisa conclui que é “por meio de gestos humanos que são, ao mesmo tempo próximos e distintos, que podemos perceber uma pluralidade que é singularizada por cada cultura”, como bem sintetiza Freitas e Souza em seus estudos. O trajeto antropológico percorrido por Durand elabora que “a natureza humana específica é que garante um “paradigma antropológico” para o homo sapiens, permitindo que ele seja observado pela perspectiva do imaginário.” (2013, p. 176). Seria, então, essa a forma em que o consenso do arquétipo sustentaria o paradigma. Na obra *Campos do imaginário* (1998), Durand apresenta seu método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise, associando o arquétipo à famosa *Urpflanze* de Goethe, “a árvore primordial da qual brotavam inúmeras outras” (1998).

No Brasil, encontramos diversos estudos referentes à mitocrítica, como os da pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello, *Poesia e imaginário* (2002), e Maria Zaira Turchi, *Literatura e antropologia do imaginário* (2003). Tais estudos são fundamentais para as análises de obras literárias pelo viés da mitanálise, da qual trataremos no seguinte tópico desta tese.

1.2 A mitocrítica

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), estruturou sua teoria no sentido de fazer o percurso que, segundo ele, as imagens impõem, delimitando “os grandes eixos desses trajetos antropológicos que os símbolos constituem”. Segundo nos mostra, o teórico utiliza o “método pragmático e relativista de convergência que tende a mostrar vastas constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes.” (2002, p. 57-58). Durand afirma em sua teoria que, a partir da análise das constelações de imagens, pode-se considerar as convergências dos símbolos numa fundamentação sobre uma vasta bipartição entre dois *regimes* do simbolismo, um *diurno* e o outro *noturno*. O *Regime Diurno* é “estruturado pela dominante postural com as suas implicações manuais e visuais, e talvez também com as suas implicações adlerianas de agressividade”. Uma oposição clara se impõe neste regime entre os elementos existentes na natureza como: luz e sombra, bem e mal, dia e noite, masculino e feminino, céu e terra etc. Já o *Regime Noturno* subdivide-se “nas dominantes digestiva e cíclica”. E na convergência harmoniosa e simbiótica entre estes mesmos elementos apresentados anteriormente. (2002, p. 58).

Ambos os regimes do imaginário, e as imagens que os compõem, buscam expressar e explicar “a maior angústia do homem: sua mortalidade”. Por meio da “conjunção da subjetividade com os elementos sociais e cósmicos”, ou seja, do “trajeto antropológico”, “as imagens que o homem produz revelam se sua postura é de combate às forças tenebrosas do tempo ou, se, por antífrase, é atenuante, postura daquele que recebe a ameaça da morte como quem caminha rumo ao aconchego e à intimidade.” (2013, p. 180-181).

A partir desse estudo das imagens simbólicas, Durand desenvolveu a teoria da mitocrítica, que consiste em analisar o mito pela perspectiva intrínseca a ele mesmo.

Para o autor, “qualquer mito não é senão o conjunto das suas “lições”, poder-se ia mesmo dizer das suas leituras” (1996, p. 155). Dessa maneira, pensando nos elementos sociais que compõem o imaginário humano, podemos inferir que o mito é, por essência, um conjunto de símbolos que remetem aos arquétipos humanos. Portanto, ele apresenta em si mesmo as “lições” que lhe são peculiares num contexto psicossocial. Durand explica que “o mito decompõe-se em alguns “mitemas” indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas “lições” circunstanciadas por esse acolhimento, essa leitura muito particularizada.” (2002, p. 155). Por isso, percebemos com tanta frequência as imagens simbólicas nas artes e na literatura inferindo essas “lições”. Acerca deste mesmo sentido do desenvolvimento da mitocrítica, discorre ainda Freitas e Souza:

Para o alcance dessas imagens na produção artística, Gilbert Durand (1996) desenvolveu uma “mitodologia”, com enfoque na mitocrítica, que consiste na análise e interpretação de procedimentos imagéticos, simbólicos e míticos da criação literária. A mitocrítica é uma hermenêutica agregadora dos vários conhecimentos que compõem o ser humano, como o histórico, o filosófico, o religioso, o sociológico, o psicanalítico, em oposição à psicanálise e à psicologia social que, por elas mesmas, também são insuficientes – redutoras – para explicar o imaginário humano (SOUZA, 2013, p. 181)

É justamente essa insuficiência encontrada nas teorias de psicologia social que o imaginário se apresenta como um recurso analítico das estruturas da psique humana, uma vez que se respalda na teoria do inconsciente coletivo, que Jung desenvolveu a partir de abordagens empíricas. O método mitocrítico de Durand consiste, portanto, em estabelecer o tema central de análise numa determinada obra (o mito) e cercar-se de suas relações internas. Quando esta análise se estende para as relações externas a esse mito, contemplando seu contexto histórico, passa-se à mitanálise, sendo esta etapa a última da investigação. Para o teórico,

A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos “discursos” estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas sim alargar a sua análise ao conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. A pesquisa pede então auxílio a outros pontos de vista metodológicos para além da perspectiva da “ciência da literatura” por si limitadas. (DURAND, 1996, p. 158)

Considerando a amplitude dada por outras frentes de discursos, conforme apresentado pelo autor, trazemos essa análise para a obra *Antes de nascer o mundo*

(2009). Nesta perspectiva da mitanálise, poderíamos dizer que o tema seria o mito da Terra Prometida. As relações internas a esse mito seriam os próprios embricamentos e desdobramentos que tal mito teria no desenrolar da narrativa, pelos arquétipos, símbolos e imagens presentes na construção das personagens, do espaço narrado, do surgimento do próprio mito, bem como as consequências simbólicas e imagéticas que os ritos ligados a este mito geraram nas personagens, no tempo e no espaço. As relações externas seriam o contexto histórico em que tal obra está inserida, no caso, uma ficção criada por Mia Couto, escritor de origem moçambicana, que aborda, em uma linguagem metafórica, as vivências e consequências da guerra colonial e da pós-revolução que assolaram seu país. A análise da relação dos mitos presentes na obra com os símbolos e mitos referentes a esse contexto histórico seria a mitanálise da obra literária. Corroboramos esse percurso analítico com o seguinte trecho da estudiosa Ana Maria Lisboa de Mello:

Da mitocrítica, que pretende ser uma síntese interdisciplinar e construtiva de diversas críticas que se afrontaram esterilmente até agora, o teórico chega à mitanálise, que visa destacar, a partir de um conjunto de obras artísticas de um dado período, as atitudes sócio-histórico-culturais da época. Através da mitanálise, identificam-se os grandes mitos diretores de momentos históricos e de tipos de grupos e relações sociais. (MELLO, 2009, p. 06)

Manifestando-se então por meio de uma convergência entre as “ciências da literatura” e as da sociedade, como enfatiza Durand (1996, p. 161), as imagens que se apresentam compõem modelos que os estudiosos buscam “delimitar com precisão”. Freitas e Souza afirma (2013) que “talvez resida na mitanálise o aspecto escorregadio da teoria durandiana”, o qual ele próprio reconhece: que cada autor poderia se valer de um mito dominante, e que ele próprio poderia apresentar em seu *sermo mythicus* “a consciência de uma época”. Em contrapartida, pensar que cada época teria seu mito dominante poderia vir a ser algo inapropriado, uma vez que o “corpo social” é muito abrangente e complexo para que lhe fosse conferido apenas uma consciência predominante. “Com essa ressalva, Durand (1996) não desconsidera a alma “*tigrée*”, portanto ambígua e inapreensível, percorrendo o objeto social.” (SOUZA, 2013, p. 181)

Sobre essa questão, a autora apresenta, ainda, as relações entre Durand e Jung, no que tange ao termo “consciência de uma época”. Durand, como sistematizador da teoria do imaginário, e Jung, como estudioso das relações do mito com a sociedade, buscaram ambos compreender a questão. Para os dois investigadores,

se as criações do inconsciente compensam o consciente, se podem atuar, inclusive, como a compensação pessoal de um artista, a obra também pode refletir toda uma época, considerando que “todas as épocas têm sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos (JUNG, 1991, p. 87).

Portanto, Jung acredita que o artista plasma a alma coletiva da humanidade, e por isso as obras de arte teriam um significado profético. “Ao dar cidadania aos aspectos sombrios da alma, o artista promoveria um equilíbrio social, pois faria da arte um canal de esvaziamento e de domesticação das tensões.” (SOUZA, 2013, p. 181-182)

Maria Zaira Turchi, estudiosa brasileira da crítica do imaginário, faz a mesma ressalva:

Poeta é quem, ao relembrar o mito, é capaz de recriá-lo. A figuração arquetípica em si permanece com o único significado, que é o etimológico; mas o mito, como núcleo, resumo de um evento histórico, embora in illo tempore, pode oferecer a possibilidade de florescer poeticamente desde que seja aplicado num outro contexto. (TURCHI, 2000, p. 13)

Ao ressignificar seus próprios mitos em uma obra de arte, portanto, o poeta, ou o artista, dá uma nova aplicação ao arquétipo que o originou. Socialmente, assim analisando, ele plasmaria uma nova realidade ao expurgar, de dentro de si, os impulsos e os conflitos que lhes estavam latentes. Eliade, Durand e Jung “falam exaustivamente da imutabilidade dos arquétipos, essas ideias primeiras armazenadas no inconsciente coletivo que se vão atualizando conforme as variações simbólicas que imprimem as forças objetivas e subjetivas” (SOUZA, 2013, p. 180). Dessa maneira, a autora reforça a tese de Durand que, em *Campos do Imaginários* (1998), afirma ser o arquétipo um paradigma antropológico na constituição do pensamento humano, que traria as forças imaginárias para o centro da condição humana.

Segundo a mitanálise, o mito se constitui daquilo que é chamado mitema, sendo o elemento central do mito, mas que possui desdobramentos em outros elementos dentro da mesma nomenclatura mítica, ou seja, outros mitemas. A exemplo das moléculas que compõem um determinado sistema, cada mitema se relaciona com outros mantendo-se ainda assim individual, e sem modificações em sua estrutura primordial.

Os mitemas seriam a parte essencial do mito, aquela que, no entrecruzamento de vários mitos se mantém permanente, imutável. Em *Antes de nascer o mundo*, vários mitemas se interpõem à temática central, que é o mito da Terra Prometida. Há interseções com outras partículas míticas, como o herói e o apocalipse, por exemplo. Porém, ao analisarmos o que liga esses diversos mitemas que se apresentam na obra,

percebemos o núcleo central: o herói busca a Terra Prometida num universo que para ele é apocalíptico. Por meio do mitema do apocalipse é que a personagem central da narrativa conduz sua família àquela que seria sua mítica Terra Prometida.

Esse exemplo permite verificar a presença e influência constante dos mitos na literatura, pois, segundo os teóricos apresentados, ainda que divirjam em vários aspectos, a mitologia e seus desdobramentos são uma condição inerente à natureza humana.

1.3 Literatura e guerra

A obra de Mia Couto é ambientada em sua terra de origem, Moçambique. Para analisar seus textos, é imprescindível que se tenha em conta que a população de seu país vivenciou duas guerras que o devastaram. Uma primeira, a guerra pela independência colonial de Portugal, foi seguida por uma longa e assoladora guerra civil entre o governo, que havia assumido o poder após a destituição da colônia, e sua forte oposição formada por dissidentes associados aos defensores do antigo regime. Tais confrontos, não somente os ocorridos em Moçambique, mas também em vários países da África, estão muito presentes no imaginário popular, nas artes em geral e sobretudo na literatura produzida por seus escritores, muitos dos quais, se tornaram mundialmente conhecidos.

Por isso, abrimos as análises sobre literatura africana fazendo menção à importância das chamadas literaturas de guerra. Leonardo Francisco Soares, autor da tese *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental* (2006), discorre em seu trabalho sobre a temática da guerra, ressaltando que esta “esteve presente de forma constante em campos de reflexões diversos – tais como a filosofia, a história, o direito, as artes, as ciências sociais –, as definições e o tratamento do tema variaram de acordo com a abordagem escolhida.” (2006, p. 93).

Segundo o autor, pensando-se nas aproximações possíveis entre tais abordagens, a que veio a se consolidar como a mais tradicional foi a que seguiu modelos jurídico-institucionais, “envolvendo a ciência social e a política, e marcada pelas seguintes questões: o que é a guerra?; quais os tipos (classificações possíveis) de guerra?; por que (causas) se faz a guerra?” (2006, p. 94). Esses questionamentos também se apresentam, segundo o autor, atravessados por outras problematizações, como a necessidade de se

definir a soberania e o que legitima o poder, e a teoria do Estado, ou o que o define. Soares afirma, ainda, sobre essas questões, que se faz necessário pensar sobre a fronteira tênue entre guerra e paz. Para ele,

[...] os limites entre guerra e paz [...] são cada vez mais vagos e o que se percebe é a subtração desta última para a insurreição da primeira. Assiste-se a uma espécie de indiferenciação em que o “estado de exceção” borra a distinção precisa entre períodos de guerra e períodos de paz; e qualquer possibilidade de se cogitar a justiça ou a injustiça de uma guerra torna-se nula. (SOARES, 2006, p. 94)

Conforme o trecho citado, sendo o estado de exceção um período em que o estado democrático tem sua supressão temporária para que o Estado tome suas decisões sem consultar as demais instâncias de governo, e no qual direitos constitucionais são suprimidos no discurso de uma defesa da ordem e da própria democracia, este estado torna-se autoritário. Soares afirma que o século XX vivenciou a inscrição do estado de exceção na vida natural pelo fato de que a guerra se aproximou do cotidiano das experiências humanas; em contrapartida, “assistiu-se, também, à intensificação da aproximação entre arte e guerra, cultura e guerra, o que se confirma de modo significativo na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental.” (SOARES, 2006, p. 98).

Corroborando com essa constatação, e trazendo a discussão sobre arte e guerra para as escritas literárias pós-coloniais de língua portuguesa, Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal et Philippe Rousseau, na obra *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre: La littérature postcoloniale en langue portugaise*, afirmam que muitas literaturas – e enfatizam que a quantidade significativa delas se apresentam carregadas de sentidos no que tange a uma criação diversificada, porém coletiva – instituem, assim, a partir de um traumatismo compartilhado, individualmente e coletivamente, como um diálogo que busca responder à imperativa necessidade de “falar da guerra”, sua guerra, a guerra do outro, em um duplo jogo de olhares – olhares sobre si, e olhares cruzados, de Portugal para África, de África para Portugal – e, além disso, muitas vezes de duplo escopo, ontológico e político. (tradução nossa) (2010, p. 07)

Para os autores mencionados, a poética da escrita da guerra nas literaturas de expressão portuguesa “oferece um material exemplar que coloca à prova certas hipóteses formuladas no cerne de nossas problemáticas.” (tradução nossa) (2010, p.7).

Para eles, a literatura portuguesa do último terço do século XX, muito rica do ponto de vista que nos concerne, “é nutrida pela experiência trágica das guerras ditas

coloniais, ao ponto que se pode chamá-la de ‘literatura da guerra colonial’, oferecendo, assim, um laboratório privilegiado para a análise dos caminhos da criação” (tradução nossa). (2010, p. 07). Assim, esse gênero de literatura nos países pós-coloniais consolida-se a partir do século XX, ao mesmo tempo que na Europa e nos demais países do ocidente. Soares discorre sobre o gênero em um contexto mais amplo no seguinte excerto:

O fato é que a noção de “romance de guerra”, “poesia de guerra” e “filme de guerra” configura-se como um autêntico gênero na primeira metade do século XX. Como o seu próprio nome expõe, esse gênero “de guerra” apresenta o estigma do referencial imediatamente dado, sendo caracterizado em oposição às vanguardas, à arte experimental. “A idéia é a de que aquela war poetry esteve mais ou menos fatalizada para a expressão convencional”. E assim considerando, as narrativas com as quais trabalho desnaturalizam essa visão, construindo um vínculo outro entre arte e guerra; daí a proposta de tratá-las a partir de uma noção diversa. (SOARES, 2006, p. 24)

É essa ideia de noção diversa que o autor enfatiza para a análise desse gênero específico, que desnaturaliza o estigma que carrega em si mesma pela oposição à arte experimental e às vanguardas. Da mesma maneira acontece com as literaturas que trabalham com a temática da guerra colonial nos países da África. Podemos perceber a diversidade de noções e narrativas distintas dentro de uma mesma esfera político-social. Até porque percebemos noções divergentes sobre o próprio termo guerra colonial. Para Kleiman, Pascal e Rousseau, guerra colonial, para uns, é também guerra de libertação:

Ela é múltipla, e foi conduzida sob três frentes – em Angola, Moçambique e sobre o fronte comum entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, por – ou contra – quatro comunidades diferentes e, vista do lado africano, contra um inimigo único: Portugal dos anos sessenta, esmagado pela figura de Salazar – e não os portugueses. (tradução nossa). (2010, p. 07).

Ainda segundo os autores, “é por meio dessa experiência compartilhada que se opera correntemente o encontro entre dois campos – português e africano – no território político, o da resistência.” (tradução nossa) (2010, p. 08). Kleiman, Pascal e Rousseau afirmam que a aliança entre resistência e literatura nos países africanos é importante, na medida em que recria uma história mais africana, podendo fundar uma identidade:

A aliança entre resistência e literatura impressiona pela sua obviedade no caso de guerras de libertação nacional que legitimamente aparecem como momentos necessários, para lutar contra o invasor, que também é o opressor, que deve estar a todo custo libertar-se para reescrever a História de uma perspectiva mais africana, para construir a nova nação capaz de operar a síntese da tradição e da modernidade, para fundar

uma identidade. (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 08).³

Essa percepção da literatura como resistência, que trata da luta contra o invasor e o opressor, é muito presente na narrativa de autores como Luandino Vieira, como, por exemplo, em sua obra *Nós, os do Makulusu* (1967), e Pepetela, com *Mayombe* (1980). Porém, a obra de Mia Couto busca um viés muito mais metafórico e mítico para abordar as vivências político-sociais em Moçambique. Por meio de narrativas que apresentam questões familiares, exílio e paixões, o autor traça os perfis fragmentados e dilacerados das personagens que vivenciam seus dramas pessoais em meio aos conflitos armados.

Antes de nascer o mundo, portanto, não se trata de uma narrativa de guerra, pois não aborda diretamente as guerras coloniais e civis, porém, percebemos claramente sua crítica a elas, aos seus agentes e aos que sofreram e ainda sofrem avassaladoramente suas consequências. É possível perceber na narrativa questões particularmente conflituosas para os povos habitantes de Moçambique na contemporaneidade, tal como a noção de identidade e identidades que se verifica no país após os conflitos armados da guerra civil. Omar Ribeiro Thomaz, em seu artigo “*Raça, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique* (2005), explicita como se dá esse embricamento social que é vivenciado no país:

A distribuição desigual dos sofrimentos ao longo da recente guerra civil, bem como a situação aparentemente privilegiada de determinadas minorias demográficas, são temas que interferem constantemente no debate em torno dos critérios que devem definir aqueles que são os verdadeiros moçambicanos. (THOMAZ, 2005, p. 255)

O autor explica que “todos os moçambicanos se viram dura e tragicamente envolvidos numa guerra que direta ou indiretamente comprometeu a vida de mais de um milhão de indivíduos em pouco mais de uma década.” (THOMAZ, 2005, p. 266). Mia Couto se vale das narrativas pessoais sobre a inadequação sentida por muitas das famílias que foram divididas, seja pela cor, ou suas diferentes nuances, seja pelo lado

³ L'alliance entre résistance et littérature frappé par son évidence dans le cas de guerres de libération nationale qui se présentent, légitimement, comme des moments nécessaires, de lutte contre l'envahisseur, qui est aussi l'opresseur, dont il faut à tout prix se libérer pour réécrire l'Histoire selon une perspective plus africaine, bâtir la nouvelle nation capable d'opérer la synthèse de la tradition et de la modernité, fonder une identité. KLEIMAN, PASCAL e ROUSSEAU, 2010, p. 08).³

político que escolheram, ou foram forçados a se alistar. “Na atualidade, histórias de guerra constituem um dos temas preferidos dos moçambicanos: todos têm algo a contar.” (2005, p. 266). Mia Couto se vale dessas histórias, na linguagem própria das pessoas que narram seus dramas particulares e coletivos. Mas o escritor se aprofunda, também, nas questões mais submersas da condição do homem moçambicano. Uma delas é a distribuição dos sofrimentos, causada pelas guerras, que não foi igualitária, segundo Omar Ribeiro Thomaz (2005).

Para o estudioso, “suspeitas e acusações em torno de experiências de guerra acabam por definir o lugar que cada um desses grupos ocupa nas narrativas sobre a nação.” (THOMAZ, 2005, p. 266). O lugar, ou o não-lugar, poderíamos acrescentar. E percebemos, em inúmeras passagens das obras de Mia Couto, essa presença do não-lugar. Percebemos esse não-lugar em diversas ocasiões, seja pelas questões aqui apresentadas, seja pelas relações raciais que se mostram extremamente conflituosas, mesmo entre pessoas de uma mesma etnia, ou entre familiares de um mesmo núcleo. A cor da pele, num país de predominância negra, constitui um delimitador de lugares e não-lugares aos quais a população busca se adequar ou se percebe como indivíduos pertencentes a determinado grupo.

O estudo de Thomaz contribui para identificarmos de que forma os elementos da cultura moçambicana permeiam o imaginário social e torna-se material para a construção literária de Mia Couto. Segundo o estudioso:

De certa forma, podemos afirmar que uma grande oposição é característica do universo de “relações raciais” em Moçambique nos dias que correm, a qual foi construída e consolidada ao longo do período colonial: à oposição central existente entre “brancos” versus “pretos”, sucederam-se outras, civilizados versus selvagens, assimilados versus indígenas, cidadãos versus camponeses. No período colonial, a oposição traduzia um poder político e econômico real, concentrado em portadores de uma distância simbólica em relação ao continente africano; no período pós-colonial, e progressivamente, o poder político foi efetivamente transferido para as mãos dos autóctones. No entanto, a oposição cidadão versus camponês não fez mais que repor as anteriores. (THOMAZ, 2005, p. 257)

A conflituosa relação entre as diferenças raciais dos indivíduos que se estabeleceu desde a colonização – na época, entre colonos e colonizadores que vinham de fora – é reproduzida, atualmente, entre os habitantes das cidades e o povo do campo. Tais contradições são representadas em toda a obra do escritor moçambicano, como um dos elementos que podemos perceber ao explorar *Antes de nascer o mundo*. Para tanto,

partimos para uma jornada de investigação, percorrendo, de uma maneira geral, os estudos já desenvolvidos sobre sua obra bem como sobre a literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa, contextualizando assim nosso objeto de análise em seu território particular: África.

1.4 O estudo de literaturas africanas e a obra de mia couto

No artigo “O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto” (2010), a pesquisadora Ana Cláudia da Silva percorre a trajetória dos estudos de literatura africana em Portugal e no Brasil. A autora cita em seu texto um trecho de Alfredo Margarido, que diz o seguinte: “Creio que está chegando o momento em que a autonomia será total, e deixará de se recorrer a estas expressões genéricas” (Margarido, 1980, p. 10). Segundo Silva, a chamada por ela de “profecia” de Alfredo Margarido, texto integrante do artigo de abertura do livro do autor referido, intitulado *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa* (1980), publicado há mais de vinte anos, “dizia respeito à autonomia das diferentes literaturas africanas de língua portuguesa – moçambicana, angolana, cabo-verdiana, são-tomense, guineense – com relação à literatura portuguesa.” (2010, p. 20)

A autora aponta, ainda, em sua compilação histórica sobre os estudos referentes às literaturas africanas, que a análise dessas obras tem se expandido gradualmente, tanto por meio dos pesquisadores acadêmicos de diversas partes do mundo como também, e talvez, de forma mais importante, dentro das salas de aula nas escolas africanas. Silva faz apontamentos referentes à gradual entrada da literatura africana nos currículos escolares, uma vez que tais espaços têm sido receptivos a essas produções artísticas nacionais.

Silva relembra que alguns dos autores que hoje possuem uma grande representatividade no sistema literário moçambicano, como Luís Bernardo Honwana, por exemplo, sofriam com referências irônicas pela crítica, feita por coloniais:

Rodrigues Júnior chega a tratar Honwana por “ratão”, e execra seu *Nós matamos o cão tinhoso!*, obra publicada em 1964, como um mau livro, fruto da inexperiência de quem não é ainda nem homem, nem escritor – apesar de ser ele um “belo moço”. (SILVA, 2010, p. 20-21)

Tais referências eram feitas, porque, na visão da crítica colonial, a “literatura ultramarina” “produzia obras ‘condenáveis’, ou por mostrarem uma África ‘não verdadeira’, visto que denunciava os abusos do colonialismo em terras africanas, ou por não ser reconhecida como voz representativa de seu país.” (SILVA, 2010, p. 21). Dessa forma, a crítica “condenava” muitos autores. Mas, o que encontramos, pelo menos no caso de Moçambique, são figuras que hoje são consideradas como “pilares de uma literatura de cunho nacional, hoje reconhecidamente moçambicana.” (SILVA, 2010, p. 21).

Silva percebe, em sua pesquisa, que as literaturas produzidas na África de língua portuguesa posteriormente vieram a ser denominadas de “literatura negra”, por influência do movimento da negritude. E, citando ainda Alfredo Margarido (1980, p. 43), a autora nos mostra que, em 1962, o pesquisador referia-se a essas literaturas como “poesia negra de expressão portuguesa”. Porém, mais tarde, o próprio autor revê sua posição, e, a partir de 1978, passa a tratá-las por “literaturas africanas de expressão portuguesa”. Desde então, ele utilizaria essa nomenclatura em seus textos.

Outros estudiosos do século XX, sobretudo portugueses, trabalharam em abordagens divergentes em alguns aspectos acerca das literaturas de origem africanas, uma vez que esses estudos vão evoluindo ao longo dos anos.

A pesquisadora Silva aponta para os estudos de Russell G. Hamilton (1981, p. 20-1), que faz um exame sobre as diversas designações a respeito do conjunto de literaturas produzidas em África: “literaturas africanas de expressão portuguesa; literaturas africanas de ou em língua portuguesa; literaturas de língua oficial portuguesa; literaturas lusófonas”, o estudioso acaba por entender que seria o termo “literaturas lusófonas” o mais adequado, pois, acredita que seria “a designação mais livre de conotação colonialista”. Ana Cláudia da Silva mostra que, de outro modo, porém, para Manuel Ferreira (1987, p. 15) – autor do primeiro manual publicado no Brasil sobre essas literaturas –, a própria palavra “lusofonia”, tanto para os portugueses quanto para os escritores africanos, “não está isenta de suspeitosas contaminações dos tempos do colonialismo”. Silva reforça que “Ferreira refere-se ao fato de que a ideia da lusofonia é herdeira direta do utópico Quinto império, preconizado por Pe. Antônio Vieira e Fernando Pessoa.” (SILVA, 2010, p. 22-23)

Vários críticos, seguindo a mesma linha de raciocínio referente à centralização do poder do império, também foram contrários à ideia da lusofonia. Alfredo Margarido (apud CRISTÓVÃO, 2005, p. 654), outro estudioso dessas literaturas, afirma que “o

discurso da lusofonia é uma dissimulação dos “traços brutais” do passado colonialista, uma tentativa de recuperação da antiga hegemonia portuguesa. ” Segundo o autor, “pretende-se manter o colonialismo, fingindo abolir o colonialista, graças à maneira como o colonizado é convidado a alienar a sua própria autonomia para servir os interesses portugueses”. O escritor italiano e tradutor da obra de Fernando Pessoa, Antonio Tabucchi (CRISTÓVÃO, 2005, p. 654), percebe a lusofonia como “terreno fértil para uma invenção meta-histórica de Portugal, que funciona como sucedâneo, no imaginário coletivo”. Seria uma reinvenção, “no imaginário português”, do poder imperialista e, por isso, “a questão de uma denominação sem entraves ideológicos para o conjunto das literaturas produzidas em português na África está ainda longe de ser solucionada.” (SILVA, 2010, p. 23-24). Com essa crítica ao termo lusofonia e sua representatividade negativa para a identidade do povo africano, alguns países desse continente começam a desenhar uma nova roupagem para sua própria narrativa e uma consciência nacional começa a ser formada.

Em Moçambique, a poesia e a prosa fundam essa literatura de consciência nacional a partir da publicação da obra *Sonetos* (1943), de Rui de Noronha, e da narrativa de João Dias, *Godido e outros contos* (1952); Manuel Ferreira afirma ser esta obra de João Dias a primeira narrativa moçambicana. Já para outros estudiosos, a obra *O livro da dor* (1925), coletânea de contos de João Albasini, seria de fato a primeira obra literária moçambicana. Ana Cláudia Silva nos mostra, em sua pesquisa, que Manuel Ferreira discorda: “Embora a experiência de João Albasini [...] ganhe o direito de ser aqui registrada, numa perspectiva da história literária não alcançou qualidade intrínseca para se tornar um texto de valia (FERREIRA, apud. SILVA, 1987, p. 195).” Silva aponta, ainda, para uma nota que Ferreira escreve ao leitor de sua crítica, na qual afirma “não ter conhecimento exato da obra, pelo fato de não encontrar-se ela na Biblioteca Nacional de Lisboa.” O que justificaria a desqualificação que fez da obra, segundo aponta sua nota, seria uma apreciação a partir de análises feitas por outros comentaristas, significando uma leitura de segunda mão, conforme nos apresenta Silva (2010, p. 39).

Uma forma mais autêntica de literatura, ainda segundo os estudos de Silva, tem início com a publicação, no ano de 1947, de alguns poemas de Orlando Mendes na revista portuguesa *Seara Nova*. Noêmia de Sousa, por sua vez, publica seu primeiro poema em 1948, mesmo ano em que morre o escritor João Dias, que deixa seu conjunto de contos – *Godido e outros contos* – editados somente em 1952, pela casa dos

Estudantes do império. Esses acontecimentos ocorrem em meio às mudanças históricas decorrentes da segunda Guerra Mundial (1939/1945). Na década de 1950, a literatura em Moçambique começa a se delinear por duas frentes de atuação: “Parte dessa literatura deixa perceber a sedução pela ideia de uma síntese futura entre duas visões de mundo, duas formas de expressão: a africana e a europeia. [...] a outra parte inicia a afirmação de uma africanidade próxima da negritude.” (SILVA, 2010, p. 42-43). Em tal contexto, a presença de um sentimento de nacionalismo torna-se cada vez mais fortalecido na produção escrita do país.

Ocorre, então, neste período, uma “primeira tentativa de criar um espaço literário nacional em Moçambique. Nele estão incluídas as publicações da revista ‘Itinerário’, do jornal ‘O Brado Africano’ – já mencionado por Manuel Ferreira – e da revista ‘Msaho’.” (SILVA, 2010, p. 43). Alguns nomes de destaque, como Augusto dos Santos Abranches e João da Fonseca Amaral, trouxeram contribuições dos movimentos modernistas e o neorrealismo português a Moçambique. Outras expressões literárias, como os poetas Noêmia de Sousa, Rui Knopfli, Rui Guerra, José Craveirinha, Rui Nogar e Duarte Galvão (pseudônimo de Virgílio de Lemos) e o pintor António Bronze, também tiveram grande importância para a consolidação deste cenário nacional, e, em Portugal, foram organizadas e publicadas antologias de poesia moçambicana.

Porém, em 1964, ocorreram prisões de alguns intelectuais em decorrência da repressão política colonial, contra os movimentos de libertação que já estavam organizados nas ex-colônias portuguesas. Com a prisão de escritores como José Craveirinha, Rui Nogar, Malangatana Valente e Luís Bernardo Honwana – que eram vozes representativas desses movimentos –, encerra-se esse período efervescente, cuja última publicação literária foi a obra *Nós matamos o cão tinoso!*, de Honwana, em 1964. Tendo a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) instaurado um clima de policiamento ideológico, houve repressão a todas as manifestações favoráveis aos movimentos libertários, como nos mostra Silva em sua análise histórica literária (2010, p. 43-44). No entanto, em Beira, cidade natal de Mia Couto, surge, nessa época, a revista *Paralelo 20*, a qual trazia como figuras dinamizadoras da cultura o poeta e jornalista Fernando Couto, pai de Mia Couto, juntamente com Nuno Bermudes. Ambos promoviam “a divulgação de autores moçambicanos por meio da criação das coleções ‘Poetas de Moçambique’ e ‘Prosadores de Moçambique’.” (SILVA, 2010, p. 45)

Muitos estudiosos de literaturas africanas, como Fátima Mendonça (1988, p. 44) contribuíram de um modo significativo para o “periodismo literário” de Moçambique

tendo em vista que “as novas gerações de escritores, nas quais se inclui Mia Couto, serão herdeiras da metáfora e da parataxe de Craveirinha, do verso seco e angustiado de Knopfli, da negritude militante de Kalungano.” (SILVA, 2010, p. 46)

Todas essas contribuições, no caso de Moçambique, nos auxiliam a pensar em que sentido “a história da literatura se foi construindo ao mesmo tempo que se dava a consolidação da nação. É natural, portanto, que esteja fortemente marcada pela realidade social que constitui seu entorno” (2010, p. 59). Segundo Silva, tal consolidação se deu à semelhança do que ocorreu no Brasil, porém, “com larga distância temporal, a fundação da nação moçambicana é contemporânea da fundação de sua história literária” (2010, p. 59). É por isso que podemos encontrar, na maior parte das contribuições analisadas, a literatura tendo um papel fundamental como um documento ilustrativo ao longo da história de Moçambique. Silva ressalta ainda que, “afora a obra de Pires laranjeira, em que a história social aparece permeada com critérios estéticos; nas demais, as tentativas de periodização estão fortemente marcadas pela história nacional.” (SILVA, 2010, p. 59-60)

A literatura moçambicana, nos autores estudados, é marcada recorrentemente, por uma delimitação dos períodos, pelos fatos que ocorreram em sua ordem histórica: “a colonização, o assimilacionismo, a negritude, a luta de libertação nacional, a independência; isso fica explícito nas tentativas de nomear os diferentes períodos.” (2010, p. 60). Assim, são nomeadas a literatura colonial, a literatura de combate/contestação/protesto, a literatura em liberdade ou “a pátria parida”, tal como usam Manuel Ferreira, Frantz Fanon, Mário Pinto de Andrade, Orlando Mendes e Manoel de Souza e Silva. Tais denominações foram elaboradas por estudiosos que compõem os quadros de pesquisa no campo dos estudos sociais, e todas essas nomenclaturas – que auxiliaram na delimitação dos períodos e em um ordenamento cronológico – poderiam ter sido referenciadas muito mais a partir das composições e mudanças inerentes às escritas africanas. Segundo a autora, “embora esses influem diretamente nas estruturas literárias, pensamos que seria mais adequado nomear os períodos a partir de elementos internos da literatura.” (SILVA, 2010, p. 60)

Os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil tiveram suas primeiras pinceladas na década de 1980, vindo a ganhar força a partir dos anos 1990. Na atualidade, as pesquisas mais proeminentes dessas literaturas no país são de estudiosos como Laura Padilha, Benjamin Abdala Júnior, Rita Chaves, Maria Nazareth Soares Fonseca, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, entre outros. Estes autores

referenciam-nas como “literaturas africanas de língua portuguesa” – termo que também optamos por utilizar em nossa abordagem – “ao que parece, é o termo mais ‘neutro’ dentre os propostos anteriormente. É no âmbito delas que a literatura moçambicana encontra algum espaço”:

Dizemos isso porque, nos programas de pós-graduação, não há linhas de pesquisa específicas para cada uma das literaturas africanas de língua portuguesa isoladamente; os trabalhos publicados sobre a literatura de Moçambique trazem como palavras-chave a expressão “literaturas africanas de língua portuguesa”.

Na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), instituição pioneira nos estudos africanos, esses são desenvolvidos no âmbito do programa de literaturas de língua Portuguesa; na universidade de São Paulo, a literatura moçambicana encontra lugar na área de Estudos comparados de literaturas de língua Portuguesa – o que obriga os pesquisadores dali a adotarem necessariamente a perspectiva comparada para estudá-la. (SILVA, 2010, p. 25)

A partir desse levantamento dos estudos e obras que compuseram o trajeto histórico das literaturas africanas de língua portuguesa, Silva acredita que “o conjunto das obras deve formar, também, uma tradição, isto é, as obras devem remeter umas às outras, para que haja uma continuidade no diálogo que estabelecem entre si.” (2010, p. 65). A pesquisadora lamenta o fato de ainda se ter pouco estudo sobre a história da Literatura Moçambicana particularmente, e afirma que isso pode se dar pelo fato de esse objeto ser uma novidade nos estudos das africanas:

é fato que, até o presente momento, não temos notícia de um estudo mais alentado sobre a história da literatura moçambicana. Talvez isso se dê pelo fato de ser ela um objeto novo, se comparada às outras literaturas nacionais, e por não terem os estudiosos dessa literatura o recuo necessário, no tempo, para avaliar suas produções, no sentido de vislumbrar entre elas o estabelecimento de uma tradição ou de uma linha de continuidade. As contribuições dos autores que analisamos, contudo, são relevantes como tentativas de mapear, na história, o surgimento dessa literatura e seus primeiros desenvolvimentos. (SILVA, 2010, p. 65)

Dentre essas contribuições recentes à literatura Moçambicana encontramos, na revisão da historiografia empreendida por diversos autores, um lugar de destaque para Mia Couto como referência dentro da escrita literária de seu país. O autor, que começou sua trajetória pela poesia, com a obra *Raiz de orvalho* (1983), passou em seguida a escrever crônicas e os contos, contribuindo ainda mais para a tradição narrativa de Moçambique. Seus textos foram inicialmente publicados em jornais e, após alguns anos,

reunidos em volumes. Seu primeiro romance, contudo, é publicado quase dez anos após sua estreia na cena literária, intitulado *Terra sonâmbula* (1992).

Silva afirma que, apesar de atuar em diversos gêneros, a maior contribuição da literatura de Mia Couto à historiografia literária moçambicana talvez “seja a abertura de caminhos de criação que passam pelo fantástico, pelo humor, pelo drama, pela ternura e pela crítica.” (SILVA, 2010, p. 69). O autor consegue transitar por diversos universos e não se prende a limites ou a tradições literárias.

Mia Couto, ao longo dos anos, atingiu cada vez mais leitores, tanto dentro como fora do seu país, sendo um dos autores contemporâneos mais conhecidos no mundo atualmente. Silva reforça que “uma das qualidades primeiramente valorizadas na sua prosa é justamente a linguagem inventiva, na senda de James Joyce, Guimarães Rosa e Luandino Vieira”.

Silva apresenta o que os estudos de Pires Laranjeira (1995, p. 314), chama de “modo de moçambicanidade” na obra de Mia Couto. Segundo o autor, sua linguagem é “típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador”. Laranjeira (1995) aponta o que são os quatro elementos que, segundo ele, compõem esse “modo de moçambicanidade” que percebemos inscrito na obra coutiana. A primeira delas é a criatividade da linguagem, seguida pelo realismo na composição das ações e dos caracteres, a intromissão do imaginário ancestral, transformando “esse realismo em “realismo animista” (expressão usada pelos angolanos Pepetela e Henrique Abranches)”, e o humor, “que comparece em seis instâncias: na intriga, nas situações/acontecimentos, nos antropônimos, na narração (modo de contar), na enunciação e na linguagem.” (SILVA, 2010, p. 67)

A partir desses quatro elementos que Laranjeira destaca na obra de Mia Couto, vale lembrar, ressalta Silva, “que embora esses traços sejam marcantes na obra de Couto, são insuficientes para que os definamos como índices de moçambicanidade, visto que são generalizantes” (SILVA, 2010, p. 67). Sua função, na história da literatura moçambicana, é, antes de tudo, aglutinar as tendências que a precederam. Silva nos apresenta, na sequência de sua análise, o poema de abertura da primeira publicação de Mia Couto, intitulado “Identidade”, no qual percebemos sua busca de identidade e de uma construção da futura nação moçambicana:

Preciso ser um outro

para ser eu mesmo

[...]

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

no mundo que combato
Morro
no mundo por que luto
nasço
(COUTO, 1983, p. 13)

Neste poema, Mia Couto se mostra como o autor que viria a ser, múltiplo, por ser plural. Sua voz busca outras, numa coletividade diversificada. Assim, o poeta constrói sua escrita, buscando o passado e na expectativa do que será o futuro, enquanto aguarda num espaço desconhecido. Seu primeiro poema condiz muito com sua obra que virá a ser, muito provavelmente, seu trabalho mais maduro: *Antes de nascer o mundo*, publicada quase vinte anos depois.

Silva salienta que, além das inovações elencadas por Laranjeira, Mia Couto também consegue levar a literatura moçambicana “para além dos limites de sua nação, dando a conhecer ao mundo todo, pelas inúmeras traduções de sua obra, os modos moçambicanos de ser e de viver, de pensar a realidade e de dizê-la.” (2010, p. 72).

Seguindo seus passos, podemos nomear outros autores contemporâneos que também obtiveram prestígio e reconhecimento, tais como Paulina Chiziane, Nelson Saúte, Vergílio de Lemos e outros. Esse alavancar para o mundo, essa projeção num cenário internacional, é mais um grande mérito e uma enorme contribuição da obra de Mia Couto para a história da literatura moçambicana.

Capítulo 2

MIA COUTO: UMA OBRA POÉTICA EM MEIO À GUERRA

*As palavras não se inventam. Quando
muito descobrem-se, por baixo da*

*poeira de uma linguagem funcional e
que desprome a criatividade.*

Mia Couto

Antônio Emílio Leite Couto, comumente conhecido como Mia Couto, nasceu em Beira, cidade moçambicana, no dia 5 de julho de 1955. Segundo a biografia apresentada em seu sítio pessoal na internet⁴, ele é filho de emigrantes portugueses, tendo por pai o poeta e jornalista Fernando Couto, nascido na cidade de Rio Tinto. Dessa maneira, Mia Couto cresceu dentro de círculos intelectuais e locais onde ocorriam debates de que seu pai participava, como nos cineclubes. Fernando Couto também escreveu livros que tratavam dos conflitos vivenciados em Moçambique.

Neste excerto da obra *Mia Couto Espaços ficcionais* (2009), Maria Nazareth Soares Fonseca nos apresenta uma breve lembrança acerca da infância do autor junto ao seu pai na cidade de Beira:

Falando de sua infância, o escritor relembra que o pai o levava, muitas vezes, a percorrer o “caminho de ferro”, a seguir os trilhos por onde passavam os trens, em Beira. Ambos buscavam pedras, caídas dos comboios, mas não pedras quaisquer. Antes, os brilhantes, pedaços de beleza que, mesmo num espaço arrasado pela guerra, podiam falar à emoção, à sensibilidade (FONSECA, 2009, p. 25-26).

O sítio pessoal do autor nos informa ainda que, sob a influência paterna, Mia Couto teve os seus primeiros poemas publicados, aos 14 anos, no jornal *Notícias da Beira*. Iniciou-se assim, pela poesia, sua trajetória literária, e posteriormente passou a escrever textos em prosa. Em 1972, o escritor iniciou o curso de medicina na cidade de Lourenço Marques. E, em 1974, com a independência de Moçambique do domínio Português, deu início à carreira de jornalista como repórter e foi diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) em 1976; da revista semanal *Tempo*, de 1979 a 1981, e do jornal *Notícias*, de 1981 a 1985.

Em 1985 abandonou a carreira jornalística já com seu primeiro trabalho literário publicado, o livro de poesias *Raiz de Orvalho* (1983). Nesta obra, o autor já busca representar a questão que irá predominar em toda a sua escrita posterior: a recuperação de uma identidade que foi desmantelada pela colonização.

⁴ <https://www.miacouto.org>

Mia Couto retomou – na sequência à saída da carreira jornalística – seus estudos na Universidade de Eduardo Mondlane, onde se formou em Biologia, e tornou-se especialista na área de ecologia. Atualmente é professor em diferentes faculdades, ministrando aulas nesta área. Além das aulas e dos livros, Couto atua como biólogo, realizando pesquisas em frentes diversas.

Foi o responsável pela preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca em 1992, e hoje está à frente da empresa Impacto Ltda. – Avaliações de Impacto Ambiental. Mia Couto faz poesia com a natureza, numa relação direta com o seu próprio trabalho como biólogo. Neste mesmo ano, publica em Portugal o romance *Terra Sonâmbula*, livro africano considerado um dos melhores do século XX. Sua prosa poética nos apresenta uma fábula que mais uma vez aborda o sonho frente às situações adversas.

Dentre seus principais trabalhos destacaram-se, além do premiado *Terra sonâmbula* (2007) e diversos livros de contos e crônicas, *A Varanda do Frangipani* (1996); *Mar Me Quer* (2000); *Vinte e Zinco* (1999); *O Último Voo do Flamingo* (2000), que recebeu o Prêmio Mário António de Ficção em 2001; a obra infantil *O Gato e o Escuro*, com ilustrações de Marilda Castanha na edição brasileira, em 2008; *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2002) – adaptado para cinema pelo português José Carlos Oliveira; outro infantil, *A Chuva Pasmada*, com ilustrações de Danuta Wojciechowska (2004); *O Outro Pé da Sereia* (2006); *O beijo da palavrinha*, com ilustrações de Malangatana, também em 2006; o romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008) e *Jesusalém* (2009) – que no Brasil tem como título *Antes de nascer o mundo*, publicado em 2009.

Mia Couto seguiu publicando romances, até que em 2011 voltou-se novamente à poesia, com o livro *Tradutor de Chuva*. Recentemente, o escritor teve a trilogia *Nas areias do Imperador* (2015-2017), publicado em diversos países.

É, atualmente, o autor moçambicano que mais tem trabalhos traduzidos e publicados no exterior, tendo suas obras chegado a 24 países. Em Portugal, é também um dos autores estrangeiros mais lidos e divulgados.

Possui diversas obras adaptadas para a dramaturgia e vários prêmios nacionais e internacionais – inclusive foi o único estrangeiro finalista do prêmio São Paulo de Literatura, no ano de 2016 – por vários dos seus livros e pelo conjunto da sua obra literária.

Mia Couto tem sido comparado a outros grandes escritores, como Guimarães Rosa (por quem foi declaradamente influenciado em sua escrita) e Gabriel Garcia

Márquez. Seu romance *Terra sonâmbula* é considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX. Recebeu o prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto de sua obra em 1999 e, em 2007, conquistou o prêmio União Latina de Literaturas Românicas.

Para o público exterior a Moçambique, Mia Couto é conhecido como escritor, especialmente romancista. Porém, em seu próprio país, é também um cientista ambiental muito atuante. Em Maputo, capital do país, e cidade onde mora, o autor trabalha como biólogo e realiza estudos sobre impacto ambiental. Segundo nos conta a jornalista Amanda Rossi, no livro *Moçambique, o Brasil é aqui* (2015), sobre sua conversa com o escritor na capital de Moçambique, na qual também descreve um pouco da personalidade do autor:

[...] A entrevista foi feita enquanto Mia Couto comia um espaguete, no Parque dos Continuadores. O escritor-biólogo fala muito baixo e quase não gesticula, vestígios de uma timidez, enquanto devora seu interlocutor com seus penetrantes olhos azuis, em busca de sentidos interiores às palavras. Em quase três horas de entrevista, não foi abordado por nenhum fã, apenas por antigos amigos. Já no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, três meses depois, Mia passou duas semanas reunindo centenas de leitores apaixonados (ROSSI, 2015, p. 355).

Nesse trecho, Rossi delinea a relação escritor-público vivenciada por Mia Couto. Se, por um lado, é reverenciado e interpelado por um número significativo de seguidores em âmbito internacional, contraditoriamente, em seu próprio território, ele é muito pouco conhecido ou representativo como autor. Sua principal nomeação de cunho público é a de ambientalista, de alguém que se importa com o país onde vive e sobretudo busca meios de melhorar as condições de vida da população e do meio ambiente.

Sua relação com o país é de um amor como de alguém que ajudou a criá-lo; ele mesmo se refere como um pai, ou mesmo um filho de Moçambique, por ter participado e auxiliado no momento de sua independência de Portugal. Enfrentou guerras, como a primeira de independência, seguida dos conflitos civis que assolaram o país pós-colonial, e viu nascer uma república, ainda germinante e vulnerável até os dias atuais. Auxiliou na produção escrita do hino nacional e tem contribuído desde então com a criação de uma identidade nacional, tarefa nem um pouco fácil num país cujas diversas etnias que coexistem tiveram suas culturas decepadas durante o longo período colonial.

Essa ligação estreita com o sentido de identidade e crescimento como nação o torna muito imbricado com todas as questões que lhes são referentes como povo e suas

lutas e conflitos, como ele mesmo afirma à repórter Amanda Rossi, na entrevista mencionada:

“Eu sinto como se o país que eu tenho fosse um filho meu, que se mistura com um pai, um grande parente. Porque eu sou mais velho que meu próprio país. Ajudei-o a nascer. Foi uma contribuição muito pequenina, mas para mim foi muito grande, foi uma coisa muito ética na minha adolescência. Eu lutei pela independência nacional, sou coautor do hino nacional, portanto tenho ligações tão fortes, umas que posso nomear, outras que não é possível, que fazem eu pensar que eu misturei em uma só narrativa aquilo que eu sou e aquilo que Moçambique é dentro de mim. Nunca poderei, por exemplo, escrever algo que não seja enraizado naquilo que é Moçambique. Mesmo que eu partisse agora para viver em outro país qualquer, nunca sairia daqui” (ROSSI, 2015, p. 356).

A relação de filho e pai da nação vai delinear a sua produção literária desde sempre. Alguém que viu nascer o país livre a partir da constituição da república e, portanto, se considera genitor da pátria mãe, é também seu filho e tem os mesmos dilemas de seus conterrâneos que vivenciam os problemas e desafios que esta terra lhes apresenta.

Por ter sua origem familiar descendente de colonizadores, percebemos sua capacidade de se sensibilizar criticamente face aos efeitos causados por tantos séculos de domínio português na sociedade moçambicana. Por isso, seu senso de responsabilidade frente às consequências do império para a sociedade moçambicana é tão apurado e ele tão bem busca responder a essas questões, como atuante e crítico político.

Ao mesmo tempo, o autor consegue se aperceber claramente da complexidade das relações do próprio povo e dos conflitos inerentes à própria constituição social do país. Dividida essencialmente em sistema de clãs, Moçambique traz em si, desde a independência, um histórico de guerras civis, em grandes proporções e situações extremamente dolorosas para todos os envolvidos.

Retomando um pouco a história do país, logo após deixar de ser colônia de Portugal, como podemos verificar na obra *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*, de Paulo Fagundes Visentini (2012), o governo moçambicano enfrentou a luta armada do partido RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana, insatisfeita com as políticas adotadas pelo então presidente, entrando assim em guerra civil. O movimento teve o apoio da África do Sul e da Rodésia e contou também com a ajuda de ex-colonos portugueses e de outras camadas da população.

Tomando proporções extremamente ampliadas nos anos 1980, a brutalidade do conflito armado provocou o colapso do país, atingindo profundamente os sistemas de educação e de saúde, bem como provocou o desaparecimento da produção agrícola. Essa, por sua vez, foi ainda mais agravada pela grande seca em meados da década de 1980 e desencadeou a fome em todo o país.

Já nos anos 1990, haviam morrido cerca de um milhão de pessoas, um milhão e meio abandonaram os campos e quatro milhões deixaram o país. No ano de 1990, aliás, o curso dos acontecimentos teve um revés, com a mudança radical da política sul-africana e a desagregação da União Soviética, que era o maior aliado da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, partido do até então presidente Samora Moisés Machel.

Com todas essas mudanças políticas, houve a possibilidade de um acordo de paz entre a FRELIMO e a RENAMO, mais precisamente no dia 04 de outubro de 1992. Estabelecia-se, assim, o final da guerra civil e iniciava-se a abertura da vida política do país com a alteração da constituição. Após esses 16 anos de conflitos, Moçambique começa a vivenciar períodos de paz. São realizadas as primeiras eleições multipartidárias e têm-se a chegada das Nações Unidas e os acordos comerciais com outros países, como a Inglaterra, por exemplo.

É neste contexto histórico e político que as obras de diversos escritores moçambicanos, assim como a de Mia Couto, retratam as vivências da população, sobretudo durante as guerras. O tema dessas narrativas recai sobre as consequências desastrosas desse longo período de conflitos para o povo como um todo.

Vale ressaltar que tais guerras ocorreram após uma ainda maior, que foi a chamada Guerra Colonial, motivada pela independência dos países em África de Portugal. Este contexto histórico nos serve para situar as condições em que se encontravam tais países em relação a questões como o analfabetismo e as divergências políticas internas, que culminaram fatalmente nas guerras civis que durariam anos após a independência.

Podemos observar, na transcrição a seguir, como a literatura portuguesa neste aspecto serviu de laboratório para os escritores do porvir, por tratar em inúmeras obras dessa grande guerra colonial:

A literatura portuguesa do último terço do século XX, muito rica do ponto de vista que nos preocupa, alimentou que é da trágica experiência das guerras chamadas coloniais ao ponto de se poder falar de "literatura da guerra colonial", oferece análise dos caminhos da

criação como um laboratório privilegiado (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 07).⁵

Filho de pais portugueses e nutrido por essa literatura de referência, Mia Couto busca, por meio da sua escrita ficcional e poética, traçar um alinhamento que se norteia por sua vivência como cidadão moçambicano e do mundo. Ele vivenciou a herança dos colonizadores e vivenciou a guerra. Sua escrita é uma costura perfeita entre o formalismo da escrita e a oralidade, presentes na cultura moçambicana, sobretudo a oralidade e a musicalidade, por meio da qual se procura aplacar as dores das lembranças de uma guerra destruidora.

O autor faz um percurso histórico e social perpassando em suas narrativas romanescas toda a complexidade cultural, política, religiosa e social de seu país. Ele busca fazer uma aliança entre resistência, literatura de herança e língua do colonizador.

Dessa maneira, seus conflitos e os refúgios da nação, por meio da dança, da musicalidade e religiosidade diversa, são retratados de maneira extremamente harmoniosa e fluida. Em um entrelaçamento linguístico, Mia Couto busca na poesia das palavras retomar os sentidos tradicionais e as raízes moçambicanas, ainda que, por herança linguística do próprio país, seja nos códigos da linguagem de seu antigo colonizador.

Sob o céu africano volto a ser mulher. Terra, vida, água são do meu sexo. O céu, não, o céu é masculino. Sinto que o céu me toca com todos os seus dedos. Adormeço sob os acordes de Chico César: “Se você olha pra mim eu me derreto suave, neve como um vulcão...”.

Quero morar numa cidade onde se sonha com chuva. Num mundo onde chover é a maior felicidade. E onde todos chovemos. (COUTO, 2009, p.141)

Nesta perspectiva de escrita, o autor moçambicano engendra sua poesia em meio às narrativas construídas sob a luz das nuances culturais entre África e Portugal, oralidade e escrita, numa simbiose imagética que compõe sua prosa literária de maneira peculiar ao seu estilo híbrido e polissêmico.

⁵ La littérature portugaise du dernier tiers du vingtième siècle, très riche du point de vue qui nous occupe, nourrie qu'elle est de l'expérience tragique des guerres dites coloniales au point que l'on peut parler de «littérature de la guerre coloniale», offre à l'analyse des chemins de la création comme un laboratoire privilégié (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 07).

2.1 Influências literárias, expressões culturais

*História de um homem é sempre mal contada.
Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente.
Ninguém segue uma única vida,
todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens.*

Mia Couto

Influenciado primeiramente pelo próprio pai e poeta – que, segundo o autor, os fazia viver em estado de poesia em casa, aprendendo a olhar para as pequenas coisas assim como fazia Manoel de Barros –, Mia Couto retrata em diversas palestras e entrevistas o que em sua percepção é uma grande dívida literária que Moçambique e Angola adquiriram com o Brasil, quando Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga auxiliaram na criação dos primeiros círculos literários de ambos os países.

Ele, porém, afirma que foi a partir da década de 1950 que a literatura brasileira começa a movimentar os países de língua portuguesa em África. Nessa leva, chegaram diversos escritores, como José Lins do Rego, Jorge de Lima, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz e outros.

Nesse período, em especial, quem mais marcou a literatura local foi Jorge Amado, por ter levado consigo um imaginário da cultura brasileira que, segundo Mia Couto, deixou marcas profundas e duradouras. O pai do escritor africano chegou mesmo a nomear dois de seus filhos em homenagem ao escritor baiano. Portanto, Mia Couto tem um irmão chamado Jorge e outro Amado. Justamente ele não obteve essa alcunha literária em seu próprio registro de nascimento.

Outro escritor que muito influenciou sua família foi Graciliano Ramos, que revelava para eles o “osso” e a “pedra” da nação brasileira, enquanto Jorge Amado trazia a “carne” e a “festa”. Mia Couto se identificou muito com Jorge Amado no sentido de sua criação espontânea e fluida, na criação de personagens que muito se assemelhavam às identidades africanas. Os indivíduos e seus costumes em África se viam retratados nas obras do brasileiro que cruzou o atlântico e os fazia “regressar a eles mesmos”.

Além dessas referências, o próprio Mia Couto é declaradamente um leitor e foi linguisticamente influenciado por outro brasileiro de enorme relevância, Guimarães Rosa. O escritor moçambicano buscou na inspiração em letras de Guimarães uma forma

de expressão que traduzisse a plena cultura da oralidade latente do povo moçambicano. Desse modo, Couto busca refazer as palavras a partir de neologismos que se reinventam, segundo ele próprio, pois não se criam palavras, apenas dá-se a elas outro sentido que se aprofunde no contexto e no que se busca narrar. Para o autor, Guimarães Rosa foi e ainda é referência desse olhar para a multiplicidade que as palavras se projetam, ao transcrever a diversidade que um povo pode representar em si mesmo.

O jogo linguístico que inspirou o autor vai muito além de características formais e delimitadas, mas, antes, abre-se em novas possibilidades e perspectivas de olhares para si e para os outros que se podem perceber em uma cultura multifacetada. Como no trecho do conto “O pescador cego”, na obra *Cada homem é uma raça*, de 2013: “Passaram-se os tempos. Nas longas manhãs, o cego se apetrechava de sol. No ondular, seus sonhos imaginavam.” (COUTO, 2013, p. 100).

As palavras do escritor moçambicano vão, então, muito além daquilo que ele mesmo caracteriza como influência. Elas seduzem o leitor ao ponto de este permitir que assim a narrativa o conduza a profundidades muito maiores.

Nos contextos e complexidades das histórias e personagens que abordam questões muito delicadas da alma humana, o leitor vai se enveredando. Por lugares pouco confortáveis e situações angustiantes, palavra a palavra, é possível imergir cada vez mais na fluidez de suas linhas. Isso dado, sem que se perceba desconfortável ou inseguro neste mergulho poético com que Mia Couto nos permite, nos perdemos em meio às suas “reinventâncias”.

A literatura africana, de um modo geral, busca se apropriar das expressões da cultura oral para se compor como escrita. Nesse intuito, ela dialoga com as diferentes línguas presentes em um mesmo país, como no caso de Moçambique. As escritas dos países de língua portuguesa muito se aproveitam de outros processos culturais que percorrem as diversas regiões por onde circulam.

Procuram, desse modo, tratar dos conflitos e suas consequências como problemática central, como nos mostram os autores do trecho a seguir:

O sentimento dado aqui, pelo escritor e pelo crítico, da literatura, como um objeto que alimenta o apaixonado, não tem nada a ver com a tensão de guerra, longe disso; no entanto, isso foi em grande parte aparente, a julgar pela evocação de manifestações "limitações", e assim inscreve a matéria de guerra no coração da escrita, como uma

questão central (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 10).⁶

Essa questão central é permeada pela confluência artística que se apresenta nessas narrativas, a oralidade e as tradições culturais são representações da resistência de um povo em caráter universal na literatura dos países de África. A musicalidade e o ritmo são percebidos nas composições poéticas tanto em verso como em prosa. Principalmente na literatura de Mia Couto, conseguimos sentir essa dança das palavras que se imbricam entre expressões criadas pelos próprios indivíduos, das quais o autor se apropria e as ressignifica, e a formalidade do português padrão. Mia Couto faz em seus textos o que ele próprio chama de “brincadeiras”. Tal aspecto trabalhado pelo autor é retratado no estudo de Maria Nazareth Soares Fonseca, que nos explica:

No caso específico de Mia Couto, tal estratégia de construção do discurso literário faz parte de um projeto de escrita, explicitado em mais de um momento, quando faz questão, metalinguisticamente e de forma irônica, de evidenciar o desarranjo que impõe à sua língua literária (FONSECA, 2009, p. 23-24).

A expressão cultural dos povos que habitam Moçambique é assim valorizada e reafirmada nas obras de Mia Couto, durante seu processo poético de recriar as identidades adormecidas num país mestiço que atualmente se procura descobrir independente. Porém, tal independência se faz presente justamente na correlação das dependências que contextualizam a história da própria nação. As identidades múltiplas e a coletividade, seja familiar ou religiosa, em que um são todos, é a própria representação dessa sociedade que se percebe fragmentada e misturada ao mesmo tempo. Os fragmentos que a guerra provoca em um povo faz com que pedaços culturais e memórias que antes eram divididas passem a se mesclar entre os personagens de uma mesma história, assim como o pluriculturalismo perceptível nas narrativas de escritores como Mia Couto, que tão bem consegue nos fazer não pensar em diferenças quando lemos seus textos. Na maior parte do tempo, não nos atentamos às cores da pele ou descendências, simplesmente mergulhamos nos conflitos e resoluções que envolvem os personagens.

⁶ Le sentiment livré ici, par l'écrivain et le critique, sur la littérature, en tant qu'objet s'alimentant au passionnel, n'a pas trait qu'à la tension guerrière, loin s'en faut ; il y ressortit cependant largement, à en juger par évocation des manifestations «limites», et inscrit, de ce fait, la matière guerrière au cœur même de l'écriture, comme une question centrale (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010. p. 10).

2.2 A percepção da guerra e o não-lugar de um povo

- *Você pode-me trazer lá da cidade
um pauzinho de giz
que é para eu desenhar um televisor
novinho?*

Filipão Timóteo, no conto: “A carta
de Ronaldinho”, In: *O fio das
missangas*, (Mia Couto), 2009

Devido ao fato de ser muito mais lido pelo leitor não-africano, Couto busca em seus romances situar o lugar da literatura nas sociedades retratadas, comparando-as com outras do denominado Terceiro Mundo, cujo alto índice de analfabetismo não permite que o público venha a compreender realmente o papel da escrita de narrativas. Na obra *Mia Couto Espaços ficcionais* (2008), a autora Maria Nazareth Soares Fonseca nos mostra em que sentido o analfabetismo em Moçambique interfere nas construções narrativas do autor. Para ela,

Tal condição impede a formação mais consolidada de um público leitor local. Mia Couto, como outros escritores africanos, vive a contradição inevitável, expressa nos seus textos, de ocupar um lugar híbrido de intelectual, publicando numa língua originalmente do colonizador, mas assumida, por razões políticas, como a língua oficial do colonizado e da literatura. Esse lugar é sempre conflituoso (FONSECA, 2008, p. 23).

Nesse sentido, para a sociedade moçambicana como um panorama geral, é estranho perceber a contação de histórias por meio escrito, dado ao histórico dos inúmeros rapsodos que permeiam as diversas culturas africanas como um todo. Para eles, as histórias narradas são parte integrante de sua própria constituição como povo, desde o surgimento daquele clã ou aldeamento até os complexos sistemas existentes nos tempos contemporâneos.

Dessa maneira, aquele que domina não apenas os códigos do colonizador, mas sobretudo é capaz de contar histórias dentro destes códigos, é tomado por alguém que se sobressai aos demais sujeitos daquela sociedade. Ele é, portanto, quem fala sobre a guerra, sua guerra e a dos outros. Assim, o escritor, mesmo não sendo lido amplamente nessas sociedades, representa uma figura muito importante. Como exemplo disso, temos

a fala do próprio autor sobre sua percepção frente a essa situação, ainda na entrevista da jornalista Amanda Rossi:

Eu acho que o que deveria ser importante era o livro, não o escritor. Aqui (em Moçambique) é o inverso, o escritor é mais importante que o livro. Pouca gente lê, o livro tem uma circulação muito restrita. O que o escritor diz fora do livro e faz fora dos livros, fora da literatura, tem grande apreço, porque é uma sociedade da oralidade. O escritor está investido em um poder imenso porque ele é alguém que se escuta. No meu caso, o que escrevi nos jornais como intervenção social, cívica, teve mais importância do que aquilo que eu escrevi nos livros, infelizmente. A literatura aqui tem uma habilidade sutil de falar coisas que na política não se fala e que pode nos colocar em confronto conosco mesmos (ROSSI, 2015, p. 364).

Seguindo essa perspectiva apontada pelo próprio escritor a respeito de como a escrita literária é uma importante ferramenta de intervenção social, analisamos em que medida a escrita pode auxiliar o homem em países que vivenciam ou vivenciaram conflitos armados a se recompor em sua identidade fragmentada durante anos. Cristiane Tavares, em seu artigo “O sujeito pós-colonial na narrativa de Mia Couto” (2011), examina que um “despedaçamento provocado pelos conflitos coloniais nos países africanos de Língua Portuguesa fez com que seus escritores enfocassem a busca da identidade africana, como tema principal de sua produção literária.” Contudo, segundo a autora, a necessidade de afastar os fantasmas do passado e as contradições que resultaram da devastação provocada por esse passado se impuseram com muito mais força à tentativa de diversas gerações da historiografia literária africana de buscar o equilíbrio. Dessa forma, *tomam espaço nos textos, mostrando quão grande são as consequências do processo de dominação ao qual foram submetidos*. (TAVARES, 2011, p. 01)

Tavares (2011) afirma ainda que, por essa razão, as escritas literárias produzidas em países como Angola, Cabo Verde e Moçambique representam a repercussão de uma impossibilidade de convivência entre os “diferentes”, devido ao peso das contradições resultantes da estrutura formada pela sociedade colonial. Por isso, temos a percepção de como a literatura pós-colonial “se preocupa com o peso histórico do colonialismo e com a persistência do projeto colonialista na mentalidade e na ideologia dos sujeitos que vivem em países que antes foram colônia.” (TAVARES, 2011, p. 01)

Essa experiência vivenciada pelos povos africanos em geral foi nomeada por alguns pesquisadores como pós-colonialismo: “O termo pós-colonial, utilizado anteriormente em sua acepção cronológica, representava o período pós-independência

das colônias, mascarando assim os efeitos e legados do processo de colonização” (2011, p. 03). Porém, segundo explica Tavares, por ser inviável analisar o termo pelo viés histórico, uma vez que o fim do colonialismo não representou realmente a independência dos países que foram colonizados pela Europa, muito menos significou o fim dos conflitos e da imagem estigmatizada daqueles que vivenciaram a violência do processo colonizador, esse conceito acaba por se expandir.

Dada essa realidade, os países que vivenciaram o período colonial e as guerras que o sucederam passaram por experiências diversificadas, por isso os acontecimentos e consequências vividas por cada um deles variam, de certa forma, em vários aspectos.

Nesse sentido, ainda segundo Tavares, dado que não há a possibilidade de se dizer que houve processos colonizatórios uniformes, “não é aceitável que falemos de um sujeito pós-colonial único” (2011, p. 03). Identidades culturais específicas surgiram de cada um desses processos, porém, isso não nos impossibilita, por exemplo, “estabelecer comparações de igualdade entre os povos colonizados do Brasil com os das ex-colônias africanas, mesmo sabendo que todas passaram por situações de dominação semelhantes.” (TAVARES, 2011, p. 03)

Mia Couto, buscando tematizar a problemática da identidade do sujeito pós-colonial de uma maneira crítica e sem mascarar os conflitos e as diferenças vivenciados pelos habitantes de seu país, acaba por demonstrar “a consciência do importante papel que assume enquanto escritor, tanto na representação internacional de sua pátria, quanto na trajetória e fortalecimento da literatura africana de língua portuguesa.” (TAVARES, 2011, p. 10)

Pelo fato de a narrativa escrita ser capaz de revivenciar as experiências da oralidade, ela torna-se a grande mediadora para a reprodução dos mitos e das tradições. Ao mesmo tempo, é promotora de uma inversão dos lugares que a tradição imbricou na cultura. Os mais jovens – que possuem maior acesso à aprendizagem escrita – traduzem nos textos os conhecimentos que seus antecessores detinham na oralidade:

[...] Veja-se como são invertidos os papéis consagrados pela tradição africana, em que o mais velho, detentor da experiência e do que foi vivido pelos ancestrais, é o que, ao transmitir todo o acúmulo de sabedorias, forma as gerações mais novas. Esse jogo entre as personagens retoma aquele que constrói a narrativa como um todo, em que escrita e oralidade mesclam-se na cena ficcional (FONSECA, 2008, p. 26-27).

Dessa maneira, Mia Couto apresenta em seus romances essa intrínseca complicação social que permeia a cultura e relações sociais atualmente em

Moçambique, em que os reveses de lugares se tornam uma constante e referencial na mudança nas tradições que se sobrepujam.

Pela escrita literária, o autor procura traduzir os conflitos políticos e sociais sem tocar nesse assunto diretamente, mas, ao contrário, usa dessa premissa da oralidade tradicional popular para tocar em assuntos que se apresentam individuais de cada personagem, porém, refletem todo um sistema maior que permeia tais reveses. Esse aspecto é explorado em relação a uma busca pela identidade nacional, conforme ele mesmo relata em sua conversa com Amanda Rossi:

“Portanto, isso significa que há uma permanência de um certo eu, uma certa identidade que não se faz e desfaz com tanta facilidade. Há um caroço que permanece e sabe negociar com a história, de maneira que se apresenta de diversas maneiras, conforme as consciências do momento. Há aqui uma margem de representação de nós próprios, que o país sabe fazer muito bem. Por isso que, por exemplo, houve a guerra, e a guerra foi terrível, mas hoje parece que se transformou em outra nação, uma coisa tão distante, tão estranha, de que ninguém se lembra, ninguém quer lembrar. Então há essa necessidade de esquecimento permanentemente. É uma identidade que se faz mais por aquilo que se esquece do que por aquilo que se lembra” (ROSSI, 2015, p. 356-357).

Para Mia Couto, não existe um sujeito único e essencial, porque todos os indivíduos são formados pela história que lhes deu vida e os transformou no mundo. Na busca por si mesmo, faz-se necessário construir uma história. Nessas narrativas as histórias são reconstruídas em meio e por meio do esquecimento. O que é dito não vale mais do que é sonhado. É preciso esquecer para renascer. O esquecimento é uma constante em suas obras.

A obra *Antes de nascer o mundo* nos traz em sua essência questões relacionadas ao esquecimento. Em especial, percebemos a busca por uma construção de imagens que remetesse à lembrança, como podemos observar no seguinte excerto:

Nunca disse a Ntunzi, mas tinha, na altura, a impressão de que não aprendia com ele. A minha verdadeira professora era Dordalma. Quanto mais decifrava as palavras, minha mãe, nos sonhos, ganhava voz e corpo. O rio me fazia ver o outro lado do mundo. A escrita me devolvia o rosto perdido de minha mãe (COUTO, 2009, p. 42).

Os indivíduos que vivenciam a guerra sofrem de uma espécie de letargia pós-trauma que os leva a um nível de quase transe ou embriaguez com que se embrenham na tentativa de se desvencilharem das dores vividas nesse período. Por esse motivo, Couto busca retratar de maneira tão expressa, embora embebida em poesia e neologismos, essa necessidade coletiva de se esquecer para se refazer. O que poderia vir a significar o

mesmo que renascer. A metáfora do rio que faz ver o outro lado do mundo também se aplica à escrita que devolve “o rosto perdido da mãe”, ou seja, a memória da própria identidade.

As escritas da memória, como assim denomina Andrea Trench de Castro, no artigo “A memória e a escrita em Mia Couto e Graciliano Ramos: das fulgurações da utopia à visão trágica da realidade” (2011), “inscritas em diversos contextos socioculturais e históricos, pautam-se pela busca de reconstrução de identidades esfaceladas diante de contextos dolorosos, traumáticos e de perda. ” Assim, segundo a autora, as lacunas formadas pelo processo da rememoração são preenchidas por meio da e na escrita, na qual, “a memória pode ser pensada como uma prática de intermediação entre expressões individuais e coletivas de identidade.” (CASTRO, 2011, p.01-02)

Uma das formas de rememoração que a escrita proporciona são os sentidos identitários complexos que perpassam toda a cultura. Se pensarmos, buscando pelo viés da memória ou do esquecimento, nas mais variadas experiências pelas quais os sujeitos desses países passaram, podemos entender melhor os emaranhados, não apenas dos conflitos, mas, também, das práticas culturais e religiosas que se perpetuaram entre os mais variados grupos sociais.

É por isso que, ainda que o processo violento de colonização tenha tentado impor uma unificação das nações colonizadas, “as identidades do sujeito pós-colonial são marcadas por diversos elementos que dizem respeito à sua história, à classe social e sociedade a que são pertencentes, ao gênero ou etnia.” (TAVARES, 2011, p. 03)

A literatura moçambicana, por essa razão, e verificando ainda, em alguns setores, a persistência residual dessa ideologia nacionalista, “se preocupa com o peso histórico do colonialismo e com a persistência do projeto colonialista na mentalidade e na ideologia dos sujeitos participantes desse processo.” (TAVARES, 2011, p. 09)

Nessa perspectiva de análise, para Tavares,

A construção das identidades dos sujeitos pós-coloniais, portanto, se dá por meio do cruzamento da dúplice identidade: a do sujeito colonizado e a do colonizador. Dessa forma, é possível reafirmar que esses sujeitos são constituídos de traços da cultura de seus ancestrais, mas também assimilam a perspectiva de mundo do colonizador. (TAVARES, 2011, p. 09).

Consequência do fato desse entrelaçamento cultural em meio a tantos conflitos é que, após o mito imperial ser desfeito e tantos países – como Moçambique – conseguirem sua independência, os povos se viram órfãos de uma identidade própria, de

uma memória. Neste reinício, como nos mostram os autores citados a seguir, uma democracia se apresenta, mas fragmentada em si mesma. É preciso construir bases novas após tantos séculos de aniquilamento cultural e ditatorial:

Finalmente – e muitas pessoas o repetem – esta longa guerra, acontecendo por milhares de quilômetros, por quase quatorze anos, por uma geração inteira e envolvendo quase todas as famílias, também para os portugueses, terá sido também, uma guerra de libertação, o fim de uma época do mundo: o fim de um mito imperial, o fim de uma ditadura de sinistra memória, o começo de uma nova era sob a bandeira da uma democracia que tem esperado. (tradução nossa) (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 08).⁷

Por isso, as guerras trouxeram uma perda muito significativa nas suas bases fundamentais, pois forçaram os indivíduos a mudarem permanentemente de lugar para delas fugirem. A questão é que, como a religiosidade e a identidade desses povos está inteiramente ligada aos ancestrais e aos locais onde foram sepultados, quando deixam suas terras de origem, também abandonam sua característica peculiar que lhes dá a identidade familiar, social, histórica e cultural:

As coisas são sua própria história, não é? Os moçambicanos têm uma grande aptidão, sim, e isso podemos dizer que é parte do carço, de estarem em transição permanente para renegociarem sua identidade. E isso parte não porque tenham essa aptidão do ponto de vista biológico, mas do fato de que sua religião não é monoteísta. (ROSSI, 2015, p. 357).

Mas como, nas narrativas africanas, os próprios indivíduos estão em processo de “renegociarem” suas identidades, sua pluralidade também os ajuda nesse sentido. O fato de não serem monoteístas em suas origens e, ao mesmo tempo, terem aderido ao catolicismo ou ao islamismo, os torna mais preparados para essa busca.

Algumas obras de Mia Couto nos apresentam características e personagens que fazem referências diretas à religiosidade ocidental. Como em *Antes de nascer o mundo*, cujo título original é *Jesusalém*, as referências bíblicas são o ponto-chave para a compreensão mais ampla da obra.

⁷ Au bout du compte – et nombreux sont ceux qui s’en font l’écho –, cette long guerre, menée à des milliers de kilomètres, durant près de quatorze ans, par toute une génération et impliquant la quasi-totalité des familles, aura été aussi, pour les Portugais, une guerre de libération, la fin d’un âge du monde : la fin d’un mythe impérial, la fin d’une dictature de sinistre mémoire, le début d’une ère nouvelle sous la bannière d’une démocratie qui s’est fait attendre (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 08).

Desde o nome original, aludindo à cidade de Jerusalém, até os nomes dos personagens e os referenciais às narrativas do antigo testamento, a obra em análise, assim como muitas outras do autor, é profundamente entrelaçada às questões religiosas que se apresentam na figura do colonizador.

A relação homem-espço na obra de Mia Couto é retratada de maneira muito peculiar em cada narrativa. Sempre arraigada à ideia perene de um não-lugar, os personagens em suas histórias vão sofrendo e fazendo interferências no ambiente espacial sem que muitas vezes nada aconteça de fato.

Assim como na própria fala do autor, percebemos a preocupação de sua escrita com o estado de enfrentamento à situação de inércia política com que a sociedade moçambicana vem enfrentando seus problemas no espaço e no tempo.

Em *Terra sonâmbula* (2007), basicamente toda a trama ocorre em torno ou dentro de um ônibus incendiado, em uma estrada onde se abrigaram o velho Tuahir e o menino Muidinga, que fugiam da guerra civil. Já na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o que se passa é o retorno do personagem Marianinho a um lugar chamado Luar-do-Chão, ilha onde nasceu, e onde ele se descobre um estranho tanto entre os de sua família quanto entre os de sua raça, por ter adquirido hábitos de um branco na cidade:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho (COUTO, 2007, p. 06).

Já a coletânea de crônicas e palestras em *E se Obama fosse Africano?* (2011), encontramos o autor do mundo em eventos na África, na Europa e no Brasil, abordando de maneira extremamente criativa e poética os principais impasses que África vem enfrentando. Uma maneira deste de denunciar internacionalmente o caos que vivenciam as populações do país e cuja busca por uma identidade familiar, cultural e religiosa está intrinsecamente ligada às terras de origem, para onde não se pode mais voltar:

Pensando-se ainda na concepção de espaço nacional, é importante registrar a importância comparativamente maior que tem, na cultura africana, a ideia de família. Não é apenas a família nuclear – pai, mãe, irmãos – mas abrange um sistema ampliado de parentesco, englobando a etnia, o grupo. A ideia de nação, sendo muito fluida nessa cultura, o mais das vezes se relaciona a projetos de governo. Por outro lado, ou talvez por isso mesmo, o culto dos ancestrais se revela tão importante (FONSECA, 2008, p. 91).

Couto busca, em suas narrativas, elaborar a relação conflituosa entre todo esse hibridismo cultural da população em Moçambique e o projeto de nação que os governos insistem em implantar no país, na tentativa de se criar uma identidade nacional. Para o escritor – e isso é claro em suas publicações –, a identidade nacional é exatamente esse hibridismo.

Essa identidade nacional buscada pelo escritor perpassa a pluralidade de vozes existentes no país. Uma identidade plural que abrangeria a diversidade é uma tentativa de unificar o país. A necessidade de uma criação nacionalista nos países que vivenciaram conflitos e a experiência do exílio é apresentada por Edward Said, em seu livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), como sendo

uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação. As lutas pela independência do Estados Unidos, pela unificação da Alemanha e da Itália, pela libertação da Argélia foram de grupos nacionais separados – exilados – daquilo que consideravam seu modo de viver legítimo. (SAID, 2003, p. 49)

É sob esta perspectiva de separação e busca por uma unidade que Mia Couto apresenta, na obra *Antes de nascer o mundo*, nosso objeto de análise, a relação direta entre os exilados e uma busca por uma criação da nacionalidade. Numa metáfora das relações de poder entre as sociedades modernas e contemporâneas, as personagens dessa narrativa irão experimentar tanto o exílio quanto as mazelas da tentativa de se forçar uma identidade nacional uniforme. Said explica, ainda, a diferença entre exilados e patriotas. O autor expõe que “exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado.” (2003, p. 50). Em geral, eles não possuem “exércitos ou Estados”, ainda que frequentemente os busquem ter. Dessa forma, há a necessidade para os exilados de reconstruírem suas vidas que foram rompidas. Muitos, então, “preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado.” A questão central é que isso acontece porque, segundo Said, “uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante” – “criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo – é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje. Basta ver o destino de judeus, palestinos e armênios.” (SAID, 2003, p. 50)

É em um contexto semelhante ao apresentado por Said, de exílio e busca por uma ideologia que triunfe – a qualquer custo –, que ocorre a saga da família de Silvestre Vitalício para o que chamaremos de Terra Prometida, retomando o mito de Gaia. O patriarca de Jerusalém acredita num projeto de nação, que fundará nesse espaço escolhido para abrigar sua família, onde não mais será exilado de si mesmo, frente ao que ele não mais aceita na sociedade em que vive e sofre.

Para essa análise, faremos a apresentação dos livros e capítulos que constituem tal obra a partir da análise dos poemas e versos que abrem cada uma das páginas iniciais desses episódios da epopeia às avessas de Mateus Ventura, que se transforma em Silvestre e busca se tornar Vitalício.

Capítulo 3

A POESIA VEM ANTES DE NASCER O MUNDO

A obra *Antes de nascer o mundo* é dividida em três livros. O primeiro, intitulado “A humanidade”, apresenta cada uma das personagens que habitam o espaço e descreve como os habitantes de Jerusalém fundaram aquela terra. Este livro é composto por seis capítulos, e cada um deles traça um perfil das personagens. O livro dois é chamado de “A visita”, também dividido em seis capítulos, os quais narram a chegada de uma forasteira que provoca a reviravolta da trama. O livro três, o último da obra, possui quatro capítulos e aborda o retorno da família para a cidade e seus desdobramentos finais. Como uma estratégia da trama, o último capítulo da obra se chama “O livro”. E faz menção às anotações que o narrador havia feito sobre sua vivência em Jerusalém, o que nos leva a interpretar que se tratam essas anotações da própria narrativa empreendida pela personagem narradora, o menino Mwanito.

Na abertura dos livros e nos capítulos que os compõem, o autor busca um diálogo com as poetisas Hilda Hilst, Sophia de Mello Breyner Andresen, Adélia Prado e Alejandra Pizarnik, e também com os escritores Hermann Hesse e Jean Baudrillard, inserindo poemas ou fragmentos cujos versos enriquecem o teor descrito na sequência narrativa apresentada por essas epígrafes. Cada epígrafe corresponde a um elemento central do capítulo que antecede. E cada escritor ou escritora é utilizado como referência a uma personagem específica ou a um conjunto de personagens. Este intercâmbio é recorrente e está intrínseco na estrutura formal do romance.

Porém, a poesia que antecede cada capítulo ou livro, está presente na obra muito mais do que nas epígrafes. Ela está diluída em toda a narrativa. A ressonância das letras presentes nos versos das poetisas e escritores apresentados em *Antes de nascer o mundo* ecoa em cada personagem e sua composição. Em cada vivência ou sentimentos que abrangem a complexidade dos elementos imagéticos e estruturais em todo o seu percurso narrativo. Percebemos, desse modo, como cada um dos versos e autores perpassam a obra, isto porque Mía Couto tem uma visão poética da vida; só a poesia, por meio do encantamento, da transfiguração que a palavra poética estabelece, pode renomear o mundo e oferecer esperança e transformação ao homem, acredita o autor.

A escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen se faz presente na obra de maneira maciça, com poemas inteiros e versos que introduzem os capítulos que

abordam as personalidades do Silvestre Vitalício, Tio Aproximado, Zacaria Kalash e o próprio narrador, Mwanito, bem como outras questões relacionadas ao masculino, ao Regime Diurno e à própria espacialidade de Jesusalém. As epígrafes desta poeta configuram, de uma certa forma, as relações resultantes da guerra colonial entre Moçambique e Portugal, uma vez que, mesmo após a independência oficial do país africano, a presença dos costumes, das lembranças e as imposições do colonizador permanecem constantes nos conflitos e dilemas dos habitantes de ambos os países.

A poeta brasileira Hilda Hilst introduz os capítulos que abordam as características e vivências dos personagens Ntunzi, irmão de Mwanito, e da jumenta Jezibela. Ambos representam, de alguma forma, a exclusão ou o sentimento de não pertencimento àquele local. Ntunzi é o filho bastardo de Dordalma, a falecida que Silvestre Vitalício quer esquecer. E Jezibela, além da condição de única fêmea habitante daquele local, também simboliza a infidelidade ao emprenhar-se de uma zebra, uma vez que ela servira aos anseios sexuais do patriarca da família em Jesusalém. Ntunzi e Jezibela são a representação da infidelidade conjugal e da inadequação à realidade imposta.

Por sua vez, Adélia Prado introduz os capítulos que abordam a presença feminina de Marta em Jesusalém. É a referência mística e simbólica do Regime Noturno. A escolha de Mia Couto por essa poeta brasileira, ao abordar a presença feminina na obra, vem ao encontro da temática que esta elege para seus poemas: o misticismo e a questão feminina. Seus versos, no romance, sempre se projetam nas vivências da portuguesa que chega à Jesusalém.

Alejandra Pizarnik, nome adotado pela poeta argentina – nascida Flora Pizarnik Bromiker e filha de pais judeus e socialistas, exilados da Europa oriental –, introduz, com uma única estrofe no romance, o capítulo em que Marta confronta Vitalício para a realidade da qual ele buscava fugir no momento em que estava transfigurado em ditador. É o clímax da narrativa, em que os dois extremos dos regimes estruturados por Gilbert Durand se relacionam diretamente em embate.

Antes de nascer o mundo apresenta também dois textos de escritores: Hermann Hesse, cujos versos aparecem como a epígrafe de abertura da narrativa, e Jean Baudrillard, que abrirá o livro dois. A partir desses textos, apresentamos cada um dos livros e capítulos, uma vez que dialogam e antecipam a ideia central de cada capítulo.

Poema de abertura da obra Antes de nascer o mundo:

“Toda a história do mundo não é mais
Que um livro de imagens reflectindo
O mais violento e mais cego
Dos desejos humanos: o desejo de esquecer.”
(de Hermann Hesse, Viagem pelo Oriente. In: COUTO,
2009, p. 05)

Este poema de abertura nos apresenta o romance como uma metáfora do pai que quer esquecer o passado, criar uma nova história, com imagens criadas por ele, deformadas, violentadas pela cegueira da dor. Não é para escrever uma história nova, é para apagar a do passado. De igual modo, Mwanito também escreve para esquecer a vida carente de mãe, de sonho, de esperança. Ele agarra-se às possibilidades que se insinuavam em pequenas porções daquelas vidas condenadas ao esquecimento forçado. Essa introdução de Hermann Hesse nos apresenta a atmosfera e a temática central da obra: a busca da família pelo esquecimento dos fatos trágicos que a assolaram. Percebemos, também, nos versos acima, as imagens referentes à história da humanidade representadas pelos livros sagrados, como a Bíblia, por exemplo. “Toda a história do mundo não é mais/Que um livro de imagens reflectindo”, é uma expressão claramente direccionada a uma coletividade que se vê refenciada em um livro direccionado a ela própria, que transcende a característica humana em imagens reflectindo a si mesma. Imagens sagradas que antecedem o nascimento do mundo.

Poema de abertura do Livro um: “A humanidade”

“Sou o único homem a bordo do meu barco.
Os outros são monstros que não falam,
Tigres e ursos que amarrei aos remos,
E o meu desprezo reina sobre o mar.

[...]
E há momentos que são quase esquecimento
Numa doçura imensa de regresso.

A minha pátria é onde o vento passa,
A minha amada é onde os roseirais dão flor,
O meu desejo é o rastro que ficou das aves,
E nunca acordo deste sonho e nunca durmo.”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 09)

Sophia de Mello Breyner Andresen introduz o livro um e os capítulos que apresentarão os habitantes de Jesusalém: Mwanito, Silvestre Vitalício, Ntunzi, Tio Aproximado, Zacaria Kalash e a jumenta Jezibela. Segundo Silvestre Vitalício. Estas personagens constituem a representação da humanidade inteira, uma vez que, para ele, o mundo havia acabado e eles seriam os únicos habitantes da Terra. Silvestre Vitalício é o desiludido guardião de uma nova era, tocando uma arca já condenada em sua origem. Como fazer procriar do acasalamento de um homem com uma jumenta? Como dar prosseguimento a uma empreitada regida pelo ódio e pelo desprezo? “Sou o único homem a bordo do meu barco. ”; os outros, filhos e agregados, são apenas instrumentos da edificação de uma vida vazia. Por outro lado, os versos “Sou o único homem a bordo do meu barco. /Os outros são monstros que não falam” também apontam para o reverso de Vitalício, que são as personagens sonhadoras que se alimentam pela ternura da imaginação, seus filhos Ntunzi e a figura especular de Mwanito, que vive das fantasias do irmão Ntunzi.

No capítulo um, intitulado: “Eu, Mwanito, o afinador de silêncios” encontra-se mais uma epígrafe de Sophia de Mello Breyner Andresen. Neste capítulo, Mwanito se apresenta e narra a condição em que fora para Jesusalém: como o afinador de silêncios de seu pai. Desde o funeral de sua mãe, quando colocou as mãozinhas pequenas nos ouvidos de seu pai, convolvando-o dessa maneira, foi-lhe atribuída essa função dali para frente. Fazer companhia ao pai no silêncio deste. Estes versos da poeta portuguesa dialogam diretamente com a personagem Mwanito, “Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio”, e, transversalmente, com seu pai, Silvestre Vitalício, uma vez que é mediante a presença silenciosa do filho que o pai parece encontrar um pouco de paz.

Negando Deus enquanto entidade invisível guiadora dos homens, o pai de Mwanito deposita no filho, aquele que sabe fazer o outro ouvir, a repercussão do próprio silêncio, sua esperança divina: “Era no meu silêncio que meu pai fazia catedral. Era ali que ele aguardava o regresso de Deus” (COUTO, 2009, p. 19). Esta relação entre o poema de Andresen e o primeiro capítulo da narrativa é muito direta e clara, como observamos em sua transcrição:

“Escuto mas não sei
Se o que oiço é silêncio
Ou deus

[...]"

(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 11)

O capítulo dois, "Meu pai, Silvestre Vitalício", também é iniciado com epígrafe da poeta portuguesa. O narrador apresenta seu pai, que faz uma cerimônia de desbatismo em todos que foram com ele a Jerusalém e instaura uma vivência longe do tempo e do espaço profano. Com novo nome e identidade invertida, ele deixa de ser o que antes fora e define que o passado e o futuro não existem. Avesso a tudo o que possa haver fora de Jerusalém. Silvestre Vitalício é um homem desterrado de si mesmo, o oposto do homem terno que foi um dia. O "Viajante incessante do inverso" é o homem que cava as covas, que vê fantasmas nas árvores sacudidas pelo vento e varre todas as estradas que denunciavam o espaço resguardado do contato com a civilização, o viajante que não quer nenhum destino. Podemos observar essa tentativa de anulação do porvir, neste romance de Mía Couto, quando o narrador nos diz que:

em vez de limpar os caminhos, espalhávamos sobre eles poeiras, galhos, pedras, sementes. O que fazíamos na realidade? Matávamos, nos nascentes atalhos, a intenção de crescerem e se tornarem estrada. E assim anulávamos o embrião de um qualquer destino. (COUTO, 2009, p. 35)

Como apresentado no trecho, na verdade, o que o pai de Mwanito quer é anular toda a esperança: "são as esperanças que nos fazem envelhecer" (COUTO, 2009, p. 35), porque afinal teme que, por meio da esperança, e vendo-a despedaçada, possa voltar a sofrer. O envelhecimento vem com o ciclo do tempo, e esperança e sofrimento também são marcações desse tempo, como podemos ver na estrofe que compreende a epígrafe deste capítulo:

"[...]"

Viveste no avesso

Viajante incessante do inverso

Isento de ti próprio

Viúvo de ti próprio

[...]"

(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 29)

O capítulo intitulado "Meu irmão, Ntunzi", por sua vez, é apresentado por um poema de Hilda Hilst. Nele, o autor nos mostra que Ntunzi, o irmão de Mwanito, o narrador, é o único habitante de Jerusalém que não aceitou a fuga da cidade e da memória de sua mãe. O garoto tem lembranças vivas da vida que tinha antes dali e não se conforma com a imposição do pai sobre não sonhar, não lembrar e não voltar para a

terra natal. No capítulo “Meu irmão, Ntunzi”, Mwanito declara, já no início: “Ntunzi era o meu cinema”. É por meio dos sonhos do irmão, de sua imaginação extraordinária, que tenta recompor as lembranças de suas vidas com a mãe, que Mwanito conhece o mundo. Inventar histórias, navegando pelo sonho, é o que salva a si e ao irmão. É com o irmão que Mwanito aprende a escrever, não por acaso sobre cartas de baralho, sobre o jogo da vida. “Não me procures ali/Onde os vivos visitam/Os chamados mortos”. Ntunzi é a vida junto à natureza, é a energia da imaginação e do sonho, é a possibilidade do recomeço para suplantar aquele espaço bestializado pelo pai. É nesse sonho de regate do paraíso perdido e da infância corrompida que Ntunzi conduz Mwanito, “Subindo um duro caminho”. Abaixo, percebemos esse diálogo da narrativa com o poema de Hilda Hilst:

“Não me procures ali
Onde os vivos visitam
Os chamados mortos.
Procura-me
Dentro das grandes águas
Nas praças
Num fogo coração
Entre cavalos, cães,
Nos arrozais, no arroio
Ou junto aos pássaros
Ou espelhada
Num outro alguém,
Subindo um duro caminho

Pedra, semente, sal
Passos da vida. Procura-me ali.
Viva.”

(Hilda Hilst. In: COUTO, 2009, p. 53)

O capítulo nomeado de “O Tio Aproximado” traz novamente como epígrafe um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen. Segundo nos conta o narrador, o Tio Aproximado não vive em Jerusalém. Ele mora na cidade, mas os meninos pensam que ele habita na entrada da coutada que fora transformada neste novo lar. Ele é quem poderia trazer as novidades e notícias da cidade, mas Silvestre só permite a entrada de mantimentos e objetos de uso para os moradores de Jerusalém. Tio Aproximado é proibido de promover qualquer contato dos habitantes de lá com a cultura exterior, e passa longos períodos sem lá estar presente. Os versos da poeta portuguesa introduzem aquele que poderia ser o Messias, o portador de boas novas ou de restauração de um tempo presente ainda possível: “Aqui antigamente houve roseiras”, é uma promessa de

resgate do “antigamente” que não se cumpre. Tio Aproximado tenta reverter a decisão do cunhado de permanecer em Jerusalém, mas sem sucesso. Percebemos essa relação entre a epígrafe e o capítulo no poema abaixo:

“Alguém diz:
"Aqui antigamente houve roseiras" -
Então as horas
Afastam-se estrangeiras,
Como se o tempo fosse feito de demoras.”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 69)

“Zacaria Kalash, o militar”, é o título do quinto capítulo, cuja abertura é também feita com uma estrofe de Andresen. Zacaria Kalash é ex-militar que lutou junto às forças coloniais na revolução. Saudosista daquele tempo em que vivenciava lutas e armas, agora pouco fala sobre seu passado e tornou-se o representante militar de Silvestre Vitalício. Na verdade, é ele o responsável pela caça e procura por alimentos no entorno da coutada. Ajuda nos afazeres do lugar e vigia o entorno num trabalho de apagar constantemente as marcas das trilhas que possam levar até lá. Os versos denunciam que, para Zacaria, restaram somente as formas vazias, os acenos do que um dia foi matéria de vida: pessoas, gestos, lugares, situações... Tudo se desmaterializou em lembranças e cicatrizes: “vou sem causa, venho sem coisa”, afirma. Zacaria sente falta da guerra, não obstante afirmar que “Nenhuma guerra termina nunca”. O sobrenome dessa personagem, Kalash, refere-se aos povos indo-iranianos que têm uma relação direta com a natureza, daí Zacaria Kalash ser descrito com tonalidades místicas:

Todos suspeitávamos que Zacaria detivesse ocultos poderes. Sabíamos, por exemplo, como ele pescava sem rede nem linha. Com artes de Cristo, entrava no rio até a água lhe chegar à cintura. Depois, sempre marchando, afundava os braços por uns segundos para os retirar carregados de peixes saltitando. (COUTO, 2009, p. 97)

De outro ponto de vista, o sobrenome do militar faz alusão ao fabricante de armas da União Soviética Kalashnikov, que, contrariamente à luta que Zacaria lutou, estava do lado da revolução moçambicana apoiando seu exército. Essa dualidade de sentido que seu nome traz aprofunda a complexidade das relações entre os habitantes de Jerusalém:

“[...]
As coisas há muito já foram vividas:
Há no ar espaços extintos

A forma gravada em vazio
Das vozes e dos gestos que outrora aqui estavam.
E as minhas mãos não podem prender nada.”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 83)

O último capítulo do livro um traz a personagem “A jumenta Jezibela”. Dedicado a ela, o autor se valeu de um poema completo de Hilda Hilst. Jezibela foi levada a Jerusalém como a acompanhante fêmea de Silvestre Vitalício. Era ela quem supria as necessidades sexuais dele, porém aparece prenha de uma zebra e dá à luz um pequeno filhote ao qual Vitalício mata. É a única representação do feminino nesse local até a chegada da portuguesa Marta, no livro dois. O poema de Hilst se constrói na expressão angustiada de alguém que sofre de inadequação. Mesmo que a aflição do sujeito lírico possa se associar, metaforicamente, à da jumenta Jezibela, a citação ganha uma leitura parodística, porque o lamento lírico feminino vai se desenvolver no capítulo associado a um animal.

Nesse sentido, o da paródia e o da ironia, a epígrafe de Hilda Hilst é conveniente, uma vez que a poeta brasileira celebrizou-se por escândalos imagéticos que em seu interior guardavam a mais profunda solidão humana. Da mesma forma, Silvestre Vitalício padece sob o peso de um amor mal-acabado, no qual a mulher é fonte dos tormentos da alma e do corpo, daí o recurso da satisfação às necessidades naturais pela via bestial, fazendo o poema atuar como paródia e como lembrança do amor mal sucedido. A seguir, temos o poema que dialoga com a trama:

“Aflição de ser eu e não ser outra.
Aflição de não ser, amor, aquela
Que muitas filhas te deu, casou donzela
E à noite se prepara e se adivinha
Objeto de amor, atenta e bela.

Aflição de não ser a grande ilha
Que te retém e não te desespera.
(A noite como fera se avizinha)

Aflição de ser água em meio à terra
E ter a face conturbada e móvel.
E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se se ausenta ou se te espera.
Aflição de te amar, se te comove.
E sendo água, amor, querer ser terra.”
(Hilda Hilst. In: COUTO, 2009, p. 99)

Na sequência, o poema de abertura do “Livro dois” intitulado “A visita “, traz um fragmento de Jean Baudrillard. É um recurso que antecipa uma reviravolta na trama narrativa, pois se trata de um texto escrito por um homem para justamente introduzir a chegada de uma mulher em Jerusalém. Ele fala sobre o morrer, o viver e o nascer. É justamente o que ocorrerá com a chegada de Marta, que parecerá, a princípio, num corpo estirado ao chão, e que na sequência se mostrará bem viva e presente. É também a representação do início da morte de Jerusalém e do universo de esquecimento que Vitalício tanto buscou eternizar. A mulher, geradora da vida, simbolizando o eterno renascimento do ciclo vital, compreendido nas fases circulares de morte-renascimento. Segue a epígrafe de Baudrillard:

“Aquilo que chamam “morrer” não é senão acabar de viver e o que chamam “nascer” é começar a morrer. E aquilo que chamam “viver” é morrer vivendo. Não esperamos pela morte: vivemos com ela perpetuamente.” (Jean Baudrillard. In: COUTO, 2009, p. 113)

O primeiro capítulo deste livro, e que corresponde ao sétimo da obra, chama-se “A aparição”. Introduzido por um poema de Adélia Prado, este narra o momento em que Mwanito vislumbra o corpo da portuguesa no chão, como se fosse um cadáver. No momento seguinte, ela já está de pé, uma aparição em meio à tempestade e ventos que sacodem as folhas das árvores. A chegada de Marta provoca redemoinhos, à semelhança das visões místicas relatadas em tantas obras literárias. “A licença de dormir” sem preocupação é o estado inicial da personagem Marta, que por meio daquela longa viagem tenta reparar o desencontro com o homem amado. Marta quer o estado de graça do Princípio, do amor que a uniu a Marcelo. Vivendo a aflição da distância e da separação definitiva, Marta, deitada, espera a regeneração, por isso se faz “semente”. Como a poeta nos apresenta a seguir:

“Eu quero uma licença de dormir,
perdão pra descansar horas a fio,
sem ao menos sonhar
a leve palha de um pequeno sonho.

Quero o que antes da vida
foi o profundo sono das espécies,
a graça de um estado.
Semente.
Muito mais que raízes.”
(Adélia Prado. In: COUTO, 2009, p. 115)

Adélia Prado abre novamente o capítulo seguinte: “Os papéis da mulher”. Neste capítulo, Mwanito encontra os cadernos de Marta com suas memórias de seu marido Marcelo, que a havia deixado para ir viver com uma mulher em Moçambique. O caderno tem as folhas soltas, por isso, o título ambíguo, “os papéis da mulher”. Marta escreve nos papéis que vive uma “peregrinação de saudade”. Com a partida do esposo, Marta só tem agora o amor da memória, chegando à triste conclusão: “nenhuma memória pode ser visitada. Mais grave: há lembranças que apenas na morte se reencontram”. (COUTO, 2009, p. 137). Ao contrário de Vitalício, que procura esquecer, Marta busca intensamente vivenciar suas lembranças. Por meio delas, acredita revisitar o amor:

“O que a memória ama, fica eterno.
Te amo com a memória, imperecível.”
(Adélia Prado. In: COUTO, p. 131)

O capítulo intitulado “Ordem de expulsão”, traz mais uma epígrafe de Adélia Prado. Nele, o autor nos apresenta os conflitos que a presença da mulher traz a Jerusalém e o desespero que faz Silvestre Vitalício ordenar que a mandem embora de lá. Mas Marta não vai. Ela continua na terra e ao longo da narrativa vai se redescobrimo como mulher e tomando consciência de sua própria natureza. Marta se reinaugura em sua potência de existir. Ela é a autora de seu destino, de sua reedição. A seguir, a epígrafe que o abre num diálogo breve porém revelador:

“Perdi o medo de mim. Adeus.”
(Adélia Prado. In: COUTO, 2009, p. 143)

“Segundos papéis” é o título de mais um capítulo cuja epígrafe traz Adélia Prado. Nele, Mwanito continua a ler escondido os diários de Marta, e então começa uma narrativa sobre a trajetória da portuguesa até chegar a Jerusalém. Nestes capítulos ela narra desde seus primeiros anseios em Lisboa até o percurso em Moçambique, chegando à coutada onde fica Jerusalém. Os versos de Adélia Prado – poeta que já confessou que toda mulher é “desdobrável” – apontam os efeitos da passagem do tempo sobre a vida da mulher que luta e espera. A longa peregrinação em busca do marido é ato de “doida” ou “santa”, e nesses dois perfis atribuídos a quem esperou tanto, está desfecho: fechar a janela do passado e recomeçar a vida, abrindo uma janela para o futuro. É nessa atmosfera mística que a poesia de Adélia Prado dialoga com a trama:

“Uma noite de lua pálida e gerânios
ele viria com boca e mãos incríveis
tocar flauta no jardim.
Estou no começo do meu desespero
e só vejo dois caminhos:
ou viro doida ou santa.
Eu que rejeito e expubro
o que não for natural como sangue e veias
descubro que estou chorando todo dia,
os cabelos entristecidos,
a pele assaltada de indecisão.
Quando ele vier, porque é certo que vem,
de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?
A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
— só a mulher entre as coisas envelhece.
De que modo vou abrir a janela, se não for doida?
Como a fecharei, se não for santa?”
(Adélia Prado. In: COUTO, 2009, p. 163)

Sophia de Mello Breyner é trazida novamente à obra como epígrafe do capítulo “A loucura”. Quando alguns habitantes decidem fugir de Jerusalém, junto com Marta, Vitalício entra em uma letargia inicial, mas depois se transfigura na imagem de um ditador que se impõe sobre os demais e passa a agir insanamente. Como se estivesse em uma outra dimensão de realidade. Os expatriados buscam a Pátria interior. Vitalício não conseguiu recuperá-la, permanecerá como eterno exilado. É também a referência direta à condição do país do autor, cujos habitantes não se sentem pertencentes à própria pátria. Percebemos abaixo, essa atmosfera nos versos de Breyner Andresen:

“Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 179)

O capítulo “Ordem para matar” apresenta o enfrentamento de Marta contra Vitalício. A mulher o chama de volta à realidade; trata da necessidade de se retornar à cidade, à vida. Esse capítulo termina com a morte da jumenta Jezibela por Ntunzi, enraivecido pelo extremo zelo de seu pai pelo animal. Morre Jezibela – a velha Marta peregrina; ressurge uma mulher liberta. A mesma mulher que havia, no capítulo “A aparição” se descruicificado em meio à tempestade. A epígrafe que abre este episódio é de autoria de Alejandra Pizarnik. Filha de exilados eslovacos na Argentina, representa em sua escrita a mulher na condição de expatriada, herdeira da fuga de um país em guerra, como Jezibela, que morre em solo estrangeiro, em um “país ao vento”. Mas, ao mesmo tempo,

é a figuração de Marta, que enfrenta o ditador, que se levanta de seu próprio cadáver para ser ela mesma em uma peregrinação pela sua identidade:

« Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en
busca de quien soy. Peregrina de mí, he
ido hacia la que duerme en un país al
viento.”
(Alejandra Pizarnik. In: COUTO, 2009, p. 193)

Hilda Hilst abre o “Livro três”, intitulado “Revelações e regressos”, que apresenta os capítulos finais da narrativa. Narra desde o sonho-devaneio de Mwanito junto a seu pai, que é picado seriamente por uma cobra, até o desfecho da obra, com esclarecimento do passado de sua família e a transposição de todas as vivências e descobertas em uma história escrita pelo narrador. O Deus de que fala o poema de Hilst na epígrafe parece estar, de fato, como apregoava Silvestre, afastado dele e da família, é o *deus abscontius* que fez o homem e se refugiou no empíreo, deixando que o homem se completasse a si mesmo, um ser de “grandeza” e “vileza”, tal como Silvestre. Segue o poema:

“O Deus de que vos falo
Não é um Deus de afagos.
É mudo. Está só. E sabe
Da grandeza do homem
(Da vileza também)
E no tempo contempla
O ser que assim se fez.
[...]”
(Hilda Hilst. In: COUTO, p. 207)

No capítulo “A despedida”, a epígrafe é de Sophia de Mello Breyner Andresen. Neste momento da narrativa, há o entrosamento definitivo entre os Regimes Diurno e Noturno durante o trajeto de volta à cidade. Marta e Vitalício voltam de mãos dadas e há imagens que remetem aos entrelaçamentos de ambos os regimes no contato entre as personagens. É também o capítulo em que Silvestre chega à cidade e assume as próprias memórias, porém, se distancia do mundo exterior a ele, mergulhando no próprio inconsciente e vivenciando sua própria sombra. O poema de Andresen, a seguir, aponta para o enfrentamento da realidade que Vitalício experimenta ao ser obrigado a olhar para apropriada loucura, e a busca pelo esquecimento da ausência de sua esposa falecida:

“Em nome da tua ausência
Construí com loucura

Uma grande casa branca
E ao longo das paredes te chorei...”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p.209)

O capítulo seguinte, “Uma bala vem à baila”, é pequeno e narra a ida de Silvestre até o cemitério para finalmente ver o túmulo da esposa. Na sequência, Zacaria Kalash chega à cidade para levar Ntunzi com ele para se alistar no exército. O jovem não deseja ir, porém, Silvestre o obriga a seguir o militar e estes vão embora da cidade. A ida de Vitalício ao cemitério é o primeiro momento na obra em que ele olha de frente para a morte da esposa. O poema de Sophia Andresen, a seguir, dialoga com essa imagem e com os seus desdobramentos. É o momento de entrega em que o patriarca assume a existência da morte, da perda e da solidão. O poema remete ao caminhar ao lado dos passos do outro. É a representação da companhia que naquele momento do cemitério, Vitalício fazia finalmente à sua falecida Dordalma:

“Para atravessar contigo o deserto do mundo
Para enfrentarmos juntos o terror da morte
Para ver a verdade para perder o medo
Ao lado dos teus passos caminhei

Por ti deixei meu reino meu segredo
Minha rápida noite meu silêncio
Minha pérola redonda e seu oriente
Meu espelho minha vida minha imagem
E abandonei os jardins do paraíso

Cá fora à luz sem véu do dia duro
Sem os espelhos vi que estava nua
E ao descampado se chamava tempo

Por isso com teus gestos me vestiste
E aprendi a viver em pleno vento”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, 2009, p. 227)

“A árvore imóvel” é o título do penúltimo capítulo da obra, no qual Marta deixa uma carta para Mwanito narrando toda a história por trás da morte de Dordalma. O menino conhece a verdade do suicídio dela por enforcamento em uma árvore logo após sofrer um abuso coletivo ao pegar um ônibus na cidade. Muitas reflexões sobre vida e morte são apresentadas neste episódio da narrativa. Os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen, como logo veremos, tratam dessa dureza do mundo onde a imperfeição não abre espaço para o amor sem sofrimento. A poeta fala no verso “onde tudo nos mente e nos separa” sobre os enganos da vida que apartam as pessoas, mas podemos relacionar, nessa obra de Mia Couto, com a vivência de Silvestre Vitalício, que buscou no silêncio e no engano esquecer da dor de amar uma mulher que lhe traía. E

que ainda sofrera tal violência ao ponto de cometer suicídio. Tudo o quebrara e o emudecera. Pelo terror de amar Dordalma, Silvestre havia se refugiado do mundo, e renegou a própria história.

“Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo
Mal de te amar neste lugar de imperfeição
Onde tudo nos quebra e emudece
Onde tudo nos mente e nos separa.”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, p. 239)

Por fim, o último capítulo de *Antes de nascer o mundo* traz como título, “O livro”. Tinham se passado cinco anos desde que Marta e Ntunzi já haviam partido da cidade, e Ntunzi volta como soldado para rever a família. Algumas revelações a mais são feitas, e Mwanito confessa ao irmão que sofria da mesma doença de seu pai, fosse ela qual fosse, de uma necessidade do esquecimento. Porém, a diferença que Mwanito apresenta ao irmão é que, quando escrevia, ele se rememorava de tudo, e lá em seu livro havia impressa toda a trajetória da família em Jerusalém e seus desdobramentos. Mwanito termina sua narrativa dizendo que a presença da mulher, em especial Noci, a moça que conhecera na cidade, e que era a namorada de seu Tio Aproximado (porém tivera um relacionamento escondido com ele) confirmou o que ele já suspeitava: seu pai estava errado. O mundo não morreu. Afinal, o mundo nunca chegou a nascer.

A poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen é quem abre este último capítulo, com um poema que traduz essa perspectiva de Mwanito, que também é a de Silvestre, acerca do porvir, das desilusões da crença num “senhor que possa morrer”. Como o tempo, ou como a condição mortal do próprio homem. O livro que Mwanito escreveu traduz o que foi a vivência em Jerusalém, e o poema que Mia Couto escolheu para abrir esse episódio nos remete ao momento em que o jovem Mwanito encara o próprio passado e vislumbra o futuro marcado pelos destroços dos acontecimentos:

“Nunca mais
A tua face será pura limpa e viva
Nem o teu andar como onda fugitiva
Se poderá nos passos do tempo tecer.
E nunca mais darei ao tempo a minha vida.
Nunca mais servirei senhor que possa morrer.
A luz da tarde mostra-me os destroços
Do teu ser. Em breve a podridão
Beberá os teus olhos e os teus ossos
Tomando a tua mão na sua mão.
Nunca mais amarei quem não possa viver
Sempre,

Porque eu amei como se fossem eternos
A glória, a luz e o brilho do teu ser.
Amei-te em verdade e transparência
E nem sequer me resta a tua ausência.
És um rosto de nojo e negação
E eu fecho os olhos para não te ver.
Nunca mais servirei senhor que possa morrer.”
(Sophia de Mello Breyner Andresen. In: COUTO, p. 251)

3.1 O homem e a terra

Jesusalém, a cidade mítica fundada por Silvestre Vitalício, é uma referência clara e direta à histórica e também, para muitos, sagrada, cidade de Jerusalém, situada em Israel. O autor decerto não fez tal alusão aleatoriamente, visto que a antiga coutada que Silvestre povoou é permeada por conflitos desde que para lá se mudou com sua família. Em uma referência pertinente aos conflitos históricos vivenciados pelos incontáveis povos que habitaram ou ainda habitam Israel, Mia Couto constrói sua narrativa sobre contradições e batalhas internas de um homem em busca pelo paraíso perdido na Terra.

Para elucidarmos essas comparações feitas pelo escritor entre a cidade fictícia de Jesusalém e a terra de Israel, utilizaremos do percurso historiográfico que a autora Karen Armstrong realizou sobre esta conturbada narrativa que compõe a complexa identidade de Jerusalém.

A autora nos apresenta, em sua obra *Jerusalém: uma cidade, três religiões* (2011), as divergências – que embora se aproximem em um dado momento – entre a narrativa bíblica e a feita por arqueólogos e historiadores. Para a autora, mesmo se utilizando de uma análise mais racional, é impossível, se furtar ao caráter mítico que sua trajetória nos apresenta:

Na história de Jerusalém encontraremos a recorrência instintiva ao mito sempre que as dificuldades da vida aumentam e não se consegue encontrar consolo numa ideologia mais racional. Por vezes, fatos exteriores pareciam expressar tão bem uma realidade interior que imediatamente ganhavam status de mito e inspiravam uma explosão de entusiasmo. (ARMSTRONG, 2011, p. 17)

Esse entusiasmo foi o que motivou inúmeros teólogos, historiadores e antropólogos, das mais diversas abordagens, a investigarem a histórica “cidade santa”. Armstrong afirma, no entanto, que, coabitada por três religiões principais,

ironicamente, “a cidade que mais tarde seria reverenciada como o centro do mundo por milhões de judeus, cristãos e muçulmanos não era preeminente em Canaã. Situada nas terras altas, de difícil povoamento, estava fora do eixo de atividades no país.” (Armstrong, 2011, p. 23).

A historiografia aponta quem seriam os primeiros possíveis habitantes de Jerusalém, e nos conta que esta se situava em um local nas terras altas de difícil manejo, cujos habitantes enfrentariam muitas dificuldades geográficas, inclusive para o plantio. Envolvida por muitas contradições, Jerusalém não seria, desse modo, a terra fértil que a mitologia cristã nos apresentou.

Ao recontar a narrativa bíblica sobre os primeiros habitantes de Jerusalém, Armstrong inicia com a seguinte pergunta: quem eram os israelitas? A autora traça um percurso cronológico da emigração das doze tribos de Judá, desde sua partida para o Egito, passando pela escravidão, até a chegada à Terra Prometida, que teria sido conquistada por meio de muitas lutas:

A Bíblia diz que provinham da Mesopotâmia. Durante algum tempo habitaram Canaã, mas por volta de 1750 a.C. as doze tribos de Israel emigraram para o Egito, tangidas pela fome. A princípio prosperaram, porém entraram em decadência e se viram reduzidas à escravidão. Enfim, por volta de 1250 a.C., fugiram do Egito sob a liderança de Moisés e viveram como nômades na península do Sinai. No entanto, não consideravam essa situação como definitiva, pois estavam certas de que seu deus, Javé, lhes prometera a terra fértil de Canaã. Moisés morreu antes de os israelitas chegarem à Terra Prometida, mas seu sucessor, Josué, conduziu-os a Canaã, tomando o país em nome de Javé, numa luta em geral datada pelos historiadores em aproximadamente 1200 a.C. A Bíblia fala de terríveis massacres. Diz que Josué subjugou “as terras altas, o Negueb, as planícies, as encostas e todos os reis ali existentes. Não deixou um só homem vivo. Cada tribo recebeu uma parte de Canaã, contudo, entre o território das tribos de Judá e Benjamim, uma cidade resistiu: “Os filhos de Judá não conseguiram expulsar os jebuseus que habitavam Jerusalém”, admite o autor bíblico. “Os jebuseus viveram em Jerusalém lado a lado com os filhos de Benjamim, como vivem até hoje”. Embora acabasse se tornando fundamental para a religião de Israel, Jerusalém figura como território inimigo na primeira menção inequívoca que a Bíblia faz a ela. (ARMSTRONG, 2011, p. 45)

Partindo do reconto da história bíblica sobre a formação do povo de Israel para uma perspectiva histórica e secular, a autora segue sua abordagem mostrando que, sob o viés da análise historiográfica, os primeiros habitantes de Jerusalém não seriam estrangeiros, e sim – observados os resquícios arqueológicos encontrados –, habitantes de Canaã. Era um período de muitos conflitos nas cidades-estados e que, talvez por esse motivo, alguns indivíduos optaram por se instalar nos pontos mais altos, longe da

turbulência das cidades, porém enfrentando as dificuldades de uma terra que não seria fértil. Armstrong explica:

Atualmente os estudiosos tendem a associar o surgimento de Israel com uma nova onda de povoamento nas montanhas centrais de Canaã. Arqueólogos descobriram, nas terras altas ao norte de Jerusalém, as ruínas de cerca de cem novas aldeia não fortificadas que datam de aproximadamente 1200 a.C. Até então, esse solo fértil não se prestava à agricultura, entretanto os progressos tecnológicos de épocas recentes possibilitaram o povoamento. Os novos habitantes levavam uma vida precária, criando ovelhas, cabras e bois. Não há indícios de que fossem estrangeiros: a cultura material dessas aldeias é substancialmente a mesma da planície costeira. Os arqueólogos concluíram que os colonos deviam ter nascido em Canaã. Esse foi um período de grande intranquilidade, sobretudo nas cidades-estados. Alguns indivíduos decerto preferiram instalar-se nas colinas, onde tinham de enfrentar muitas dificuldades, mas estavam livres das guerras e da exploração econômica que então caracterizava a existência nas cidades decadentes do litoral. [...] A migração a partir das cidades cananeias em desintegração teriam constituído o núcleo de Israel? [...] De quando em quando, inevitavelmente entravam em choque com as outras cidades, e as histórias dessas escaramuças formam a base das narrativas encontradas em Josué e Juízes. (ARMSTRONG, 2011, p. 47)

A partir dessas duas perspectivas de abordagens, a bíblica e a histórica, voltamos à Jerusalém de Mia Couto com a sensação de que esta narrativa ficcional se assemelha muito mais à segunda abordagem apresentada, na qual os primeiros habitantes teriam sido o próprio povo de Canaã – assim como a família de Silvestre Vitalício –, que vinha dos centros urbanos para a zona rural abandonada da mesma região, no próprio país. Outra semelhança importante é o motivo da ida desses povos para essa região, uma vez que era uma terra de difícil exploração e eles enfrentavam muitas dificuldades para estarem lá. Trata-se de aspecto apontado por Armstrong, e que nos chama a atenção:

Esse foi um período de grande intranquilidade, sobretudo nas cidades-estados. Alguns indivíduos decerto preferiram instalar-se nas colinas, onde tinham de enfrentar muitas dificuldades, mas estavam livres das guerras e da exploração econômica que então caracterizava a existência nas cidades decadentes do litoral. (ARMSTRONG, 2011, p. 47).

Tal semelhança se dá uma vez que a família de Vitalício – embora tenha por motivação central a fuga da cidade para esquecer a trágica morte de Dordalma – é uma representação daqueles grupos sociais e familiares que se exilavam em regiões distantes

das cidades para fugirem das mazelas decorrentes dos conflitos armados em Moçambique.

Ainda nos utilizando dos relatos históricos da pesquisadora Armstrong, passaremos a uma análise correlativa entre os acontecimentos recentes da Israel – dividida pelos interesses de seus habitantes e dos forasteiros que a cobiçam e que conturbam ainda mais as relações conflituosas dessa região – e os não menos contraditórios habitantes de Jerusalém, de Mia Couto. Para tanto, apresentaremos uma breve contextualização dos acontecimentos mais atuais que auxiliaram a configurar a terra de Israel como a conhecemos hoje: de uma importante cidade islâmica a uma região de conflitos entre árabes e judeus, Israel é reconhecida como uma terra altamente cobiçada por diversas nações com interesses divergentes. Passando por invasões cristãs nas cruzadas, pela chegada dos ingleses – que apoiavam a retomada da cidade pelos sionistas que criaram um estado judeu – até a formação da Palestina, essa região sempre foi cobiçada por ser um ponto estratégico econômico e politicamente. Como nos mostra Armstrong,

No decorrer de sua longa história, não raro trágica, Jerusalém foi muitas vezes arrasada e reconstruída. Com a chegada dos ingleses passaria por mais um doloroso período de transformação. Durante quase treze séculos, à parte o breve interlúdio dos cruzados, fora uma importante cidade islâmica. Agora, com a conquista do Império Otomano, os árabes da região estavam prestes a tornar-se independentes. A princípio ingleses e franceses estabeleceram mandatos e protetorados no Oriente Próximo, porém novos Estados e reinos árabes começavam a surgir: Jordânia, Líbano, Síria, Egito, Iraque. Se outros fatores se mantivessem inalterados, provavelmente a Palestina também se tornaria independente e sua capital seria Jerusalém. No período do mandato britânico os sionistas puderam instalar-se no país e criar um Estado judeu. Jerusalém continuou sendo cobiçada em função de sua importância religiosa e estratégica, e os judeus, os árabes e a comunidade internacional disputavam sua posse. Por fim, graças a suas manobras militares e diplomáticas, os judeus triunfaram, e em 1967 Jerusalém se tornou a capital do Estado de Israel. Atualmente seu caráter árabe é apenas uma sombra do que era quando Allenby e suas tropas lá entraram. (ARMSTRONG, 2011, p. 449)

Dada essa complexidade histórico-geográfica, a conflituosa relação entre judeus e árabes vê sua intensificação pela presença britânica, que vem de fora, porém atua de modo efetivo e relevante em meio ao conflito já instalado. A presença das três religiões (cristianismo, islamismo e judaísmo) está inserida neste contexto de disputas e enfrentamentos, muito menos pela questão religiosa em si e muito mais por razões econômicas e políticas. Em Jerusalém, Mia Couto nos apresenta um conglomerado de

poucas pessoas, mas que são a representação de três forças importantes que atuam num Estado, seja ele qual for. A presença do líder governante (Silvestre Vitalício), das forças armadas (Zacaria Kalash), das relações exteriores (Tio Aproximado). Porém, a correlação com a atual configuração conflituosa de Israel pode ser percebida pela relação desses três poderes com as outras três personagens que coabitam o espaço. Mwanito, Ntunzi e a jumenta Jezibela. Embora não representem diretamente nacionalidades, religiões ou orientação política, essas três últimas vivenciam as contradições do sistema imposto a elas. Ntunzi é levado a Jerusalém de maneira forçada. É uma criança ainda e não tem poder de decisão, porém, não desejava sair da cidade. A jumenta Jezibela é a representação do papel da mulher nessa sociedade onde tantos homens se preocupam demasiadamente com suas guerras. Ela é um ser à parte, não tem posição nem função social. Apenas servirá aos anseios sexuais da autoridade máxima de Jerusalém. Porém, Mwanito, o menino que vai para Jerusalém antes mesmo de desenvolver a capacidade da memória, é a plena representação da população que nasce em meio ao conflito. Desde sempre sua experiência é pautada naquilo que vivencia no presente. Não tem passado e, por isso, ainda que não entenda o que lhe é imposto, acata sempre o que a liderança do lugar lhe atribui.

Assim, podemos construir um panorama da terra de Jerusalém política, social e geográfica a partir dessa correlação com a cidade mais famosa e mais complexa da terra de Israel.

Todavia, assim como Armstrong examina em sua obra, devemos nos atentar, ao fazermos tal análise que, como percebemos no longo decorrer da história trágica de Jerusalém, “nada é permanente ou garantido. As sociedades que permaneceram por mais tempo na Cidade Santa foram, em geral, as que se dispuseram a algum tipo de tolerância e convivência.”. Segundo a autora, essa deveria ser a única maneira de “celebrar a santidade de Jerusalém, não a luta estéril e mortal por soberania.” (ARMSTRONG, 2011, p. 514).

É sobre essa questão da luta de Silvestre pela soberania, não apenas contra seu próprio povo, mas contra Deus, e sua derrocada ao final da trajetória mítica a que se propõe, que tratamos nesta tese. A Terra Prometida é permeada por conflitos de interesse e contradições inerentes a si mesma, porém, como no caso de Jerusalém, nada é permanente, nada é imperecível. A ação do tempo, na narrativa de *Antes de nascer o mundo*, colocará à prova, por meio dos conflitos inerentes à trama, o mais profundo dos desejos de Vitalício, o de esquecer.

3.2 O espaço mítico em meio ao conflito

*Deus não o via, o nosso lugar era demasiado longe.
[...]Silvestre queria desfear a obra do Criador [...].
Mia Couto. In: Antes de nascer o mundo, 2009*

Antes de nascer o mundo, o objeto desta análise, nos apresenta a trajetória de uma família arrasada pela trágica morte da matriarca Dordalma. A esposa de Silvestre Vitalício comete suicídio após sofrer um abuso sexual coletivo. O marido, que até então era conhecido por Mateus Ventura, decide, após esse episódio, fugir de qualquer resquício de civilização ao se embrenhar com os dois filhos no meio da savana, distante de tudo o que pudesse fazê-lo se lembrar da tragédia familiar, inclusive procurando esquecer seu próprio nome.

Essa trajetória de Silvestre Vitalício é uma figuração do exílio. Paralelamente à história particular narrada na obra, Mia Couto dá indícios de que o momento histórico no qual a trama se passa era o mesmo em que ocorriam os conflitos em Moçambique (entre os integrantes da FRELIMO – partido que estava no poder naquele momento – e os aliciados pela RENAMO – grupo de resistência colonial que aglutinou diversos africanos dos países vizinhos e que acabou se reconfigurando em uma complexa ideologia contrária às imposições do governo.) A tragédia em torno da morte de Dordalma é, de alguma maneira, uma metáfora do defloramento que essa guerra civil provocou na população. E o exílio, para muitas famílias e grupos sociais, foi a única solução encontrada.

O exílio, tal como nos apresenta Edward Said,

nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46)

É nesse sentido que o autor de *Antes de nascer o mundo* busca tratar de questões como o exílio de uma maneira que não enseja uma superação, mas, primordialmente, figure-se como uma tentativa de traduzir seus sentidos para o homem que o vivencia no mundo.

Silvestre Vitalício, representação dessa vivência do exílio sem glória ou qualquer romantismo, esse homem destruído em sua essência, cria um local para onde não haveria do que se lembrar. Sua terra sem sonhos nem sofrimentos seria fundada por ele mesmo, num local onde não existiria nem passado nem futuro.

Uma terra sem sonhos é também uma terra onde não se poderia sofrer, pois geralmente as maiores dores advêm dos sonhos desfeitos, destruídos. Muito pior do que o defloramento de um corpo é a devastação do sonho que o acompanha. Assim sendo, Silvestre cria hábitos de esquecimento, a maneira por ele encontrada para se salvar da própria memória dolorosa. Said comprova essa necessidade de se criar hábitos que permitam ao exilado conseguir sobreviver em um ambiente novo e estranho a ele. De acordo com o autor, para o exilado,

os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. (SAID, 2003, p. 59-60).

Porém, contrariando a realidade vivida por um exilado, o que a personagem de Mia Couto aparentemente busca é justamente não rememorar, em hipótese alguma, a vida anterior. Não há, para ele, sentido em se obter uma correlação entre esses dois ambientes. Afinal, ele determinara que o mundo fora de Jerusalém estava morto.

Vitalício instaura dessa maneira sua pátria, sua única nação no mundo. Ele cria um projeto de unificação em que todo os habitantes devem seguir as suas ordens. Ordens que manteriam a pacificação de Jerusalém. Sobre este aspecto, Said também contribui com seus estudos a respeito dos nacionalismos e da necessidade que se apresenta muitas vezes, para o exilado, de se criar um mundo à sua imagem, que autoafirmasse sua existência no mundo. Segundo sua investigação,

Deve-se também reconhecer que o nacionalismo defensivo dos exilados favorece amiúde a consciência de si mesmo tanto quanto as formas menos atraentes de autoafirmação. Projetos de reconstrução, tais como montar uma nação a partir do exílio (como no caso de judeus e palestinos no século XX), envolvem a construção de uma

história nacional, o reavivamento de uma língua antiga, a fundação de instituições nacionais como bibliotecas e universidades. E, embora tudo isso às vezes promova um etnocentrismo estridente, também dá origem a investigações que inevitavelmente vão muito mais além de fatos simples e positivos como a “etnicidade”. Há, por exemplo, a consciência de si mesmo de um indivíduo que tenta entender por que a história de palestinos e judeus apresenta certos padrões próprios; por que, apesar da opressão e da ameaça de extinção, um determinado *ethos* permanece vivo no exílio. (SAID, 2003, p. 57)

É por isso que Vitalício realiza a cerimônia de desbatismo em si mesmo e em todos os habitantes de Jerusalém. Para ele, tal como nos apresenta a reflexão de Said, seu projeto de reconstrução é perpassado pela inauguração de uma nova língua. Quando os membros de Jerusalém são desbatizados, eles ganham novos nomes, instalando-se, dessa maneira, uma nova língua em Jerusalém, além, claro, da língua principal: o silêncio.

Faz-se importante salientar a metáfora nessa cerimônia de desbatismo, pois os nomes dados às personagens são muito significativos. Mateus Ventura se torna Silvestre Vitalício, que remete à natureza, à flora e ao paganismo. Ele abole não apenas o nome cristão (que também foi o do primeiro dos evangelistas, Mateus), mas exclui a palavra Ventura de sua vida. Uma referência clara às desventuras que se sucederam em sua vida. Assim como nos remete o próprio sobrenome que Silvestre se dá, ele se acreditará Vitalício. Olindo Ventura é o filho Ntunzi, seu nome de desbatismo significa “sombra”. É aquele que sempre trará em si a sombra de sua própria existência, era o filho bastardo de Dordalma com o ex-militar que acompanharia Silvestre em sua jornada a Jerusalém.

Este, chamado anteriormente de Ernestinho Sobra (sobrenome também muito representativo, pois “sobrava” naquela família, não pertencia a ela, porém, tornara-se agregado, pelo fato de ser pai de Ntunzi com Dordalma), torna-se Zacaria Kalash, sendo Kalash uma referência direta ao comunista russo Kalashnikov, fabricante de armas. Essa referência é muito simbólica, pois nos remete ao grande apoiador da revolução moçambicana, a União Soviética. Quando Silvestre rebatiza o Sobra – que havia lutado na revolução do lado de Portugal – com o nome que se refere à Rússia, este ato simboliza uma tentativa de “reidentificar” a personagem com sua terra de origem e trazê-lo para o lado daqueles que fizeram a revolução, a sua terra natal. Orlando Macara transforma-se em Tio Aproximado, aquele que viveria próximo da coutada onde era Jerusalém e, de tempos em tempos, ia até lá para levar os suprimentos que Vitalício lhe encomendava da cidade. O único que não é renomeado é o narrador da história, o filho mais novo, Mwanito. Outro detalhe que nos prende a atenção é o fato de Mwanito e

Ntunzi serem nomes advindos de dialetos originalmente africanos. Essa é uma ideia inspirada do autor para se referir à questão identitária nas gerações atuais. Ambos são ainda crianças quando chegam a Jerusalém. Mwanito, que em um dialeto africano significa “menino”, já trazia esse nome de nascença, e Ntunzi passa a ser lá nomeado dessa maneira. Uma representatividade, portanto, da busca identitária por meio dos jovens, para a construção de um futuro mais independente e original.

A partir da posse dessa terra e pela cerimônia de desbatismo, numa tentativa de instaurar uma pátria, eis o mito de fundação que o patriarca da família acabara de instaurar em Jerusalém.

Esse homem se torna o Deus e o líder deste local, o profeta do final dos tempos já que não há em quem se confiar. Como Abraão e Moisés, Mateus Ventura leva seu povo – a pequena família – para aquele lugar aparentemente longe dos conflitos e do sofrimento causado pelo homem, e lá busca fundar sua terra prometida, não por um Deus, mas por ele mesmo, ao se autoprofetizar líder desse lugar.

O nacionalismo triunfante, como nos explica Edward Said, justificaria a si dessa maneira, tanto “retrospectiva como prospectivamente”. O autor identifica que se trata de “uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais.” (2003, p. 49-50). Para ele, esse *ethos* coletivo “compõe o que o sociólogo Pierre Bourdieu chama de *habitus*, “o amálgama coerente de práticas que ligam o hábito à habitação.” Como veremos na sequência narrativa de Mia Couto, com o tempo, da mesma forma como ocorre com Silvestre Vitalício de *Antes de nascer o mundo*, os nacionalismos bem-sucedidos passam a atribuir a verdade com exclusividade a eles próprios e relegam aos outros a falsidade e a inferioridade, assim como verificamos na “retórica do capitalista contra o comunista (ou do europeu contra o asiático).” (SAID, 2003, p. 49-50)

Nessa busca pelo exílio, numa fuga da civilização que explora, destrói e mata seu próprio povo, Mia Couto faz uma referência clara ao poder bélico e masculino que violenta a terra e suga todas as possibilidades de vida que possam existir. A morte de Dordalma é também uma denúncia da exploração descomunal e da rigidez culturalmente imposta pelos líderes que, após tomarem o poder no período pós-colonial se viram em conflito armado contra seus opositores. A violência esteticamente retratada nessa obra pode ser bem referenciada na seguinte citação:

[...] Ele diz, ao mesmo tempo, nas entrelinhas, tão conciso quanto é relativamente complexo, ao mesmo tempo um poder estético de violência - de paixão -, os efeitos criativos do teste de experiência e processos específicos de escrita que, na intersecção entre História e ficção, situam essa produção na encruzilhada do testemunho, da política, do psicológico, do ontológico. (tradução nossa). (KLEIMAN, PASCAL, ROSSEAU, 2010. p.10).⁸

Nesse contexto, a mulher ausente na família dos meninos Mwanito e Ntunzi, que se instalam junto ao pai na antiga coutada batizada por ele próprio de Jesusalém, também nos remete à miséria provocada pela seca que seguiu bem de perto a guerra, com duração de mais de quinze anos. Mwanito e Ntunzi, os dois irmãos órfãos, são também os retratos da infância perdida nos países de guerras, onde a morte ronda sobretudo as mulheres, que culturalmente são as que saem para a lida nos campos e estão mais expostas às violências e perigos cotidianos.

Em *Antes de nascer o mundo*, Mia Couto nos apresenta uma narrativa envolta por elementos presentes na religiosidade cristã. Trazendo elementos que fazem explícitas referências à Bíblia, temos como personagem motivador e centralizador de toda a trama um homem cujo nome de batismo, Mateus Ventura, era também o nome do cobrador de impostos que se tornou um dos discípulos que mais defenderam e levaram as palavras de Cristo ao povo judeu.

Nessa inversão bíblica, Mateus se revolta e se rebatiza Silvestre Vitalício. Conforme aludido, trata-se de uma referência ao paganismo por meio da palavra silvestre, que nos remete à mata, ao selvagem e a tudo o que a cultura cristã denominava como primitivo e anterior à vinda do Messias.

Nesta abordagem, o autor buscou mostrar, em um certo sentido, a tentativa do povo moçambicano de retorno às raízes ancestrais, uma referência muito sutil, pois em momento algum da narrativa se abordam os rituais antigos dos povos anteriores à colonização africana.

De outro modo, essa transgressão religiosa nos apresenta a desilusão do homem moderno frente ao que sempre tomou como verdades eternas que lhe seriam a salvação. O pesquisador Jean-Jacques Wunenburger, em sua obra *L'imaginaire* (2016), no trecho

⁸ [...] Il dit, du même coup, entre les lignes, de manière aussi concise que relativement complexe, tout à la fois une puissance esthétique de la violence – de la passion –, les effets créateurs de l'épreuve de l'expérience et des procédés spécifiques d'écriture qui, à l'intersection entre Histoire et fiction, situent cette production au carrefour du témoignage, du politique, du psychologique, de l'ontologique. (KLEIMAN; PASCAL; ROSSEAU, 2010, p. 10).

que aborda as utopias modernas, nos mostra em que sentido o homem contemporâneo perdeu sua fé frente aos acontecimentos subversivos da ordem das coisas e que transformam em caos o que antes lhe parecia ter algum sentido. Para o autor, isso ocasiona exatamente as crenças apocalípticas que impregnam as sociedades atuais:

A utopia moderna toma forma na imaginação ocidental, à medida que a cultura se torna imbuída da crença na vinda de uma mudança próxima e irreversível nas condições de vida dos homens, que encontra sua base na expectativa apocalíptica. (tradução nossa) (WUNENBURGER, 2016, p. 92).⁹

É nesse mesmo contexto de descontentamento e desilusão frente ao futuro que o personagem de Mia Couto em *Antes de nascer o mundo* decide por si mesmo, num ato desesperado e impositivo, proteger seus filhos da guerra e do caos que seu povo enfrentava. Silvestre Vitalício, motivado por uma descrença e o sentimento de abandono por parte do criador, decide levar seus dois filhos e mais dois homens a um lugar onde não existisse mais resquícios de civilização. Um lugar onde só haveria o início e o fim da humanidade.

O livro do Gênese e do Apocalipse bíblicos se misturam numa simbiótica narrativa nesta obra de Mia Couto. Quando Silvestre Vitalício diz que iria “desenfeiar a obra do criador”, ele pronuncia um declínio do arquétipo paternal.

Para o patriarca, lá seria onde Jesus se descrucifixaria e viria pedir-lhe perdão. O nome do local também reforça essa ideia do salvador que abandona seu povo. Jerusalém significa que o Messias está longe, talvez até morto, pois a simbologia da palavra “além” também nos remete ao que seria após a morte. Ao mesmo tempo, Silvestre acredita que esse Messias poderia retornar dos mortos para pedir perdão pelo que ele acredita ter sido o abandono de seu povo, ao aceitar ser sacrificado em nome de Deus.

O trecho abaixo retrata o momento em que Vitalício se ocupa de montar um crucifixo na entrada do acampamento onde, segundo ele, viria Deus a lhe pedir perdão. Conforme observamos na escrita de Mia Couto, era nisso que ele acreditava:

De um único labor ele se ocupou: à entrada do acampamento havia uma pequena praceta com um mastro onde, antes, se hasteavam bandeiras. Meu pai fez do mastro um suporte para um gigantesco

⁹ L'utopie moderne prend donc corps dans l'imaginaire occidental, à mesure que la culture s'imprègne de la croyance en l'avènement d'un changement proche et irréversible dans les conditions de vie des hommes, qui trouve son fondement dans l'attente apocalyptique (WUNENBURGER, 2016, p. 92).

crucifixo. Por cima da cabeça de Cristo ele fixou uma tabuleta onde se podia ler: “Seja bem-vindo, Senhor Deus”. Esta era sua crença:

– Um dia, Deus nos virá pedir desculpa.

O Tio e o ajudante se benziam, atabalhoadamente, para esconjurar a heresia. Nós sorríamos confiantes: alguma proteção divina deveríamos usufruir para nunca sofrermos de enfermidade, mordedura de cobra ou emboscada de bicho (COUTO, 2009, p. 20).

O mais interessante nessa passagem é que, embora o pai desafie Deus e até mesmo o insulte ao ponto de dois dos moradores se apavorarem, os dois meninos, seus filhos, continuam a se sentir protegidos por essa presença divina, pois percebem que nunca lhes ocorreu nenhum incidente como doenças ou ataques de animais naquele lugar. Uma contradição clara sobre a visão dos meninos em comparação aos anseios do pai. Para Vitalício, se Deus devesse vir pedir perdão é porque ele acreditava inútil seu sacrifício pela humanidade e que de nada valera tanta fé naquele que se fez homem para salvar o mundo. O sacrifício daquele que é o filho de Deus na Terra tem sentido na cultura cristã. Porém, para o povo de Israel, o Messias seria alguém que viria devolver a Terra Prometida única e exclusivamente a seu povo, os judeus. E seria um guerreiro belicamente poderoso, não alguém que se sujeitasse ao sacrifício em nome de toda uma nação.

Dessa maneira, temos a referência a esse mesmo desejo presente no personagem de Silvestre Vitalício. Aquele que antes seguia os mandamentos cristãos torna-se agora alguém que também espera por um poder sobrenatural capaz de se descrucifixar, mostrando seu verdadeiro poder. Porém, exige dele um pedido de perdão, como se ele fosse o responsável por toda a barbárie que se passou na família de Silvestre e seu povo em meio à guerra.

Wunenburger (2016) nos apresenta de que maneira os movimentos messiânicos sempre nortearam a cultura ocidental e judaica, no sentido de se buscar uma forma de destruir a ordem predominante de uma sociedade por uma crença em um futuro melhor, mais feliz e perfeito. O excerto a seguir elucida essa atitude de Silvestre Vitalício, que, mesmo subversiva, demonstra um acreditar no retorno de Deus:

A maioria dos movimentos violentos, na Europa há muito tempo, no Terceiro Mundo mais recentemente, com o objetivo de destruir a ordem legal de uma sociedade, muitas vezes brota do mito milenarista. Nascido de profecias apocalípticas, populares no judaísmo e especialmente no início do cristianismo, este mito é a base da crença no advento iminente de um Messias, o novo Cristo, que cumprirá as

promessas divinas de um reino de justiça e felicidade de mil anos na terra (WUNENBURGER, 2016, p. 95).¹⁰

Assim como no apocalipse de Silvestre Vitalício, os cristãos também acreditam no retorno de Cristo. Da mesma forma, o povo judeu ainda aguarda a vinda do Messias. Por isso, a obra de Mia Couto é uma referência viva às tradições cristãs e judaicas e remete à violência dos movimentos de que os povos ainda hoje se utilizam para justificar suas guerras, inclusive em nome das religiões.

Antes de nascer o mundo é, pois, uma alegoria clara à Jerusalém tanto histórica – que não aceitou esse Messias amoroso – quanto à atual capital, dividida por interesses de diversos povos de crenças e orientação social e política distintas e conflitantes.

Da mesma maneira que a complexa Jerusalém, a terra de *Antes de nascer o mundo* é permeada pelas disputas de interesses. De um lado, o homem que se torna poderoso pela conquista de um espaço onde somente ele domina, Silvestre, acompanhado de seu militar, Zacaria Kalach, e, em oposição, Ntunzi, o filho mais velho, que não aceita as imposições do pai por ter lembranças do seu passado que o próprio pai tentava enterrar, e por saber que todo o mundo que Vitalício declarara morto existia ainda fora de Jesusalém.

As duas outras figuras representativas nesse espaço conflituoso são o Tio Aproximado, o que leva mantimentos e outros objetos de consumo em troca dos pagamentos de Vitalício, mas que também não concorda com a situação, e o narrador, Mwanito, que se vê em meio ao conflito como o mais sofrido de todos os envolvidos. O garoto é o órfão que não tem memórias e encontra na figura paterna seu ponto de referência e apoio, mesmo tendo dúvidas acerca de suas verdades, como podemos observar na própria fala do menino nesta passagem da obra:

Na verdade, não nasci em Jesusalém. Sou, digamos, emigrante de um lugar sem nome, sem geografia, sem história. Assim que minha mãe morreu, tinha eu três anos, meu pai pegou em mim e no meu irmão mais velho e abandonou a cidade. Atravessou florestas, rios e desertos até chegar a um sítio que ele adivinhava ser o mais inacessível (COUTO, 2009, p. 19).

¹⁰ La plupart des mouvements violents, en Europe longtemps, dans le tiers-monde plus récemment, visant à détruire l'ordre légal d'une société, prennent souvent leur source dans le mythe millénariste. Issu de prophéties apocalyptiques, en vogue dans le judaïsme et surtout dans le christianisme naissant, ce mythe fonde la croyance en l'avènement imminent d'un Messie, le nouveau Christ, qui va accomplir les promesses divines d'un royaume de justice et de bonheur de mille ans sur terre (WUNENBURGER, 2016, p. 95).

Mwanito, embora não se lembre, possui um passado, assim como todos os moradores de Jesusalém. Ele sabe como chegaram ali, seja por reminiscências de memória, seja por ouvir seu irmão contar. Sabe que a família largou tudo em algum lugar do passado e para lá se foi. O menino Mwanito, ao narrar a história, é a figura infantil da ausência de lembrança, quem ouve e aceita as explicações do pai autoritário e tem nele seu refúgio quase maternal.

Mwanito se vê em um conflito íntimo quando o irmão Ntunzi instaura nele as suspeitas sobre o “lado de lá”. Ele, então, passa a buscar mais intensamente a lembrança da mãe, como forma de criar uma identidade, pois nunca o pudera, por não ter lembranças de sua própria história antes desse mundo que o pai disse ser o único com vida.

Além de Ntunzi, temos a presença do já mencionado Tio Aproximado, que é o cunhado de Vitalício e irmão de Dordalma, e não mora especificamente em Jesusalém. Ele é o correspondente da vida urbana e quem traz os suprimentos necessários para seus moradores. Seria uma clara referência às relações exteriores numa cidade como a histórica e atual Jerusalém. Nos momentos de conflito, é ele quem busca amenizar e apresentar soluções que possam ser viáveis a todos naquele local.

Outra personagem representativa e metafórica da história geopolítica é o militar Zacaria Kalash. É ele quem mora no paiol e cuida dos armamentos que restaram em Jesusalém antes da chegada dos novos moradores. É ele também quem se responsabiliza pela caça e por proteger o local, mas principalmente é ele quem cumpre e busca fazer cumprir as ordens de Silvestre Vitalício.

Mas há também uma outra personagem, pouco mencionada, mas de uma simbologia extremamente representativa, que é a jumenta Jezibela. É ela quem supre as necessidades sexuais de Silvestre e representa a única figura feminina na terra de Jesusalém. Pois, para o patriarca da família, as mulheres seriam a desgraça do mundo e todas elas seriam o que ele chama de putas. Vê-se, aqui, uma mostra simbólica das relações de gênero, muito bem referenciada na narrativa, em que a presença feminina é percebida nesse lugar exploratório que se dá pela relação de posse e abuso.

Quem melhor exemplifica essa conjuntura social e política de Jesusalém é o próprio Mwanito, cuja narração traduz as relações hierárquicas estabelecidas naquele local:

A humanidade era eu, meu pai, meu irmão Ntunzi e Zacaria Kalash, nosso serviçal que, conforme verão, nem presença tinha. E mais

nenhum ninguém. Ou quase nenhum. Para dizer a verdade, esqueci-me de dois semi-habitantes: a jumenta Jezibela, tão humana que afogava os devaneios sexuais de meu velho pai. E também não referi ao meu Tio Aproximado. Esse parente vale uma menção: porque ele não vivia conosco no acampamento. Morava junto ao portão de entrada da coutada, para além da permissível distância, e apenas nos visitava de quando em quando. Entre nós e a sua cabana ficava a lonjura de horas e feras (COUTO, 2009, p. 12).

Dadas essas representações muito bem colocadas na obra e que Mwanito, a voz infantil, tão precisamente explicitou, percebemos que o autor trata da humanidade como um todo. Quando Mwanito nos diz que eles eram a humanidade, é uma referência direta a todo e qualquer povoamento humano.

A obra não remete apenas à cidade de Jerusalém e seus conflitos, mas a todas as regiões onde se podem vivenciar lutas armadas e guerras civis pela posse da terra, bem como todas as guerras históricas e míticas por uma Terra Prometida, um pedaço de terra onde explorar ou viver.

Por esse motivo, numa inversão mítico-religiosa, Jesusalém retrata uma busca desesperada por um elemento espiritual capaz de se sobrepor aos acontecimentos trágicos e uma retomada do mito do Deus poderoso e guerreiro que viria salvar aquele lugar: a terra prometida de Vitalício. Isso porque a história da terra prometida advém do fato de se ter perdido a terra original e de ter havido, segundo diversas crenças, a promessa, feita por Deus ou pelos deuses, de um novo paraíso na terra, o qual muitos povos ainda buscam e por ele guerreiam até hoje.

Nesse contexto, percebemos o sentido de inversão do tempo que Vitalício promove na narrativa, ao não contabilizar mais as horas, os dias ou os anos. Para ele, aquele era o tempo primordial, como nas origens, na contramão da contagem progressiva e linear da sociedade ocidental. Para Vitalício, a Terra Prometida já se instaurara em Jesusalém, portanto, estamos diante do inverso das utopias sociais, como nos são apresentadas por Wunenburger (2016):

O utopismo ocidental engendrou novos padrões de sonhos sociais, orientados para um futuro próximo ou distante, em vez de serem medidos pelo paraíso das origens. A adoção de um modelo de tempo linear e progressista, orientado para a salvação individual e coletiva, a partir das tradições judaica e cristã, mobilizará espíritos messiânicos que aspiram a prever e controlar o advento de sociedades mais justas (tradução nossa). (WUNENBURGER, 2016, p. 92).¹¹

¹¹ L'utopisme occidental a engendré de nouvelles matrices de rêves sociaux, orientés vers un futur proche ou lointain, au lieu d'être mesurés à l'aune du paradis des origines. L'adoption

Subvertendo as tradições tanto cristãs como judaicas, o Deus que Silvestre espera vir a Jerusalém não é messiânico, como apresentado por Wunenburger, mas, antes, seria o Deus que ele acredita ter abandonado a humanidade a toda sorte de guerras e desventuras na terra sempre disputada pelos povos. A terra de Vitalício não espera por um Messias. O patriarca, abandonando suas crenças anteriores, torna-se o profeta de seu próprio apocalipse, criado para que vivesse eternamente – Vitalício.

Jerusalém, nome com que Silvestre batizou o local inóspito onde passariam muito tempo, mas não a eternidade, é um espaço ermo no meio da savana moçambicana. Nessa já mencionada referência à cidade israelense, o autor faz alusões claras à questão das disputas pelo poder e pela posse da terra e suas complexidades históricas.

Na trama, Silvestre Vitalício, em processo de negação da brutalidade que cercava a morte de sua esposa Dordalma, torna-se aquele que fará cumprir a missão de fazer desaparecer da face da terra o homem, os animais, o mundo. Concretiza, desse modo, o mito bíblico do Apocalipse. Sem os divinos poderes que invocariam água ou fogo para tal final, Vitalício simplesmente impõe que o mundo não mais existe, que é então chegado o fim dos tempos. Abrem-se assim, as páginas do último livro das Escrituras de Silvestre: “O caso foi o seguinte: o mundo acabou mesmo antes do fim do mundo. Terminara o universo sem espetáculo, sem rasgão nem clarão. Por definhamento, exaurido em desespero.” (COUTO, 2009, p. 22)

A inexistência do futuro e a negação do passado, que mostramos ser comum em toda a obra de Mia Couto, é para eles uma resignificação da morte da mãe dos meninos que ocorreu em circunstâncias misteriosas para ambos. Silvestre determina que o mundo acabou e que a mulher – qualquer mulher – é a desgraça dos homens.

Nesse contexto, a ausência se faz a única presença constante, até que se inaugura uma nova fase na narrativa, com a chegada da portuguesa Marta. E, junto a ela, a volta dos donos daquele pedaço do mundo, representados na figura do governo que detém os direitos da coutada onde a família se instalara. Eles agora vêm reivindicar a terra onde Silvestre e seus filhos se encontram. A terra de Jerusalém.

d'un modèle de temps linéaire et progressif, orienté vers un salut individuel et collectif, issu des traditions juive et chrétienne, va mobiliser des esprits messianiques qui aspirent à prévoir et à contrôler l'avènement de sociétés plus justes (WUNENBURGER, 2016, p. 92).

Em todo o desenrolar dessa trama encontramos as características peculiares de uma preocupação do escritor em propiciar movimentos narrativos. Movimentos esses capazes de formular representações históricas que remetem ao processo recente de seu país desde a independência, em 1975. Com a emancipação política, vieram também longos dezesseis anos de guerra civil pelo poder do estado, conflito que somente teve término no ano de 1992.

Mia Couto situa essa obra no que ficou conhecido como “the day after”, que seria Moçambique nos dias de hoje. Sem a mãe, ou a terra de origem, os personagens de *Antes de nascer o mundo*, assim como os habitantes do país, necessitam reinventar suas memórias a fim de resgatar um passado para ressignificar um futuro.

Portanto, conforme Edward Said (2003, p. 57), deve-se falar do exílio como uma “alternativa às instituições de massa que dominam a vida moderna. No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece.”. Mas o autor afirma ainda que, desde que o exilado não fique sentado à margem, remoendo as próprias dores, “há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável).” (SAID, 2003, p. 57), uma vez que

o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003, p. 58)

Podemos afirmar, desse modo, que Mia Couto nos apresenta, por meio dessa obra poética, como as relações ainda são permeadas por conflitos. Sejam eles entre os combatentes armados nos campos de batalha, sejam entre os moradores de um lugar exterminado, em pleno refúgio, numa metáfora contemporânea da guerra e de suas consequências desastrosas para a humanidade, Jerusalém pode conter em si todos os conflitos do mundo antigo e atual. Silvestre Vitalício, a sua maneira, tentou se tornar o herói de uma nação criada por ele mesmo a fim de proteger a própria família; embora os mantivesse em uma espécie de “prisão domiciliar”, este atravessou fronteiras e rompeu barreiras impensáveis para a realidade humana. Vitalício realizou, como exilado de seu tempo e de sua própria história, o percurso tortuoso e contraditório do herói mítico, que sai de sua terra original, enfrenta os monstros de si mesmo e os obstáculos no exílio para, ao final, retornar ao seio natal. Embora, neste caso, não volte triunfante ou glorioso, o percurso de Silvestre Vitalício corrobora com a análise realizada por Joseph

Campbell a respeito do trajeto do herói, em sua obra *O herói de mil faces* (2007), em todas as três imagens ritualísticas, *separação-iniciação-retorno*, como veremos a seguir.

3.3 O percurso do herói: O pai, o ditador, o homem

O homem Silvestre Vitalício é uma representação do herói mítico que luta contra seus fantasmas e uma sorte de desventuras, em uma terra distante de onde se situava habitualmente. A figura central e essencial dessa personagem é a do herói. Para compor a análise deste capítulo, partiremos dos mitos de individuação ou identitários, como nos é apresentado na obra *Introduction aux methodologies de l'imaginaire* (1998), de Joël Thomas.

Para tanto, partiremos dos mitos cristãos, como o do dilúvio, a fim de entender melhor a trajetória do herói Silvestre e sua família, em sentido contrário aos rumos da civilização moçambicana retratada na obra.

Se, em *Antes de nascer o mundo* (2009), encontramos permeando toda a obra diversas menções e reinvenções referentes à bíblia cristã, poderíamos afirmar que a primeira analogia realizada pelo autor Mia Couto, ainda no início da narrativa, e que caracterizaria as ações da personagem central da trama, seria o contexto do Dilúvio.

No caso da narrativa de Mia Couto, esse traçado arrebatador e destruidor da humanidade não se fez com enchentes reais advindas de tempestades enviadas com tal finalidade por Deus. Em alusão ao referido país onde se encerra toda a obra do autor, a tragédia de fim dos tempos ocorre devido às tempestividades humanas. Entre guerras civis e demais intemperanças que assolavam toda uma coletividade moçambicana, a população sofre desde um governo ditatorial pós-colonização até as revoluções e crises entre os diversos clãs. Em intermitentes guerras, sobretudo nas áreas rurais do país, fragmentada pelas guerrilhas civis entre os clãs, Moçambique se encontrou, durante muitos anos, imersa nessa fragilidade combatente. É o que percebemos na citação de Kleiman, Pascal e Rousseau (2010):

[...] pelo contrário, somos atingidos por um enfoque insistente nesta forma de guerra aterrorizante e paralisante para essas tropas inexperientes, que é a guerra de guerrilhas, cujos modos de luta eram

incompreensíveis e imprevisíveis (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010. p.13).¹²

Podemos, então, salientar que a descrença nessa humanidade bélica e o desejo de proteger seus dois filhos do que ele acredita ser o fim dos tempos, enaltecido por um profundo sentimento de abandono do criador, fazendo com que se busque um lugar onde Deus se descrussifixaria, levam Silvestre Vitalício a “desinventar” o mundo. A proclamação do apocalipse se funde com a fundação da gênese, numa atividade cíclica que une as duas extremidades do livro bíblico cristão.

Em sua busca por uma espécie de salvação de seus filhos da tragédia do mundo, Silvestre realiza o percurso do herói, segundo Campbell, em *O herói de mil faces* (2007), cuja definição abrange três elementos, *separação-iniciação-retorno*, nos quais vamos nos aprofundar mais à frente nesta análise.

Do mesmo modo, será por meio das lutas contra as forças da natureza que vivencia em Jerusalém, seguidas do encontro com Marta no limiar da transformação de sua jornada, que se dará o percurso narrativo de Silvestre Vitalício. Desde as provas que virá a passar junto aos seus filhos naquela terra distante da civilização, até o momento do seu retorno à cidade natal após a vinda da portuguesa que virá para confrontá-lo ao estado de quase morte, todos esses elementos compõem o universo ritualístico do herói Silvestre na narrativa de Mia Couto.

Voltando ao início desse percurso, em sua busca pelo exílio terrestre, Silvestre Vitalício é o condutor do comboio que, semelhante à arca de Noé, leva seus representantes a um estado de flutuação. Enquanto não há mais o mundo, há um lugar o qual o próprio Silvestre nomeia como Jerusalém. O interessante neste ponto é que Vitalício conduz sua família – seus dois filhos, o cunhado, um militar amigo seu, e, como única representante do feminino, uma jumenta, cujo nome faz alusão à cruel rainha bíblica, Jezebel. Tal alusão denota o desprezo e a rejeição pela figura feminina humana, bem como a imensa desolação causada pela morte, a princípio misteriosa, de sua esposa Dordalma.

A arca de Vitalício, desfigurada pelas dores que acompanham a personagem, contraditoriamente à história da narrativa cristã, está flutuante na terra sólida de

¹² [...] on est frappé, à l'inverse, par une focalisation insistante sur cette forme de guerre effroyable, tétanisante pour ces troupes sans expérience, qu'est la guérilla, dont les manières de combattre leur étaient incompréhensibles et imprévisibles (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010. p. 13).

Jerusalém, que representa o repouso eterno advindo na narrativa tanto do paraíso edênico quanto do mito pós-apocalíptico.

Mia Couto trata, desta maneira, da busca pelo refúgio longe da guerra, dos traumas e das confrontações pessoais que os indivíduos precisam vivenciar em contextos como este, pois,

Contar a guerra, escrever a guerra é primeiro, segundo as afirmações dos uns e dos outros, em várias entrevistas, um ato que se faz para si mesmo, uma forma de libertação, um modo de se livrar, pela palavra, de uma experiência "terebrante" (Riegel), invadindo fantasmas, sem nunca conseguir fazê-lo. A tentativa está condenada ao fracasso e sempre a recomeçar (tradução nossa). (KLEIMAN, PASCAL, ROUSSEAU, 2010, p. 14).¹³

Para esse recomeço, Vitalício cria seu abrigo, e a centralização de tal abrigo só poderá se dar em terra firme. Ao invés da água, como no dilúvio bíblico, traz a representatividade da aridez com que a personagem pretende cuidar da família, que não se permitia ter os sonhos, o prazer e a vontade, figuras inerentes à imagem da água, como analisa Bachelard em *A água e os sonhos* (1997).

Também em outra obra, intitulada *A terra e os devaneios do repouso* (2003), Bachelard nos apresenta a necessidade dos sonhos no retorno às origens, quando nos remete à infância:

[...] no trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o caminho que nos restitui a infância, à nossa infância sonhadora que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade (BACHELARD, 2003, p. 94).

Mas, na jornada da família de Vitalício, essa necessidade é efetivamente negada, embora surja com maior força inclusive na figura de fantasmas, que nas ventanias e tempestades assombram a ele próprio nos remorsos e memórias que não consegue enterrar na terra sólida e seca onde se instalou para desfazer o mundo. O medo da tempestade nos remete aos mitos ligados à natureza que lhe assombram o psiquismo frente às situações que precisa vivenciar. Ele cria, então, outros mitos para sobrepor às explicações que o levariam a ter que enxergar a dura realidade que lá também se encerra junto aos filhos.

¹³ Dire la guerre, écrire la guerre est d'abord, selon les affirmations des uns et des autres, dans diverses interviews, un acte que l'on fait pour soi, une forme de libération, une manière de se débarrasser, par la parole, d'une expérience «térébrante» (Riegel), des fantômes envahissants, sans jamais du reste y parvenir. La tentative est vouée à l'échec et toujours à recommencer (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 14).

Desse modo, para manter a harmonia que acredita existir naquela comunidade que ele próprio instaurou, Silvestre Vitalício luta contra as dores da lembrança tal qual fossem monstros imaginários, e tenta ao mesmo tempo evitar que esses adversários emocionais e memoriais possam atingir seus dois filhos. Tais fantasmas, presentes na lembrança que ele não consegue esquecer, mesmo tendo fugido de tudo o que pudesse levar a elas, são reflexos da culpa que sente em relação ao seu próprio passado e suas atitudes, não elaborados com a fuga da cidade. Como nos exemplificam Kleiman, Pascal e Rousseau (2010),

Autores e narradores, eles são seres em suspensão, mortos-vivos sem aspirações aspirantes do passado, habitadas por fantasmas, assombrados pelos terrores da guerra. Agora eles têm que viver com suas feridas, as visíveis das quais não são necessariamente as mais dolorosas, para assumir o peso da culpa, da participação, mesmo a despeito de si mesmas, do inaceitável, para garantir sua sobrevivência em outro mundo, os próprios seres são diferentes. (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 15).¹⁴

Com todos esses desfeitos, recorrentes em sua jornada, e suas consequências, percebemos, nessa atitude desesperada do pai protetor, que parte rumo ao desconhecido para salvar a família, a plena caracterização do herói mítico como descrito por Joseph Campbell, em *O herói de mil faces* (2007).

A figura do pai, que tenta salvar os filhos da perversidade e dos males do mundo, o personifica na imagem do herói mítico que, conforme caracterizado por Campbell, é também a representação da divindade, o próprio deus agindo em benefício do próximo. Campbell analisa o padrão da aventura mitológica heroica por meio do monomito, representado pela fórmula *separação-iniciação-retorno*, presente nos ritos de passagem. Para o referido autor, ocorre na trajetória do herói o que ele considera a magnificação desta fórmula ritualística:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali ele encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36).

¹⁴ Auteurs et narrateurs, ils sont des êtres en sursis, des morts-vivants sans cesse aspirés par le passé, habités par les fantômes, hantés par les terreurs de la guerre. Il leur faut à présent vivre avec leurs blessures, dont les visibles ne sont pas nécessairement les plus douloureuses, assumer les poids de la culpabilité, de la participation, même malgré eux, à l'inacceptable, assurer leur survie dans un monde autre, en êtres eux-mêmes différents. (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 15).

É neste momento que se verifica o que o autor intitulou de “A separação”. O herói Vitalício vem de um mundo cotidiano, onde a guerra é quem dita as regras, para o lugar onde o sobrenatural permeará toda a sua vivência longe da civilização, junto daqueles que acredita precisar salvar.

Segundo o monomito apresentado por Campbell na estrutura ritualística *separação-iniciação-retorno*, encontramos Silvestre Vitalício advindo do universo comum de um passado marcado por tragédias e dores profundas. Este momento em que abandona tudo e parte para o exílio configura-se no processo de separação. Silvestre desacredita no criador e passa ele mesmo a vir a ser seu próprio condutor e o real Salvador de sua linhagem familiar, conforme certas características descritas por Eliade:

Não se deve esquecer que para o homem religioso, o "sobrenatural" está indissolivelmente ligado ao "natural", que a Natureza sempre expressa algo que a transcende. Como já dissemos: se uma pedra sagrada é adorada, é porque é sagrada e não porque é pedra. É a sacralidade manifestada através do modo de ser da pedra que revela sua verdadeira essência (ELIADE, 1965, p. 102).¹⁵

Nessa trajetória, ele se insere com sua família naquela região inóspita, um local próprio para caça, onde todos os acontecimentos naturais são por ele explicados de maneira mística e prodigiosa, conforme sintetiza Campbell:

A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou o ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu. (CAMPBELL, 2007, p. 91).

Para Vitalício, seria este espaço, ocupado por toda a humanidade e atribuída aos cinco seres viventes juntamente com ele próprio, o local onde Deus não os encontraria. Ou seja, uma terra que seria o seu próprio exílio e refúgio para seus filhos: “Deus não o via, o nosso lugar era demasiado longe. [...] Silvestre queria desfear a obra do Criador [...]” (COUTO, p. 34). O local onde não há nascimento nem morte, e onde o sossego deveria ser intermitente, compõe o que Campbell descreve como sendo “o ventre da baleia”. Segundo o autor, para que a partida do herói aconteça e se realize a sua aventura, alguns aspectos aparecem contemplados:

¹⁵ Il ne faut pas oublier que, pour l’homme religieux, le «surnaturel» est indissolublement lié au «naturel», que la Nature exprime toujours quelque chose qui la transcende. Comme nous l’avons dit : si une pierre sacrée est vénérée, c’est qu’elle est sacrée, et non parce qu’elle est pierre. C’est la sacralité manifestée à travers le mode d’être de la pierre qui révèle sa véritable essence (ELIADE, 1965, p. 102).

Esse motivo popular enfatiza a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de autoaniquilação. [...] em lugar de passar para fora, para além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo. O desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo – onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é, isto é, pó e cinzas, exceto se for imortal (CAMPBELL, 2007, p. 92).

De forma irônica, ao evadir do mundo habitado onde se encontrava toda sorte de perigos e, principalmente, a presença da figura feminina que lhe causava tamanha dor e desnorteamento, Silvestre Vitalício imerge justamente no profundo ventre que a terra representa, o consolo acolhedor e ao mesmo tempo engolidor que essa terra fértil e movente é capaz de lhe proporcionar ao abrigá-lo. A ideia do templo maternal seria então a ideia primordial da mulher ideal, a Mãe. Ainda que esta seja por ele negada em todas as suas representações conscientes:

Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao Útero do Mundo, Centro do Mundo, Paraíso Terrestre. [...] O herói, cujo apego ao ego já foi aniquilado vai e volta pelos horizontes do mundo, entra no Dragão, assim como sai dele, tão prontamente como um rei circula pelos cômodos do palácio. Aí reside seu poder de salvar; pois sua passagem e retorno demonstram que, em todos contrários da fenomenalidade, permanece o Incrível-Imperível e não há nada a temer (CAMPBELL, 2007, p. 93).

Para a sua contemplação, este era o seu paraíso terreno e tudo estava aparentemente em conformidade com o que desejaria que fosse. Mas a continuidade mítica que deve existir por meio da iniciação ocorre na narrativa com a chegada de uma mulher, forasteira como ele, neste inóspito local.

A separação que se deu também no campo afetivo, com o rompimento de toda e qualquer lembrança da esposa morta, representa um divórcio do masculino com o feminino, que poderiam em alguma instância coexistir. Essa é uma referência a uma das consequências da guerra nos seres, que se veem separados de sua casa natal, de sua origem, e agora precisam se recompor em um outro universo menos ou mais hostil que o anterior, mas certamente tão difícil para quem se aparta da casa natal. O trecho a seguir esclarece esse divórcio da casa natal provocado pela guerra:

A guerra criou um divórcio entre os que ficaram e os que partiram e que devem considerar viver o tempo presente e futuro com aqueles que não entendem mais e que não os entendem porque não

experimentou o teste, decisivo (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 15).¹⁶

Neste momento da iniciação, segundo a teoria de Campbell, representada na obra pela chegada de Marta, ocorre o que o pesquisador chama de encontro com a deusa. Marta nada mais é do que uma mulher portuguesa que vai procurar em África seu marido que a abandonou por uma mulher moçambicana. Para Vitalício, que extinguiu as mulheres do seu mundo, ocorre verdadeiramente essa iniciação, no sentido de uma reviravolta em suas estruturas emocionais e psíquicas, provocando uma subversão na narrativa de *Antes de nascer o mundo*.

Dá-se então, o encontro do herói com a deusa. Esse encontro é marcado pela presença da feminilidade em um universo a princípio tomado pela presença dura e áspera do masculino e diairético. Com a chegada da mulher Marta em Jesusalém, o universo criado por Silvestre está ameaçado. Todo o esquecimento buscado e todo o conhecimento previamente enterrado emerge da mesma terra que agora não aceita mais enterrar os fantasmas que Silvestre tenta subtrair. Desse encontro com a representação feminina e toda sua profundidade mística, a totalidade do conhecimento irrompe naquele útero onde a personagem se instalou, e ocorre uma necessária tomada de consciência a respeito do exterior que vem a ele, trazido pela chegada dessa mulher:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E, se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações (CAMPBELL, 2007, p. 117).

Porém, o que se observa neste ponto da obra é justamente a instalação do conflito, o embate terrível que essa presença provoca em Silvestre e em tudo o que ele representava para seus filhos, diante da recusa de que as construções míticas que o protegiam e a seus filhos fossem por terra e o desacreditassem perante sua família.

A presença feminina, da qual o filho mais novo, Mwanito, sequer tinha lembrança de haver conhecido, vem para a narrativa com toda a energia de nascimento e

¹⁶ La guerre a instauré un divorce, entre ceux qui sont restés et ceux qui sont partis, et qui doivent envisager de vivre le temps présent et à venir auprès de ceux qu'ils ne comprennent plus et qui ne les comprennent pas, pour n'avoir pas vécu l'épreuve, décisive (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 15).

morte cíclicas pertinente à sua própria condição de criatura geradora de vida e beleza, ao mesmo tempo em que noturna e avassaladora, capaz de ruir e matar as criações mais sólidas que Silvestre Vitalício acreditava ter vivificado, pois

Ela é também a morte de tudo o que morre. Todas as etapas da existência são realizadas sob sua influência, do nascimento – passando pela adolescência, maturidade e velhice – à morte. Ela é o útero e o túmulo: a porca que come seus próprios leitões. Assim sendo, ela une o “bom” e o “mal”, exibindo as duas formas que a mãe rememorada assume, em termos pessoais e universais (CAMPBELL, 2007, p. 115-116).

A mulher, representando duplamente a mãe e a tentação feminina, provoca o enfrentamento de Vitalício com a existência de uma esfera superior a si, a qual ele não pode negar. O direito ao sonho e ao prazer que são despertados nos homens habitantes desse universo é para ele o símbolo de toda a desproteção e exposição que os sentimentos são capazes de provocar nos indivíduos. A terra onde Silvestre se escondeu de Deus e do mundo, que seria a representação da Mãe Universal protetora, até então, embora não o fosse de maneira consciente para ele, permitiu-se ser descoberta e expôs os próprios filhos-habitantes àquela que viria a transfigurar-se materialmente na mesma Mãe feminina e nutridora, fazendo com que viessem à luz as crianças enterradas por esse pai naquele universo material:

A figura mitológica da Mãe Universal imputa ao cosmo os atributos femininos da primeira, presença nutridora e protetora. A fantasia é, primariamente, espontânea; pois há uma estreita e evidente correspondência entre a atitude da criança com relação à mãe e a do adulto com relação ao mundo material circundante. [...]. Ela abrange o abrangente, nutre o nutriente e é a vida de tudo o que vive (CAMPBELL, 2007, p. 115).

Dessa maneira, o pai retorna a ser apenas o pai, e deve aceitar a presença inevitável e definitiva da Rainha-Deusa do Mundo, como define Campbell em sua análise. Na aventura heroica, uma prerrogativa seria o casamento místico entre ambos, que seria a plena posse dessa mãe-destruidora, o controle e o domínio do conhecimento e da vida por parte do herói:

O casamento místico com a Rainha-Deusa do Mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é a vida e o herói, seu conhecedor e mestre. E os testes por que passou o herói, preliminares de sua experiência e façanhas últimas, simbolizaram as crises de percepção por meio das quais sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse da mãe-destruidora,

de sua noiva inevitável. Com isso, ele aprendeu que ele e seu pai são um só: ele está no lugar do pai (CAMPBELL, 2007, p. 121).

O pai dominador, na figura de Vitalício, no entanto, não aceita e não reconhece tal figura feminina como ela se afigura. Com seu mundo desconstruído na perspectiva da vida exterior a Jerusalém, sua família decide por ir embora, mesmo contra sua vontade e determinação pelo contrário.

Nos capítulos finais da narrativa o herói é incitado ao retorno. Na obra de Mia Couto, assim como em toda narrativa mítica, Silvestre é chamado de volta à civilização a qual ele próprio determinara extinta. E é pelas palavras e pelo convencimento da mesma mulher que se inseriu naquele ventre outrora acolhedor para o herói, que todo o universo criado por ele se desmorona:

O retorno e reintegração à sociedade, que é indispensável à contínua circulação da energia espiritual no mundo e que, do ponto de vista da comunidade, é a justificativa do longo afastamento, pode se afigurar ao próprio herói como o requisito mais difícil (CAMPBELL, 2007, p. 41).

Também previsto por Campbell em sua análise, a recusa do retorno é percebida em *Antes de nascer o mundo* pelo herói Silvestre Vitalício. A responsabilidade que lhe é conferida ao realizar o retorno à civilização e ao encontro com a realidade do passado é demasiadamente pesada para o herói que se fez no próprio mito.

Mia Couto nos apresenta, dessa maneira, uma metáfora viva da necessidade de retornar ao caminho das lutas e vivências, e o quanto é penoso para alguém que se refugia dos conflitos ter que encará-los novamente sem ter perspectivas de futuro frente à vulnerabilidade que lhe apresenta a realidade:

A narrativa da guerra é, portanto, um gesto necessário para o outro que não fez a guerra, um endereço que responde à necessidade imperiosa de se reconectar com a vida anterior, para reconstruir os elos rompidos, de interrogar, informar, responsabilizar os outros, quem não sabe, quem ainda não sabe, quem não entende, quem não quer ouvir. Para dizer guerra, escrever guerra é testemunhar os horrores "vistos" e experimentados. (tradução nossa). (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 16).¹⁷

¹⁷ Le récit de guerre est ainsi un geste nécessaire en direction de l'autre qui n'a pas fait la guerre, une adresse qui répond à l'impérieux besoin de renouer avec la vie d'avant, de reconstituer les liens rompus, d'interroger, d'informer, de responsabiliser cet autre qui ne savait pas, qui ne sait toujours pas, qui ne comprend pas, qui ne veut pas entendre. Dire la guerre, écrire la guerre, c'est se porter témoin des horreurs « vues » et vécus. (KLEIMAN; PASCAL; ROUSSEAU, 2010, p. 16).

Mia Couto, de alguma maneira, fala de si e de tantos outros compatriotas, quando nos apresenta um personagem que é obrigado a encarar seus fantasmas numa realidade conflituosa como um país vulnerável como o seu. Sua escrita sobre a guerra é metafórica e poética, por isso ele trabalha antes com vivências particulares de seus personagens para tratar desse assunto tão doloroso e difícil para si próprio e seu povo.

O personagem Silvestre Vitalício compõe essa realidade vivida pelos líderes e pelos homens em seu país. Toda a sabedoria que lhe conferia o status de líder é colocada à prova no momento do seu retorno. E ele, o pai-deus que tudo destruiu e criou no intuito de beneficiar sua família, com a proteção que ele acreditava proporcionar a seus filhos, seria desacreditado e humilhado. Como sintetiza Campbell:

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. (CAMPBELL, 2007, p. 195).

Ainda segundo o autor, essa responsabilidade tem sido objeto de frequente recusa. O preço é muito alto para aquele que se fez mito tornar-se humano e mortal perante seus filhos, e toda a carga do próprio passado negado e enterrado em Jerusalém é pesada demais para sua sanidade. O que ocorre em seguida é a transformação dessa personagem em um *tirano* que, ao se sentir subjugado e destituído dos poderes sobrenaturais a que ele mesmo se acreditava, torna-se totalitário e dominador. Essa é uma das imagens do herói supremo:

O herói supremo não é aquele que apenas dá continuidade à dinâmica do giro cosmogônico, mas aquele que abre os olhos de vez – de maneira que, ao longo de todas as idas e vindas, delícias e agonias do panorama mundial, a Presença seja vista novamente (CAMPBELL, 2007, p. 331).

Campbell analisa tal transformação reconhecendo a figura do herói como *imperador* e *tirano* que não somente infere poder sobre aqueles que agora se tornam seus súditos, como também busca o enfrentamento com o pai desconhecido que o abandonou neste ambiente hostil:

O símbolo do primeiro é a espada; o do segundo, o cetro do domínio ou o livro da lei. A aventura característica do herói de ação é a obtenção da noiva – sendo a noiva identificada com a vida. A do herói

supremo é a ida ao encontro do pai – sendo o pai identificado com o desconhecido invisível. [...] Quando o alvo do herói é a descoberta do pai desconhecido, o simbolismo básico permanece sendo o dos testes e do caminho auto revelador (CAMPBELL, 2007, p. 331-332).

Quando há uma deterioração do caráter do representante do pai, o tirano emerge da personalidade do herói supremo. E, em meio à desesperada luta por manter sua família reunida onde ele construiu toda a mística do paraíso, único local possível de se habitar (pois nada mais existiria segundo sua criação), Silvestre se transfigura em um ditador irrepreensível e dotado de poderes absolutos e sobrenaturais. Essa tentativa última de manter seu reinado vitalício o faz imergir em um estado de transe e psicose.

O desvanecimento e a loucura de Silvestre Vitalício o levam ao seu estado mais profundo de consciência da própria impotência diante da realidade. Nos estudos de Bachelard (2003), encontramos elementos que nos auxiliam a refletir acerca desta imersão do próprio anoitecer que, pelos devaneios da casa, no caso a própria Jerusalém, é percebida na crise psicótica de Silvestre. Seus sonhos, que ele tanto buscou enterrar no mais profundo ventre noturno, já vêm à luz no seu próprio pensamento claro e diairético:

[...] os devaneios da casa atingem o máximo de condensação quando a casa se torna consciência do anoitecer, consciência da noite dominada. Tal consciência, de maneira paradoxal – mas fácil de explicar! –, atinge o que há de mais profundo e oculto em nós. A partir do anoitecer, começa em nós a vida noturna. A lâmpada converte em espera os sonhos que vão nos invadir, mas os sonhos já entram em nosso pensamento claro. A casa encontra-se então na fronteira de dois mundos (BACHELARD, 2003, p. 88-89).

No entanto, perceberemos, ao longo da narrativa, a presente e dura necessidade de completude do monomito heroico. Neste momento, há a necessidade do auxílio externo para que o herói retorne e se complete o ciclo monomítico da narrativa de Mia Couto, uma vez que,

Se o herói [...] não estiver disposto a retornar, aquele que o perturbar sofrerá um pavoroso choque; mas, por outro lado, se aquele que foi chamado apenas estiver sendo retardado – aprisionado pela beatitude do estado de existência perfeita (que se assemelha à morte) – é efetuado um evidente resgate, e o aventureiro retorna (CAMPBELL, 2007, p. 206).

A notícia de que o local onde havia se instalado com a família teria sido comprado por estrangeiros e que ele e os seus deveriam deixá-lo o mais breve possível, pode ser considerado como a representação do auxílio externo para o resgate do herói

Silvestre Vitalício. O mundo exterior, neste momento, vem ao seu encontro, uma vez que ele próprio havia “deixado o mundo”, e não “desejaria retornar”, citando Campbell:

O herói pode ser resgatado de sua aventura sobrenatural por meio da assistência externa. Isto é, o mundo tem de ir ao seu encontro e recuperá-lo. Pois a bênção do domicílio profundo não é abandonada com facilidade em favor da autodispersão do estado viril. “Quem, tendo deixado o mundo, desejaria retornar? Quem assim estivesse, lá ficaria”. E, no entanto, enquanto se estiver vivo, a vida chamará. A sociedade, que tem ciúme daqueles que dela se afastam, virá bater à sua porta. (CAMPBELL, 2007, p. 206).

Assim, o retorno de Silvestre Vitalício se deu não apenas em forma de materialidade espacial, ocorreu também a volta à lucidez, a lucidez dolorida dos motivos pelos quais Vitalício deixou-se do mundo. O resgate ocorreu por meio da mulher forasteira que lhe acolheu em sua loucura e soube diminuir sua expansão luminosa, para que ele, em sua condição de menor expressão e lucidez, pudesse suportar toda aquela revelação. Na descrição de Campbell,

Apenas gênios capazes das maiores percepções podem suportar a plena revelação do caráter sublime da deusa. Frente a homens de menor expressão, ela reduz seu fulgor e se permite aparecer sob formas compatíveis com os poderes pouco desenvolvidos deles. A contemplação da deusa em sua plenitude pode ser um terrível acidente para todos os espiritualmente despreparados (CAMPBELL, 2007, p. 116).

As demais notícias da compra do local físico, que não era nem o final nem a gênese do mundo, o fim da guerra, e todas as descobertas que o mundo exterior trouxe aos seus filhos, bem como suas próprias lembranças, fizeram com que Silvestre Vitalício não apenas recobrasse sua consciência, mas que assumisse sua dor e a revelasse a seu filho Mwanito. Ele, então, se entrega tão completamente a esse retorno que, fisicamente, volta ébrio e doente para a civilização.

Em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), Said trata da situação que o exílio provoca, de não-redenção. Ao contrário, portanto, das epopeias míticas, que povoam o imaginário popular sobre o exílio redentor, o autor afirma que “grande parte do interesse contemporâneo pelo exílio pode ser remontado à noção um tanto descorada de que os não-exilados podem partilhar dos benefícios do exílio como um motivo redentor.” (2003, p. 55-56). Porém, segundo nos mostra, apesar de haver certa plausibilidade e verdade nessa ideia, quando nos remontamos “aos estudiosos medievais itinerantes ou escravos gregos cultos do império romano, os exilados – os excepcionais entre eles – de fato fermentam seus ambientes.”. Desse modo, é até natural que

remetamos nossa atenção para esse aspecto iluminador da presença “deles” entre nós, e não nos atenhamos aos infortúnios que os abordam ou prestemos atenção às suas necessidades. Mas, vistos com “a indiferença que caracteriza o ponto de vista político dos deslocamentos maciços da atualidade, os exilados individuais nos forçam a reconhecer o destino trágico da falta de lar num mundo necessariamente implacável.” (SAID, 2003, p. 55-56).

É sob essa perspectiva que Silvestre Vitalício retorna à casa natal, sem a mínima sensação de estar voltando para seu lar. Seu mundo, arruinado, não o redimiu. Ao, contrário, o retirou por completo da realidade mundana que experienciava na cidade e que agora, de volta a ela, não reconhece em suas percepções mais profundas. Mas todo herói volta transformado. A condição moderna não é a do final feliz.

Nessa atmosfera de desalento e desprovida de uma ação redentora, Vitalício, aos poucos, foi-se imergindo na sua casa onírica, onde ele pudesse retornar à sua vida recolhida, solitária, como na verdade havia procurado estar em Jerusalém. Mas, somente no retorno à terra natal, poder-se-ia viver de maneira plena os devaneios de sua própria intimidade. Assim, Vitalício foi-se deixando conduzir, à cidade civilizada e à sua casa onírica, como o herói que contempla seu retorno solitário, completando a fórmula do monomito.

Esse retorno desventurado de Vitalício é uma referência ao desgaste e ao desejo de fuga de um povo inteiro frente à falta de segurança e perspectiva de um devir. Diante da impotência que vivencia um povo em meio a zonas de conflitos armados, o estado de abstinência da vida pode ser percebido pela apatia com que podem ou não seguir seu retorno a um lar que não corresponde ao de suas origens.

Capítulo 4
A TERRA-MÃE E SEUS FILHOS

4.1 Mwanito, a mãe e a casa primordial

O homem contemporâneo haveria de mirar a criança com um olhar mais enviesado, sem a serenidade desanuviada que a tradição lhe inculcou, sobretudo a tradição religiosa, ainda que esta pareça ser a mais confortante para o ser humano. Contudo, descer à solidão e aos abismos do inconsciente, pela imagem da criança, é uma dolorosa e tentadora escada para o crescimento, processo a que Jung nomeia individuação. (SOUZA, 2013, p. 148-149)

Jesusalém acolhe a família de Silvestre como a mãe protetora que embala seus filhos, arrebatados pelo sofrimento, em seus braços. É desta terra que os primeiros sentidos e percepções do filho mais novo de Vitalício – ainda uma criança – irão brotar. Como o ventre que nutre a essência embrionária do ser que ainda não nasceu, este lugar mítico representa o alimento do inconsciente dos meninos Mwanito e Ntunzi. Para eles, nessa fase de descobertas que é peculiar da infância, Jesusalém é a simbologia da casa primordial, da escada para o crescimento e do processo de individuação, como nos aponta a epígrafe de Freitas e Souza.

À família de Mwanito, exilada na coutada deserta, não é permitido sonhar. Porém, o silêncio em torno do falecimento de Dordalma somente faz, ao contrário do que espera o patriarca autoritário, reforçar os devaneios de seus filhos referentes à imagem da mãe. Cada vez que há um conflito naquele espaço, é a mulher abusada e oprimida que ressurge, apesar de sua ausência física e das inúteis tentativas do patriarca

pelo esquecimento. Era o fantasma da esposa falecida de Vitalício quem mais “se imiscuía nas frestas do silêncio, como afirmava Mwanito”. (COUTO, 2009, p. 31).

Nesta perspectiva de análise, relacionamos a inquietude do narrador, frente à ausência da lembrança da imagem maternal, com a poética bachelariana do espaço simbólico da casa fundamental.

O lugar da imaginação e da memória no ser inconsciente ganha maior evidência nesta narrativa do que a espacialidade geométrica. A terra que abriga os sonhos do menino possui essa subjetividade característica dos espaços míticos. Os lugares abstratos dos sentidos e do devaneio são os espaços onde originalmente ocorre esse habitar da criança na casa primordial. Bachelard cita, em sua *Poética do espaço* (2008), que não se pode fazer uma dupla geometria, “a dupla física imaginária da extroversão e da introversão.” (p.30). Para ele, essas duas físicas não possuem o “mesmo peso psíquico”. O autor afirma que a intimidade se trata da região cujo peso psíquico é dominante, como percebemos nesta Terra-mãe abordada na narrativa de Mia Couto, cuja maior representatividade não são suas características físicas, e sim a atmosfera psíquica que a envolve.

Partindo dessa premissa, observamos que a relação entre os irmãos Mwanito e Ntunzi dentro do espaço Jesusalém leva-nos às análises referentes à casa e ao chamado “sentido da cabana”, de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (2008). No espaço onde o segredo e a cumplicidade dos irmãos que buscam a lembrança da falecida mãe remetem à na casa original, as imagens soltas e desconexas nesta ambientação simbólica provocam criações imagéticas referentes à mãe. No trecho a seguir, Mwanito nos conta sobre o entusiasmo de Ntunzi enquanto encenava lembranças que remeteriam à imagem de Dordalma. Nesta recriação, Mwanito imagina as prováveis características da matriarca:

Às vezes, lhe perguntava sobre a nossa mãe. Esse era o seu momento. Ntunzi se inflamava como fogueira em lenha seca. E se encenava todo, imitando os modos e a voz de Dordalma, adicionando sempre uma pitada de novas revelações. [...] Das vezes em que eu, por distração, me abstinhasse de lhe encomendar essas visitas, ele, pronto, reagia:

- Então, não me pergunta pela mamã?

E uma vez mais, voltava a aceder lembranças. No final da representação, Ntunzi definhava como sucede com a euforia dos embriagados. (COUTO, 2009, p. 54-55)

Quando Ntunzi definha embriagado, ao final de sua representação, há uma ambivalência de sentidos. Ao mesmo tempo em que a “embriaguez” significaria uma

saciedade imagética momentânea, que lhe alimentara os sentidos e a rememoração, também nos remete ao definhar pós-embriaguez, quando a euforia se acaba e percebe-se a realidade. No caso dele, a de não ter conseguido se lembrar com fidelidade da figura da mãe amada. Segundo Bachelard, “A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 2008, p. 23). É esse real que vem à tona após toda a encenação do irmão mais velho, que tanto iluminava o olhar sedento de alguma memória de Mwanito.

Bachelard trata sobre a essência das imagens da intimidade no capítulo: “A casa. Do porão ao sótão. Os sentidos da cabana”. Ele questiona qual seria essa essência. Neste momento, o autor reforça a importância das lembranças espaciais como elementos valorosos dos sentidos de proteção e aconchego da inconsciência humana. Ele questiona se seria por meio das “lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, que se conseguiria isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida.” (BACHELARD, 2008, p. 23).

O estudioso afirma que não se deve descrever corporalmente e geograficamente os espaços da casa a partir dos objetos concretos nela presentes, pois é na interiorização das imagens que os indivíduos criam em relação a seus sentimentos a esses mesmos objetos e espaços que a casa original habita. Os sentidos dessa habitação são formados pelo imaginário dos sujeitos através dos devaneios e recordações que a casa lhes provoca.

Por isso, os irmãos de *Antes de nascer o mundo* não se preocupam com as lembranças da casa física que habitavam anteriormente na cidade. Ao contrário, são os traços do rosto da mãe, seus trejeitos, seu perfume o que lhes atíça a memória. A imaginação infantil é muito mais capaz de adentrar nesses espaços sutis do sentimento do que a de um adulto. Confirmamos essa análise com a passagem de Freitas e Souza, ao apontar, em seus estudos, que a criança é quem associa o presente ao passado, pois seria esta a imagem arquetípica da harmonia e da fonte de equilíbrio:

assim, a criança surge para associar, mais uma vez, o passado e o presente, ou, [...], “o novo e o tão distante”, cooperação que resgata os potenciais e anseios de autorrealização, acordando na vida o desejo do futuro. Em consonância com o pensamento de Jung, no que tange a uma imagem arquetípica de criança ligada a uma fonte de equilíbrio, Bachelard desenvolve, em *A poética do devaneio* (1988), no capítulo “Os devaneios voltados para a infância”, a tese de que “uma infância

potencial habita em nós”, e assinala que vai defender a ideia de “permanência, na alma humana, de um núcleo de infância. (SOUZA, 2013, p. 149)

A infância potencial que poderia habitar em Silvestre Vitalício, por exemplo, foi transmutada, na narrativa de Mia Couto, para o filho mais novo. Apesar do impedimento do rigor austero que impõe aos filhos, percebe na fragilidade da pequena criança a pureza do silêncio, a partir do momento em que esta lhe tampa os ouvidos com as mãozinhas em forma de concha. Um gesto tipicamente infantil. No silêncio percebido por esse gesto do filho, Vitalício consegue vislumbrar o sentido essencial de sua existência. Bachelard encontra na fenomenologia a aproximação mais imediata dessa busca pelo sentido essencial. Para ele, “o fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a concha inicial em toda moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo” (BACHELARD, 2008, p. 24).

A *concha* onde se recolhe o ser pode estar presente em qualquer espaço que abrigue o homem, é onde seria seu refúgio mais íntimo dentro de qualquer espaço em que se abrigue. Numa analogia, Jerusalém seria a concha para os seus habitantes. Representaria o refúgio dessa família dentro de seu país de origem, de sua casa natal.

Porém, numa subversão à teoria de Bachelard, – uma vez que é para este espaço da concha que as lembranças, sonhos e devaneios se destinam e se alojam para todos os momentos de intimidade, a fim de que o ser as encontre quando para lá se dirige –, no refúgio Jerusalém, não há permissão para tais elementos. Mais uma vez, Mia Couto reforça a contradição desse lugar de Silvestre. Pois, ainda que ele busque exteriormente subverter esse sentido, que se aproxima do que está referenciado na teoria de Bachelard, não obtém sucesso, uma vez que seus filhos o desobedecem constantemente ao adentrarem em uma concha ainda mais secreta dentro da concha Jerusalém – o silêncio que acoberta o devaneio no quarto de dormir.

A passagem da obra que se segue nos mostra como a imaginação de Mwanito e Ntunzi afluíam cada vez mais, na mesma medida em que eram interditadas. Quando o Tio Aproximado visitava a coutada, ele levava não apenas mantimentos, mas também histórias. Em pedaços, mal contadas. Narrativas breves que mais ainda alimentavam a curiosidade dos meninos. Como nos é mostrado no trecho:

Na ausência de imagens do Lado-de-lá, a nossa imaginação se alimentava das histórias que, às escondidas de meu pai, o Tio Aproximado nos contava.

- *Tio, diga-nos lá, como anda o mundo?*

- *Não há nenhum mundo, sobrinheiros, vosso pai não está cansado de vos repetir?*

- *Vá lá, Tio...*

- *Você sabe, Ntunzi, você já esteve lá.*

- *Sai há tanto tempo!*

[...]

Sem nos falar do mundo, Aproximado acabava nos contando histórias e essas histórias, sem que ele soubesse, nos traziam não apenas um mas muitos mundos.

(COUTO, 2009, p.72)

Percebemos, nessa passagem, que não importa a espacialidade física dessa concha. Pois sempre haverá o povoamento mental, o mundo ou os muitos mundos que consciente e inconscientemente reúnem tudo o que a psique produz e consegue reorganizar no espaço íntimo onde o indivíduo se aconchega. E Jesusalém, na verdade, já era habitada pelas próprias histórias inerentes ao lugarejo em si, antes da chegada da família. Tendo sido o espaço utilizado como coutada, lá havia ocorrido uma morte, a de um português. Quando Silvestre e seus filhos chegam ao local, levam consigo suas próprias imagens e lembranças. Ainda que proibidas, ainda que em ruínas. Mwanito chamava o acampamento onde se instalaram de escombros. Uma analogia a sua relação com a própria memória. Nesse sentido, a terra-mãe que acolhia os devaneios dos meninos também abrigava segredos, passados, contingências que somente uma Grande mãe poderiam conter em si mesma, na sua concha. Onde se alojam os vivos e os mortos, o nascer e o adormecer. Embalados pelos sentidos de uma casa primordial, de onde tudo vem e para onde tudo volta.

4.2 A terra e o resgate do arquétipo feminino

“A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas.”

Mwanito in: Antes de nascer o mundo, 2009, p. 11

De acordo com o que foi visto, *Antes de nascer o mundo* é dividido em três Livros. Encontramos, no Livro II, “A visita”, a chegada da personagem Marta que marca uma reviravolta na estrutura da narrativa e no enredo. Essa mulher aparece em meio à tempestade e ao vendaval que recai sobre Jerusalém. Uma referência às imagens simbólicas de manifestação do sagrado e da divindade. Seria uma representação da Deusa descrita pelo estudioso Campbell que vem para confrontar o herói da narrativa, Silvestre Vitalício.

Porém, a chegada de Marta se dá de maneira enviesada, envolta em redemoinhos que não deixam claro sua presença. Apenas um corpo. Um corpo estirado ao chão. A mulher é apresentada na obra, já no início, como um possível cadáver. Uma presença morta em meio ao temporal e à dificuldade de ser enxergada. Dessa forma, Mía Couto mostra o papel que a mulher representa numa sociedade que não a considera com a relevância que lhe é devida. Numa metáfora sobre a condição feminina, é desse modo que vamos encontrar Marta em Jerusalém. Sem saber se se trata de um homem, ou enfim, de uma mulher. Porém, quem ironicamente consegue se aproximar e encarar essa figura desconhecida é a personagem criança que habita Jerusalém. Em meio à tempestade, Mwanito, impelido por uma força maior, resolve ir até a casa da administração e lá encontra um corpo estirado na varanda, como um cadáver. Mía Couto narra essa visão dessa criança, que ocorre em meio a uma tempestade, no trecho a seguir:

De súbito vi o corpo. Estendido no chão, um corpo humano. Um redemoinho interior me tonteou. Lancei os olhos na ansiedade de confirmar a primeira impressão. Um mar de folhas, porém, logo me toldou a visão. As minhas pernas tremeram, incapazes de movimento. Por certo me enganara, fora apenas uma miragem. Uma outra rajada, um novo rodopio das folhas mortas e, uma vez mais, a visão regressava, agora mais clara e real. O corpo se certificava, estrumado na varanda. (COUTO, 2009, p. 117)

Esse aparente cadáver nada mais é que a figura feminina de Marta, que apenas está deitada de bruços com os braços abertos estirados ao chão. Outra simbólica mística, pois a posição em que a mulher é encontrada nos remete à imagem da cruz. Na verdade, Marta não está morta, mas assim o parece aos olhos do menino e dos outros homens que a veem de longe e pensam ser inclusive o corpo de um homem, não de uma mulher. Assim que percebe se tratar de uma mulher, Mwanito acredita ser uma “aparição”:

Foi então que sucedeu a aparição: surgida do nada, emergiu a mulher. Uma fenda se abriu a meus pés e um rio de fumo me neblinou. A

visão da criatura fez com que, de repente, o mundo transbordasse das fronteiras que eu bem conhecia. (COUTO, 2009, p. 123)

Essa imagem nos remete à condição do feminino apresentada na obra que, aparentemente, não tem presença viva. E até a chegada desse capítulo, apenas em sua ausência era possível senti-la, ou deixar de esquecê-la. Essa passagem faz referência também aos mitos que relacionam o feminino à morte, em especial, às tempestividades naturais, como o dilúvio. Mas também nos remete ao místico, ao sobrenatural que se vincula às ações da natureza. Mwanito narra a seguir como se deu a sua caminhada até a casa onde encontrara o corpo em meio à tempestividade da natureza:

Uma vida inteira pode ser virada do avesso num só dia por uma dessas intermitências. Para mim, Mwanito, aquele foi o dia. Começou de manhã, quando saí de casa para enfrentar uma ventania que, por todo lado, fazia subir redemoinhos de poeira. Os turbilhões rodopiavam em caprichosas danças e, depois, se extinguíam de forma tão fantasmagórica como haviam surgido. As copas das grandes árvores varriam o chão enquanto pesados ramos se desprendiam para se estatelarem com fragor. (COUTO, 2009, p. 116)

É nesse contexto que Marta chega a Jerusalém, em meio ao fantasmagórico, ao caos, ou o caos a trouxe para aquele mundo perdido de homens à espera. Como nos apresenta Mircea Eliade, a respeito da relação mística do homem com a religião e as crenças a partir dos elementos naturais, há sempre um vínculo entre os acontecimentos da natureza e o cosmos. Há uma sacralidade inerente nessa relação que remete a um deus ou a deuses, como nos mostra a seguinte passagem:

Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente "natural": ela é sempre carregada de um valor religioso. Isto é explicado, já que o Cosmos é uma criação divina: das mãos dos deuses, o mundo permanece impregnado de sacralidade. Não é apenas uma sacralidade comunicada pelos deuses, a de, por exemplo, um lugar ou um objeto consagrado por uma presença divina. Os deuses fizeram mais: manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do Mundo e nos fenômenos cósmicos (tradução nossa). (ELIADE, 1965, p. 101).¹⁸

O que não esperava Silvestre, porém, é que, ao contrário de seu desejo, quem veio a Jerusalém não foi Deus a lhe pedir desculpas, e sim uma mulher. Embora ela

¹⁸ Pour l'homme religieux, la Nature n'est jamais exclusivement «naturelle»: elle est toujours chargée d'une valeur religieuse. Ceci s'explique, puisque le Cosmos est une création divine: sorti des mains des dieux, le Monde reste imprégné de sacralité. Il ne s'agit pas seulement d'une sacralité communiquée par les dieux, celle, par exemple, d'un lieu ou d'un objet consacré par une présence divine. Les dieux ont fait plus: ils ont manifesté les différentes modalités du sacré dans la structure même du Monde et des phénomènes cosmiques (ELIADE, 1965, p. 101).

apareça como um cadáver estirado no chão, traz em si o nome da mulher que vem anunciar as boas novas a Jerusalém. Marta é outra referência bíblica, e nos remete à personagem que ajudou Jesus.

Ironicamente, ao ver a figura feminina aparentemente morta, Silvestre tenta com Zacaria abrir uma cova para enterrar aquele corpo que pensavam não ter vida. Porém, a própria terra impede que essa fenda seja aberta em si mesma para aquele enterro. Cada vez que estão a terminar de aprofundar o buraco, o vento traz a terra de volta e cobre tudo outra vez:

E pusemo-nos a cavar, as pás abrindo a morada derradeira do estranho. Contudo, sucedeu o seguinte: o buraco nunca chegou a ficar pronto. Assim que chegávamos ao fundo, a areia soprada pelo vento recobria a cova por completo. E aconteceu uma, duas e três vezes. E à terceira vez, Zacaria atirou a pá ao chão como se tivesse sido picado por uma vespa e exclamou:

- *Não gosto disto. Meninos, venham para aqui, depressa.* (COUTO, 2009, p. 120)

Essa relação da terra com a tempestade e a mulher forma a confluência da chegada dos elementos do Regime Noturno da imagem. Conceito este que compõe – juntamente com o Regime Diurno da imagem – a obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), do pesquisador francês Gilbert Durand, já citado anteriormente como referencial teórico deste trabalho.

Este regime começa a se impregnar na narrativa, em meio àquela cultura que lutou tanto tempo por ser diurna, diarética, masculina e que agora, aos onze anos de Mwanito, obscurece para que uma nova forma de linguagem possa dialogar com essa antiga narrativa. A aparição do corpo que a terra se recusa a enterrar retoma a lembrança do dia do funeral de Dordalma, quando houve episódio semelhante:

- *Foi isto que aconteceu no funeral da mãe.*

- *É o mesmo feitiço – rematou Zacaria.*

E me falaram, então, do que havia sucedido no dia em que minha mãe fora a enterrar. “Enterrar” é apenas um modo de dizer. Afinal, nunca há terra suficiente para enterrar uma mãe. [...] Meu pai e Ntunzi tentaram, vezes seguidas, em vão. Mal abriam um buraco ele se cobria de areia. Juntaram-se Kalash e Aproximado, mas o resultado foi o mesmo: a poeira, soprada em fúria pelo vento, logo preenchia aquela cavidade. Foi preciso que os coveiros profissionais terminassem o serviço de abrir e fechar a sepultura. (COUTO, 2009, p.121) [...] Agora, oito anos mais tarde, a terra voltava a rejeitar abrir seu ventre para receber um corpo. (COUTO, 2009, p.121)

Quando o corpo some e Mwanito decide enfrentar a proibição do pai de entrar na casa, ele instaura ali, o espaço sagrado. Neste momento, o personagem finalmente adentra no templo da casa sensorial e nos mistérios como contemplados nos estudos de

Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). Abaixo nos é mostrada essa desobediência reveladora de Mwanito e o medo de que os receios de seu pai tivessem fundamento, que o menino enfrenta enquanto caminha rumo ao desconhecido:

Desobedecendo as ordens paternas, aventurei-me pelos atalhos que uniam os nossos aposentos à casa grande. E logo me arrependi. A tempestade parecia a sublevação dos pontos cardeais. Um frio interior me percorreu: teriam fundamento os receios do meu velho? O que se passava? O chão estava cansado de ser térreo? Ou estaria Deus anunciando a sua chegada a Jerusalém?

A mão esquerda protegendo o rosto e a direita apertando as duas bandas do velho casaco, avancei pelo atalho até estacar perante a assombrada residência. Permaneci um tempo, parado, a escutar o assobio da ventania. Aquele uivo me reconfortou: eu era um órfão e o vento se lamentava como alguém que procurava perdidos parentes. (COUTO, 2009, p.116)

O menino atravessa uma fronteira que até então jamais ousara: Penetrar na casa proibida, no espaço considerado dos mortos. O mesmo espaço do corpo estirado ao chão. Os seus próprios mortos. A própria memória fantasmagórica que havia morrido antes mesmo de se lembrar.

E Mwanito, neste espaço do silêncio fronteiro entre a vida e a morte, encontra Marta, em pé, viva, com a mesma roupa do corpo ao chão encontrado anteriormente. Esse, o primeiro encontro do menino com uma figura feminina. O primeiro encontro dos dois regimes. A reviravolta dos sentidos e a cabana de Mwanito começam e ser sentidos em seu próprio ser:

De soslaio, olhos semicerrados, enfrentei a intrusa. Ela era branca, alta e vestia como um homem, de calças, camisa e botas altas. Tinha os cabelos lisos, meio ocultos por debaixo de um lenço, o mesmo lenço que víamos na cabeça do suposto falecido. As botas eram também iguais às que o falecido calçava. O nariz e os lábios estavam mal desenhados e, somados ao tom da pele, davam-lhe um ar de criatura desenterrada. (COUTO, 2009, p.123)

Mwanito finalmente conhece uma mulher. E, diferentemente do que tentara inúmeras vezes imaginar, ela era muito diferente da imagem caricaturada nas criações do irmão. Ela era a figura da singeleza. A doçura dos traços quase sem formas e a leveza de seus gestos o surpreendem de tal maneira que fazem o menino chorar. Contemplamos, abaixo, essa passagem em que Mwanito, emocionado, sente a lágrima brotar e não consegue contê-la:

Apeteceu-me fugir, mas as pernas eram raízes seculares. Sem mexer a cabeça, rodei o olhar pela rua desfocada e procurei por socorro. Nada. Nem Ntunzi nem Zacaria se vislumbravam e apenas uma neblina

cobria a paisagem em redor. Entontecido, senti a lágrima pesar-me mais que o próprio corpo. (COUTO, 2009, p.123)

Ele questiona se ela era mesmo uma mulher. A presença feminina pela primeira vez embala o olhar de Mwanito, que não consegue olhá-la de frente e passa a fitá-la de lado apenas. Com receio e com vertigem, seus olhos cobertos de lágrimas dão a dimensão do que representa para a criança a figura maternal da mulher:

- *Desculpe, a senhora é mesmo uma mulher?*

A intrusa ergueu os olhos, feridos por uma dor antiga. Demorou uma nuvem, sacudiu uma tristeza e perguntou:

- *Porquê? Não pareço mulher?*

- *Não sei. Nunca vi nenhuma antes.*

Aquela era a primeira mulher e ela fazia o chão evaporar. Passaram-se anos, tive amores e paixões por mulheres e, sempre que as amei, o mundo voltou a fugir-me dos pés. Aquele primeiro encontro marcou em mim, fundo, o misterioso poder das mulheres. (COUTO, 2009, p.124-125)

Desta noite em diante, ele passa a sonhar com a mãe. Como se começasse a se lembrar dela, Mwanito vai experimentando novos sentimentos em relação à própria condição em que vive e ao próprio pai. Ao mesmo tempo, uma nova narrativa se instala na obra e uma segunda voz permeia o enredo pelas cartas de Marta, que Mwanito começa a ler em segredo de todos. Este capítulo intitulado “Os papéis da mulher”, trata em seu próprio nome das múltiplas referências que se podem aderir à figura feminina frente às sociedades e aos papéis sociais que elas se põem a representar:

Sou mulher, sou Marta e só posso escrever. Afinal, talvez seja oportuna a tua ausência. Porque eu, de outro modo, nunca te poderia alcançar. Deixei de ter posse de minha própria voz. Se viesses agora, Marcelo, eu ficaria sem fala. A minha voz emigrou para um corpo que já foi meu. E quando me escuto, nem eu mesma me reconheço. Em assuntos de amor, só posso escrever. Não é de agora, sempre foi assim, mesmo quando estavas presente. (COUTO, 2009, p.131)

A complexidade das vozes nas cartas – pois aí se apresenta uma terceira voz, também feminina, de Noci, a amante africana do marido de Marta – compõe as transformações do olhar dos personagens para a paisagem em loco. Tal composição traz as confluências da abertura do espaço para a impregnação das imagens do Regime Noturno nos elementos água, terra e mulheres.

A chegada da mulher aporta as vozes femininas. E são muitas, e são juntas e de uma vez. E essas vozes também chegam permeadas pela ausência. A ausência do masculino. Como lemos nos diários de Marta:

E escrevo como as aves redigem o seu voo: sem papel, sem caligrafia, apenas com luz e saudade. Palavras que, sendo minhas, não moraram nunca em mim. Escrevo sem ter nada que dizer. Porque não sei o que te dizer do que fomos. E nada tenho para te dizer do que seremos. Porque sou como os habitantes de Jesusalém. Não tenho saudade, não tenho memória: meu ventre nunca gerou vida, meu sangue não se abriu em outro corpo. É assim que envelheço: evaporada em mim, vêu esquecido num banco de igreja. (COUTO, 2009, p.131)

Marta vai a Jesusalém em busca do marido Marcelo que fugiu de Portugal para encontrar outra mulher em África. Sem saudades, sem memória – como Mwanito – com um ventre que nunca pôde gerar vida. Por isso se sente tão próxima dos habitantes de Jesusalém. Envelhecida e evaporada de si mesma. É nessa perspectiva que a mulher vai em busca de notícias do marido. E nessa busca ela considera que quem mais lhe fez companhia foi justamente a amante de Marcelo em África. Desde a foto na cabeceira da cama em Portugal até quando de sua chegada à Moçambique:

Por triste ironia, quem mais me fez companhia na tua ausência foi a tua amante. Na mesa-de-cabeceira, a fotografia dessa outra mulher me fixava. E olhávamo-nos as duas, dias e noites, como se um invisível laço nos unisse desde sempre. Às vezes, murmurava-lhe a minha decisão:

- *Vou ter com ele...* (COUTO, 2009, p.139)

Esta mulher é Noci, que agora também vivencia a ausência de Marcelo:

Noci, era esse o nome. Até então a outra era um rosto imóvel. Agora era uma voz e um nome.[...] Era jovem, envergava um vestido branco, sapatilhas da mesma cor. Algo se quebrou dentro de mim. Contava encontrar alguém com pose de rainha. Em vez disso, perante mim estava uma jovem derrotada, dedos trêmulos como se o cigarro fosse um peso demasiado.

- *Marcelo me deixou...* (COUTO, 2009, p.166-167)

O marido de Marta havia morrido em Moçambique, mais especificamente em Jesusalém. Longe de ambas. Antes de esta terra se tornar Jesusalém e esse novo mundo que se instalaria lá. Marcelo morreria naquele espaço quando ainda era apenas mais uma coutada de caçadores e militares. Num terreno masculino e viril, guerreiro e solar. “Esperava a reação negativa de Orlando. Que aquilo não era lugar nem sequer para homens, quanto mais para uma mulher. E uma mulher branca, com os devidos respeitos.” (COUTO, 2009, p.171)

Mais ainda que a Jesusalém de Vitalício, a coutada representava o lugar onde mulheres poderiam até ser caça, mas jamais caçadoras. Silvestre, quando se instala neste lugar onde já não haviam figuras masculinas, simboliza a busca deste estado anterior em

si mesmo, em que a fragilidade do luto poderia ser sobreposta pela virilidade das armas do paiol, das cercas de proteção à entrada do lugar. Local onde ele reinaria contra seus próprios demônios e delírios sobre seu passado e a culpa que sentia pela impotência de ser frágil.

Em um mundo onde a guerra é quem dá as ordens, homens não devem ser frágeis nem as mulheres deveriam existir. Mas como não ser frágil em meio à civilização atemorizada? Servir a um dos lados é uma solução viril o suficiente para ser forte? Não acreditando mais nisso, o sofrido Mateus Ventura, cristão e maestro da orquestra da igreja, prefere o exílio a pegar em armas. E a maneira desesperada de implorar o socorro de Deus foi justamente desafiando-o a vir lhe provar sua onipotência sobre tudo isso.

Esta é a representação da real situação do homem Ventura. Que vê em sua mulher, estraçalhada pela violação pública e coletiva, o retrato de todas as mulheres em África moçambicana. Em meio às guerras entre grupos civis armados pelo poder é possível perceber o desespero, do homem em geral, por uma busca inútil de retorno às origens de seu próprio povo.

Quando Marta aparece como um cadáver deitado em posição de cruz ao rés do chão, o autor faz uma referência clara e inversa à vinda do salvador cristão que é crucificado. No caso de *Antes de nascer o mundo*, a inversão é proposital no sentido de que nem se trata de uma figura masculina nem sua crucificação ocorre ao final de sua trajetória. Ao contrário, a primeira imagem do corpo em posição de cruz que se apresenta no início do Livro Dois, se inverte em uma mulher bem viva, capaz de realizar a salvação dos moradores de Jerusalém sem se sacrificar. Marta, assim como a personagem bíblica, é a que escuta Mwanito, que auxilia Vitalício e traz a vivacidade necessária para que aquela família volte à civilização e dê continuidade à sua trajetória de vida na cidade.

A mulher age como se ressuscitasse logo que chega à Jerusalém. Ela vem para ser salva, para se salvar a si mesma, como é apresentado na obra, com um sentimento abrupto de criação. Para uma mulher que vivenciava o fim de tudo, num sentimento agonizante, o fim torna-se, pela primeira vez, o princípio:

De repente, o sentimento de criação se ensombra. Nada, afinal, é um princípio. Na minha vida tudo é agônico, terminal. Eu sou a que já foi. Venho em busca do meu marido. Se é que se pode chamar marido a um homem que fugiu com outra. Este pode ser o lugar do princípio do mundo. Mas é o meu fim. (COUTO, 2009, p.176)

Fazendo referência ao Novo Testamento, de uma forma desconstruída, pela imagem de Marta que consola e abriga os meninos de Silvestre, Mia Couto nos remete à fragilidade do cordeiro que suaviza dores num “vinde a mim as crianças”. Enquanto Marta escrevia lembranças, Mwanito afinava silêncios. Ou seria o contrário? Marta afinava as lembranças e o menino escrevia os silêncios? Dessa forma, uma relação muito próxima da maternal cada vez mais se fortalecia entre ambos:

Esses dias foram providenciais para que nos aproximássemos de Marta. Cada vez mais eu a tinha como mãe. Cada vez mais Ntunzi a sonhava como mulher. [...] O que eu gostava em Marta era a sua gentileza. Ela escrevia, todos os dias se debruçava sobre papéis, alinhavando caligrafias. Tal como eu, Marta era uma estrangeira no mundo. Ela escrevia lembranças, eu afinava silêncios. [...] Pouco a pouco, a estrangeira se convertia em minha mãe, numa espécie de segundo turno de existência. (COUTO, 2009, p.152-153)

A mulher chegada à Jerusalém conquista os filhos de Silvestre, mas assim como Cristo no livro Sagrado, ela sofre a resistência do dono do poder e daquele espaço. Espaço ocupado por ele e sua família, mas que, na verdade, pertencia ao Estado de Moçambique. Silvestre, então, neste momento em que Marta vai ter com ele, faz as vezes do Estado dominador e autoritário que busca se impor frente à mulher:

- *Pela primeira vez meus filhos me desobedeceram...*
[...] – *Entrem. Não tenho cadeiras.*
- *Não vamos ficar nenhum tempo, senhora.*
- *Chamo-me Marta.*
- *Não chamo mulher pelo nome.*
- *Como chama então?*
- *Não terei tempo de lhe chamar de nada. Porque a senhora vai-se daqui embora.* (COUTO, 2009, p.149)

Apesar dessa resistência, Marta não é crucificada. Diante do julgamento de Vitalício, ela o enfrenta e não aceita o teatro de poder que ele tenta impor aos demais. Ele se perde assim, em seu próprio devaneio de autoridade ferida em sua honra masculina. Esse momento acontece justamente quando Marta o chama por Mateus Ventura. Ela sabia de sua triste história e decide provocá-lo ao ponto de desconstruir toda a loucura que ele criara em Jerusalém:

- *O meu nome, senhor Mateus Ventura, é como o seu: uma espécie de doença de nascença.*

Ao escutar o seu nome antigo, meu pai foi atingido por uma invisível chicotada. Os dedos dele apertaram-me a mão, tensos como arco de zagaia.

- *Não sei o que lhe disseram, mas é um engano, minha dona. Não há aqui nenhum ventura.*

[...] – *Caro Ventura, uma coisa posso lhe dizer: não foi só o senhor a sair do mundo...*

- Não entendo...
- E se lhe disser que eu e você estamos aqui pela mesma razão?

Aquilo era doloroso de testemunhar. Ela era uma mulher, uma mulher branca, e estava desafiando a autoridade do velho, expondo perante os filhos a sua fragilidade de pai e de homem. (COUTO, 2009, p.150-151)

Tal humilhação é para aquele homem uma afronta de tal modo perturbadora que ele prefere se imergir em uma irrealidade própria numa última tentativa de se manter naquele local como a autoridade máxima. O pai. Mwanito narra então o momento pós-confronto que deixou Silvestre em um choque tão profundo que delirava:

Após o confronto com a visitadora, o pai não dormiu de sono seguido. Revolveu-se num crepitar de pesadelos e nós escutávamos como, entre indecifráveis interjeições, ele chamava ora por nossa mãe, ora pela jumenta:

- Alminha! Jezibelinha!

Na manhã seguinte, ardia em febre. Eu e Ntunzi rodeámos o seu leito. Silvestre nem nos reconheceu. [...] Durante dias, meu pai agonizou no leito. (COUTO, 2009, p.151-152)

Silvestre, ou Mateus, vítima da própria cultura em que estava inserido desde o nascimento, é a figura máxima dessa relação conflituosa entre os princípios religiosos do amor e da fraternidade que vivenciara dentro da igreja e os costumes enrijecidos de sua sociedade, que via na força a única forma de manter uma ordem pré-estabelecida. O bem e o correto é apreendido por ele nessa simbiose entre as duas realidades que se sobrepõem em sua vivência cotidiana na cidade. Dessa forma, são criadas em certas culturas as visões de mundo sob a égide do Regime Diurno da imagem. As regras pré-estabelecidas devem ser rigorosamente seguidas para que se atinja a harmonia social.

Ainda que se passe muitas vezes sobre os elementos da fraternidade e do amor, as atitudes são referenciadas justamente nesses preceitos para que a ordem das coisas não se perca e o suposto abismo do caos se instale naquela comunidade. Quando a complexidade da mulher e todos os elementos que a acompanham se apresentam a ele em sua própria terra dominante, o sol de seu Regime Diurno se ofusca e nuvens anunciam que é preciso tomar atitudes drásticas para impedir o conflito. Porém, o que Silvestre não havia percebido era que o conflito já existia desde a criação de sua Jerusalém. Seu sol escaldante e repressor somente não permitia que se vislumbrasse tais dores, cujos habitantes daquele lugar tentavam elaborar enquanto exerciam a atividade da espera. Cada um em sua espera particular.

Marta subverte a relação dos filhos com o pai. Encoraja Ntunzi e conforta Mwanito, ela é a representação da mulher-mãe. A terra que acolhe os filhos para o

menino, a fertilidade que pode ser fecundada para o irmão. Mas para Silvestre Vitalício, a mulher é a representação da terra que engole e enterra sua paz.

A tempestade trouxe de volta os mortos, dizia Vitalício. Ele, que tanto temia as trovoadas e raios, foi acometido de doença quando da chegada da portuguesa a Jerusalém em meio ao vendaval de terra e água. Essa subversão da imagem, uma vez que chega ao sítio um ser vivente, nos mostra como as águas em forma de nuvens podem ofuscar o sol e trazer as sombras. Para Silvestre, também a morte. Para os meninos, a penumbra do aconchego e do prazer.

A terra não enterra a mulher. Ao contrário, como que se apresenta cúmplice dela juntamente com as águas do dilúvio que a trouxe. A mulher, as águas e a terra. Eis a entrada para o túnel do Regime Noturno, que se configura pelo aconchego, pela intimidade, na narrativa de Mia Couto, pondo em cheque toda a diegética criada pelo Regime Diurno de Vitalício.

Mas Marta também vem a Jerusalém em busca de seu outro regime. A ausência a traz até essa terra estrangeira. A busca pelo marido fugido e a tentativa de entender a lógica corpórea e sensual da mulher africana fazem de Marta uma mulher também ausente. Uma vez que seu coração ficou em Marcelo quando este a deixou. A portuguesa não se sentia inteira sem a presença do marido. Ela relatava em suas cartas que precisava trazer de volta sua essência que acreditava ter-se ido embora junto com ele. Antes de ele tê-la deixado, Marta não tinha uma boa relação com o seu corpo nem com a própria sexualidade. Ela tomou consciência desse fato somente quando viu a foto de Noci em sua casa e passou a procurar na mulher africana o que seu marido havia ido buscar além-mar.

Mia Couto nos apresenta em que sentido os mitos da modernidade – tão presentes na Europa e nos demais países ocidentais – podem nortear os pensamentos dos homens. E nos apresenta na personagem Marta – que é criação de um autor masculino e narrada por uma outra personagem também masculina – um olhar para a relação com seu próprio corpo, que se vê repartido pela indústria cosmética. Como na passagem em que Marcelo observa que havia um hidratante para cada membro. Nessa visão, percebe-se como a mulher ocidental se encontra plenamente inserida nestes mitos da autoimagem criados pela modernidade, tal como expõe a reflexão a seguir:

A partir do século XIV, na Europa Ocidental, sob o efeito de uma ampliação dos valores econômicos e do desenvolvimento de um conhecimento técnico, uma nova classe social de origem urbana foi

sendo gradualmente estabelecida, quer fazer prevalecer um modo de pensamento melhor de acordo com seus interesses. Isto é o que pode ser chamado de termo geral "modernidade": os dignitários políticos e religiosos da Renascença se deixam contaminar pelos novos princípios, abandonando os ideais de cavalheirismo e austeridade cristã, mas sem reconhecer abertamente seus princípios reais de ação (atitude que leva o nome de "maquiavelismo") (tradução nossa). (WUNENBURGER, 2016, p. 32).¹⁹

Em outra medida, podemos observar também o quanto a independência feminina pode apresentar uma ruptura com os traços primordiais que compõem as relações masculino-feminino.

Nas cartas de Marta, que o menino Mwanito lia secretamente, a mulher se percebe sem voz própria pois lhe falta a sua parte masculina. Marcelo, que representava para ela o norte para onde olhava, a abandonou para se mergulhar em terras africanas. É essa mulher abandonada e sem identidade que chega a Jerusalém. É o dilúvio e a terra que a levam até a coutada onde seu marido viera a morrer sozinho por escolha própria.

Marcelo, quando soube de sua própria doença, abandonou também Noci, pois não queria que ela o visse definhando e deixar de ser quem ela havia conhecido. Esse homem que se deixou enterrar em África também tinha suas doenças, e pelo visto fugia de suas mulheres quando por elas era acometido. As mulheres e as doenças.

É essa Marta que vai até Jerusalém se resgatar de sua doença. O amor desiludido. Perdido em África, em terra estrangeira. Assim como ela mesma em seu próprio corpo e em um retrato na cabeceira.

Todas as sociedades têm suas mazelas e doenças sociais. A mulher portuguesa vem do ocidente consumista e regido pelo medo do pecado. Às vezes traduzido pela religião, outras vezes pela contemplação da perfeição moralista, este medo nos é apresentado nas falas da personagem, em suas cartas sobre sua difícil relação com o sexo. Seus entraves conflitantes com seus desejos nos momentos de nudez e relação com o marido refletem-se em seus complexos resultantes da partida deste ao encontro de outra mulher.

¹⁹ À partir du XIV^e siècle, dans l'Europe occidentale, sous l'effet d'une amplification des valeurs économiques e d'un développement d'un savoir technique, s'établit progressivement une nouvelle classe sociale, d'origine urbaine, qui veut faire prévaloir un mode de pensée mieux en accord avec ses intérêts. C'est ce qu'on peut appeler du terme général de "modernité": les dignitaires politiques et religieux de la Renaissance se laissent contaminer par les nouveaux principes, en abandonnant les idéaux de chevalerie et d'austerité chrétienne, mais sans reconnaître ouvertement leurs principes réels d'action (attitude qui prend le nom de "machiaélisme") (WUNENBURGER, 2016, p. 32)

Marta associa a mulher africana à plena liberação sexual e pensa ser a relação dela com o corpo muito mais bem solucionada e completa do que se dá com as mulheres europeias. Ao mesmo tempo, a voz feminina das cartas que Mwanito lia em segredo trata criticamente da indústria de cosméticos que, no apelo mercadológico, divide os corpos das mulheres em partes para lhes vender produtos. Ela se recorda das muitas vezes que ia dormir besuntada de cremes anti-idade e o quanto isso incomodava seu marido. Ela mesma chega a afirmar que pensava estar, assim, se mantendo atraente para ele, que, desta forma, jamais a deixaria.

Essa voz de Marta nas cartas nos vai mostrando a transformação da personagem no percurso por respostas sobre o abandono do marido. Inicialmente, sua percepção a respeito da mulher nascida em África é bastante estereotipada e vai aos poucos tomando outras formas de observação. O medo imenso que Marta tem, a princípio, do país moçambicano – em cuja guerra Marcelo havia lutado anos antes e jamais seria o mesmo desde então – se dá devido às mitificações selvagens a respeito do povo e do meio habitat de África em geral, sobretudo na não diferenciação entre as diversas culturas de uma região a outra.

Esse medo vai aos poucos dando lugar a uma idealização da vida que ela acredita selvagem e do corpo da mulher que pensa viver sensualmente em todas as esferas de sua vida. Somente quando conhece finalmente a amante de seu marido, e reconhece nela a mesma fragilidade sofrida e ainda muito mais castrada em seus desejos, é que percebe a mulher real por trás dos estereótipos que acreditava compor uma mulher africana.

Noci, por sua vez, desde que se juntou ao Marcelo, passou a sofrer discriminação por estar amasiada com um branco. Assim que Marcelo a deixou para ir morrer na coutada, teve que procurar emprego. Seu futuro patrão, além dos afazeres diurnos, também incluiu nas obrigações que lhe servisse às noites em sua cama. Sem escolhas, a mulher, que se sujeitou dividir alma e corpo para conseguir sobreviver inteira, continuou a sofrer preconceitos, sendo chamada de prostituta inclusive pelas amigas – outras tantas mulheres vítimas não somente dos domínios masculinos, mas também do senso comum das crenças arraigadas na sociedade.

Duas mulheres de origens aparentemente tão distintas. Oriundas de regiões de mitos de referências tão díspares, não apenas se encontram nesse não-lugar, mas também compartilham os mesmos sentimentos. Abandono e ausência de refúgio são

elementos que as unem, ambas sentem a solidão nos próprios meios onde cresceram, e com as mesmas pessoas com quem conviveram.

Marta sente falta de casa, sente falta de ter com quem compartilhar sua dor. Grudada ao telefone portátil, busca sempre por um sinal. Uma metáfora das esperas humanas para suas mazelas e solidões. Assim como Silvestre esperava pelo sinal divino, a portuguesa em África procurou encontrar Marcelo em sinais deixados pelo caminho, como as roupas que pensou serem dele quando atravessava a estrada em sentido a Jerusalém. As mulheres que lavavam roupas no rio às margens carregavam vestimentas que Marta chegou a ter certeza pertencerem ao ex-marido.

Isso foi logo depois de a chuva ter caído com tamanha força que tiveram que parar o carro para esperar que ela passasse – o céu e seu encontro com a terra numa linha tão tênue que um parecia ser a continuação do outro:

Assim que saímos da cidade, desabou o céu: nunca vi tamanho dilúvio. Tivemos que parar porque a estrada não oferecia segurança. De repente, sobre a corrente das águas pluviais, pareceu-me ver passar as roupas de Marcelo. E eu pensava: “O Tejo transbordou em solos tropicais e em alguma margem próxima o meu amado me espera”. (COUTO, 2009, p. 174)

Neste momento de encontro entre céu e terra, o autor nos traz a vivência mística que ampara Marta. De alguma forma, a mulher de Marcelo, em uma epifania, acredita que o dilúvio a levaria até o esposo. Ela se conecta ao Sagrado, à transcendência da razão e passa a crer que é possível existirem sinais dos céus que se materializariam. Por um instante, Marta se vê envolvida por toda uma religiosidade. Mircea Eliade (1965), em sua teoria, nos apresenta muito bem de que maneira, para o homem religioso, se dá essa junção:

O Mundo se apresenta de tal maneira que, ao contemplá-lo, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado e, conseqüentemente, do Ser. Antes que todo o Mundo exista, está lá e tem uma estrutura: não é um Caos, mas um Cosmos; portanto, ele se impõe como criação, como obra dos deuses. Esse trabalho divino sempre mantém uma transparência; revela espontaneamente os muitos aspectos do sagrado. O Céu revela diretamente, "naturalmente", a distância infinita, a transcendência do deus. A Terra também é "transparente": apresenta-se como mãe universal e educadora. Ritmos cósmicos manifestam ordem, harmonia, permanência, fecundidade. (tradução nossa). (ELIADE, 1965, p. 101).²⁰

²⁰ Le Monde se présente de telle façon qu'en le contemplant l'homme religieux découvre les multiples modes du sacré, et par conséquent de l'Être. Avant tout le Monde existe, il est là, et il a une structure : il n'est pas un Chaos, mais un Cosmos; donc il s'impose en tant que création, en tant qu'œuvre des dieux. Cette œuvre divine garde toujours une transparence ; elle dévoile

O verdadeiro dilúvio, como a própria personagem afirmou, lavou-lhe toda e deu-lhe nova roupagem para chegar a Marcelo naquela terra onde a família de Mwanito agora vivia. Assim que a chuva passou na estrada, Marta conseguiu vislumbrar o céu:

Pensava que sabia o que era chover. Naquele momento, porém, eu revia os verbos e receava que, em lugar de viatura, deveria ter alugado um barco. Depois de a chuva terminar, porém, é que sucedeu a inundação: um dilúvio de luz. Intensa, total, capaz de cegar. E me surgiram quase indistintas: a água e a luz. Ambas em excesso, ambas confirmando a minha infinita pequenez. Como se houvesse milhares de sóis, incontáveis fontes de luz dentro e fora de mim. Eis o meu lado solar, nunca antes revelado. Todas as cores descoloriram, todo o espectro se tornou num lençol de brancura. (COUTO, 2009, p.174)

Na narrativa, Marta continua a sua trajetória pós-reencontro cósmico entre céu e terra rumo a Jerusalém. Neste momento, ela e Orlando Macara, o patrão de Noci e também chamado de Tio Aproximado por Vitalício, continuaram a viagem. A ventania levou a tempestade a Jerusalém.

Essa simbólica do dilúvio, agora diferente da arca terrestre de Vitalício, que mata os que não estão na arca, é também subvertida, pois, na narrativa de Couto, é justamente ele que traz a mulher viva para a antiga coutada. É o dilúvio que precede a chegada de Marta em Jerusalém.

Esse prenúncio da reviravolta que sofre a família de Silvestre é também o teor da autodescoberta de Marta no que concerne à necessidade do Regime Diurno em sua vida. A ausência do masculino frente à perda de sua própria feminilidade entre cosméticos e espelhos contradiz a busca pela emancipação absoluta da mulher ocidental contemporânea. Ao mesmo tempo, a dependência do olhar masculino para se vivenciar como mulher trouxe essa incapacidade de Marta voar como as aves. A mulher deixa de ser graciosa como a garça, como as garças que Marta buscava tanto fotografar em África. Apresentando-se como simbologia plenamente diurna, a ave é, para ela, a sublimação que tanto procurava nas lembranças de Marcelo e neste encontro com o homem que a levou inteira consigo quando partiu para Moçambique.

Marta queria ser ave, mas o que acabou por simbolizar, para Silvestre Vitalício, foi o arquétipo da serpente. Em seu olhar “diurno”, o patriarca, ao ser confrontado com

spontanément les multiples aspects du sacré. Le Ciel révèle directement, « naturellement », la distance infinie, la transcendance du dieu. La Terre, elle aussi, est « transparente » : elle se présente comme mère et nourricière universelle. Les rythmes cosmiques manifestent l'ordre, l'harmonie, la permanence, la fécondité. (ELIADE, 1965, p. 101).

a portuguesa, percebe seu “paraíso” a ponto de ruir. Ela veio para tentar sua família. Para o tentar. Esta analogia ocorre por meio de um sonho muito significativo que Mwanito teve no momento que antecede a partida da família de Jerusalém para a cidade. O filho mais novo de Silvestre acompanha o pai que vai dormir ao relento após a morte da jumenta Jezibela, e Mwanito deita-se ao seu lado para o amparar. Durante esse período, numa mistura de vertigem e pesadelo, o menino vê uma cobra que se interpõe entre os dois. Não consegue perceber onde começa o sonho e onde termina a realidade, pois, na manhã seguinte, descobre que o pai havia sido mesmo picado por uma cobra. Conforme o trecho que se segue:

Deitei-me e adormeci sob a cadência das marteladas vindas da improvisada oficina. Para mim, aquele compasso marcava o fim de Jerusalém. Talvez por isso um pesadelo me tenha perturbado o sono. Me assaltou uma alucinação que, por mais que enxotasse, teimava em regressar: a meu lado, entre mim e meu pai se havia interposto uma enorme víbora. Estava inerte, como que em sono, e o meu velho, deitado a seu lado, a contemplava de olhos embevecidos.

- *Venha, filho, venha ser mordido.*

A serpente não é um animal: é um musculo com dentes, uma despernada centopeia com a barriga no meio do pescoço. Como podia Silvestre Vitalício estar de namoros com tão rasteiro animal?

- *Ser mordido?*

- *Eu já fui picado.*

- *Não acredito, pai.*

- *Veja a minha mão como está inchada, toda de outra cor. A minha mão, caro Mwanito, já é da raça dos mortos.*

(COUTO, 2009, p.210-211)

A simbologia dessa passagem é a representação da saída do éden. Mwanito afirma que as marteladas que ouvia – que se tratavam do conserto do caminhão que os deveria levar de volta à cidade – marcariam o fim de Jerusalém. Percebemos, corroborando com esse final, a presença da cobra que pica Vitalício numa referência à serpente do éden bíblico que causou a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Maria Goretti Ribeiro, em seus estudos sobre o arquétipo da serpente, afirma que esse mito permeou toda a trajetória do homem na Terra, seja como uma representação do conhecimento e evolução espiritual, seja como símbolo da queda e dos males do mundo, como verificamos no trecho de sua obra *O imaginário da serpente de A a Z* (2017), aqui transcrito:

Fonte de terrores, a serpente está enredada com a história evolucionária do homem, participando de seus conflitos, dramas e crenças, curando e inspirando artistas literários. Personagem central do episódio da queda do homem, ela se tornou a face sombria da alma, a força etérea do mal, a matéria orgânica do inferno, tornando-se indispensável à

gnose e à evolução espiritual. Talvez por isso os ofitas a veneram e os cristãos a repugnam embora ela signifique a causa do conhecimento e o impulso para a trajetória humana em busca do paraíso perdido. (RIBEIRO, 2017, p. 15)

Interessante essa relação com a busca pelo paraíso perdido, pois, na narrativa de Mia Couto, numa inversão do mito cristão, a cobra representa justamente a saída da Terra Prometida, a volta ao mundo profano. Além disso, no sonho de Mwanito, Silvestre chama o filho para ser picado também. Neste momento, portanto, é ele quem age como Eva que oferece a maçã proibida ao companheiro. O menino questiona: “como podia Silvestre Vitalício estar de namoros com tão rasteiro animal? Essa passagem antecede a reconciliação de Vitalício e Marta durante seu retorno. O patriarca afirma ainda que sua mão já estava de outra cor, que já pertencia à raça dos mortos. Era como se ali, naquele momento, ele perdesse sua imortalidade. Como os antigos habitantes do Éden, que, pelo pecado, passam a ser mortais. Silvestre aceita ser mordido e aceita seu destino. Ele retorna ao tempo pagão, que também pode ser representado pelo arquétipo da Grande Mãe, pois ela acolhe a todos, não importa o local onde estejam. E Silvestre, ao permitir ser picado pela serpente, se rende à sua simbologia, que é a da feminilidade, da aceitação do conhecimento das profundezas, da mulher e da vida. Pois, como confirma Maria Goretti Ribeiro,

Ela é também símbolo arquetípico da Grande Mãe. As religiões pagãs arcaicas associavam-na aos cultos da Deusa Mãe Terra. [...] Segundo esse imaginário, mulher e serpente estão engajadas numa tarefa fundamental: trazer à luz o segredo das profundezas, os elementos da vida humana. (RIBEIRO, 2017, p. 16).

Dentre os segredos das profundezas está, além da vida, também a mortalidade. Numa referência ao mito de Cronos, o patriarca, ao ser picado, deixaria de ser Vitalício. Em outra passagem do romance, o narrador complementa a fala de seu pai: “E explicou-se: aquela cobra não era senão o Tempo. Durante anos ele tinha resistido contra os arremedos da serpente. Esta noite cederá, desistindo.” (COUTO, 2009, p. 211). Silvestre, que com tanto esforço tentou fazer parar o tempo, no espaço idílico de sua vitalidade imaginária, acabara por ceder, não apenas a Cronos, não apenas ao esquecimento, mas, sobretudo, cederá à força feminina de Marta. Simbolizada na cobra que o enamora e lhe permite deixar sua terra mítica, a mulher que visitou Jerusalém em busca de notícias do marido e de si mesma acabara por vencê-lo, sem que este lhe resistisse ao final. O encontro com a Deusa, como teorizado por Campbell (2007) no

capítulo anterior, provoca a assimilação dos sentidos míticos da aparição redentora da mulher em Jesusalém.

Marta encontra, por sua vez, em Silvestre Vitalício, e em toda a atmosfera que Jesusalém lhe envolveu, uma maneira de conciliar “as partes” que lhe estavam desmembradas. Esse envolvimento de ambos os elementos simbólicos nas personagens aparentemente díspares, feminino/masculino, no entrelaçar de mãos durante todo o percurso de retorno à cidade, representa imagetivamente não somente a junção dos regimes durandianos, mas muito além, revela as possibilidades de conciliação dos seres em si mesmos. A assimilação daquilo que lhes é – a princípio, pelo menos – exterior. A aceitação das contradições advindas da diversidade entre os homens é simbolizada neste descanso apoteótico dentro do “camião” que levava, após tantos conflitos, todos os habitantes de Jesusalém de volta (ou, poderíamos dizer, trazendo-os à luz) à vida. Quando Mwanito afirma que, na verdade, o mundo ainda não havia nascido, podemos concluir que sair de Jesusalém e adentrar na cidade seria, para o menino, seu verdadeiro nascimento. Do útero da Terra-mãe para os braços da cidade, da mulher e de si mesmo.

CONCLUSÃO

Neste percurso de análise que empreendemos, pudemos concluir que Mia Couto, por meio de sua narrativa consistente de elementos híbridos e próprios a seu estilo de escrita, repleta de injunções entre elementos da oralidade e criação poética, referências sagradas e sua relação com o cotidiano, é um autor que acredita na força do mito e da fabulação. O autor nos apresenta por meio de suas complexas personagens e relações com o espaço que o mito tem um poder revelador e até mesmo redentor quando configurado em sua essência sagrada nos povos e nas sociedades.

A terra, em sua representação para o homem como lugar de asilo, ou de exílio, simboliza também sua relação com o espaço. Uma terra ocupada, ainda que, para aqueles que a buscaram em um sentido mítico, seja sagrada, é também um local de conflitos. Pois, onde houver humanidade haverá diversidade de interesses. Os ideais de uns não coincidem com as expectativas de outros. A busca pela sobrevivência é referenciada em *Antes de nascer o mundo*, do escritor moçambicano Mia Couto, por meio da narrativa da trajetória da família de Silvestre Vitalício, que foge da cidade após o suicídio da matriarca Dordalma.

A história narrada pelo filho mais novo, Mwanito, já começa no local onde a família se refugiou, lugar este nomeado por Silvestre como Jerusalém. Pois, segundo ele, seria lá que Jesus iria se descrussifigar e lhes pedir perdão. A obra, dividida em três livros, apresenta, no primeiro, as relações entre os habitantes: cinco homens e uma jumenta, nomeada de Jezibela. Nestes capítulos, o narrador nos conta sobre sua busca, junto ao irmão Ntunzi, pelas lembranças perdidas de sua mãe.

No livro dois, temos a chegada de uma mulher a Jerusalém. Marta, a visitante misteriosa, vai em busca de notícias do marido que a havia abandonado em Portugal e fugido para África ao encontro de outra mulher. Marta, quando chega a Jerusalém, não encontra o marido, porém, ao se deparar com a presença marcante de Silvestre Vitalício passa a confrontá-lo como um perigo para aquele homem que fugira com os filhos de qualquer imagem feminina, na tentativa de enterrar de vez sua Dordalma. O terceiro livro nos conta sobre o retorno da família para a cidade, os desdobramentos dessa volta para a casa natal e a saída definitiva do que Silvestre acreditara ser seu paraíso perdido na Terra.

Para a análise do perfil de Silvestre Vitalício e sua trajetória familiar em busca de um refúgio no meio da savana africana, utilizamos os estudos de Joseph Campbell, que traçou o percurso do herói em sua obra *O herói de mil faces* (2007). Esta obra norteou a nossa composição analítica a respeito do patriarca de Jerusalém, desde a partida da cidade para a Terra mítica até seu retorno para o mundo habitado pela humanidade.

O exílio voluntário que a família empreitara anteriormente da cidade para esse “Éden” se deu como uma fuga desesperada. A fuga dos conflitos humanos frente ao espaço e à morte. Para esta análise, nos referenciamos nos estudos de Edward Said, que trata do assunto em seus livros, como em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003). Porém, o que a obra de Mía Couto também nos mostra é que não há um só lugar livre desses embates. O paraíso idílico com que se sonha na terra será sempre habitado por homens, e esses, por sua vez, trazem em si mesmos as contradições que lhes são peculiares e inerentes.

As imagens simbólicas presentes no decorrer de *Antes de nascer o mundo* também nos remetem ao sentimento de abandono que acompanha a humanidade em busca de conforto e proteção. E é na terra, sua morada, que este aconchego pode ser encontrado. Dessa maneira, nos remetemos aos arquétipos da Grande Mãe como aquela que acolhe a todos os seus filhos, mesmo que explore e mate os seres que dela brotam.

Pensando nesse caráter mítico da narrativa ora analisada, elencamos como método investigativo a Crítica do Imaginário, pois julgamos este o referencial mais apropriado para empreendermos o aprofundamento nesta temática, por dar contornos aos elementos simbólicos da obra que sustentam a trajetória de Silvestre e sua família. Elementos como a terra, a água e a casa são muito presentes em todo o transcorrer da narrativa e estão intimamente ligados com a memória, com o inconsciente e o sonho, os sentidos da intimidade e o aconchego. Dessa maneira, teóricos como Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Gilbert Durand nortearam esta pesquisa por tratarem de maneira singular e efetiva os símbolos e mitos que tais elementos nos apresentam.

Os arquétipos que compõem a figura do herói também se encontram presentes nesta análise, uma vez que levam o homem a uma jornada pela conquista dessa terra, numa disputa consigo mesmo e com aqueles que lhe representem obstáculos. Neste processo, muitas vezes, o herói se transfigura em um ser autoritário que acredita poder dominar e subjugar a todos que habitam consigo um espaço na Grande Mãe.

Vitalício, por sua vez, nos remete ao pai acolhedor, que leva seus filhos órfãos ao mais próximo do que seria o aconchego materno quando os aloja em Jerusalém. Ele é a figura do herói que não assola a terra, uma vez que a percebe já muito maltratada por seus semelhantes. O patriarca faz o inverso disso tudo, ele enfrenta seus próprios medos frente às intempéries da natureza para se adentrar no útero maior, no ventre da baleia, na sua arca de sobrevivência. Dado a tais aspectos dessa personagem é que partimos da premissa do herói de Joseph Campbell, pois, apesar de sua tirania ao ser confrontado, seus anseios eram o de alguém que buscava proteger e salvar os próprios filhos e a si mesmo.

A Terra de Silvestre Vitalício não é a Prometida. A ventura deste homem não está em desbravar territórios ou guerrear numa epopeia clássica para chegar à glória. Muito antes disso, é um homem arrasado pela morte da esposa que busca se refazer no esquecimento. O que este homem almeja, de uma maneira desesperada, é reconstruir o paraíso, reconstruir a vida. Ele busca um recomeço. Porém, para ele, esse paraíso deve ser reconstruído pela razão. O que menos conta para Silvestre Vitalício neste processo é o sentimento de amor, pois, para ele, foi o amor o motivo de sua desgraça. Dessa forma, trata com dureza seus filhos, afastando assim as possibilidades de poesia, de sonho, de devaneio. Mas, por esse mesmo motivo, ele fracassa. Este herói moderno, sem final triunfante, é a mais forte representação da relação do homem comum com sua vida conturbada e solitária em meio aos conflitos que as nações enfrentam nas disputas por poder e soberania.

De outro modo, encontramos, na obra de Mia Couto, a delicadeza que a figura feminina traz a essa família abandonada naquele espaço de utópica proteção. Porém, essa imagem da mulher que chega também não é a idealizada pelo imaginário humano, como a santa e protetora virgem que acolherá a todos com sabedoria e cumplicidade.

Ela é, antes de tudo, uma figura fragmentada em si mesma, que busca na terra de Jerusalém alguma forma de se reconstituir como ser humano, como mulher, como criatura vivente. Marta, que chega e confunde os homens daquele espaço, é uma mulher frágil, dominada por uma sociedade impositiva, que sobrepuja qualquer desejo de emancipação feminina. A mulher, desmembrada da Grande mãe, que não teve filhos, que não se sentiu amada pelo marido, vai em busca de si mesma numa jornada ao encontro do aconchego dessa terra acolhedora que é Gaia. Marta, assim como Silvestre, procura um refúgio de si mesma, porém, por sua vez, não no esquecimento, mas no enfrentamento daquilo que mais lhe corroía, a traição de Marcelo, seu marido. Quando

escreve em seus diários todas as lembranças, a personagem deixa clara sua intenção de nada esquecer e de tudo procurar compreender.

A partir do encontro desses opostos presentes na obra – de um lado, Vitalício: o homem, diurno, solar, agressivo e ascensional e, de outro, Marta: a mulher, noturna, amorosa, cíclica e introspectiva –, analisamos os regimes estruturados por Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), que são o Regime Diurno e o Regime Noturno, cada um com as características principais encontradas em ambas as personagens apresentadas. Embora haja, em algum momento, confluências e inversões desses regimes tanto em Marta como em Silvestre.

Assim, é desse encontro entre duas almas perdidas de si mesmas, entre Vitalício e Marta, que ocorre a confluência desses regimes elencados por Durand. O diurno torna-se noturno e vice-versa, numa simbiose que traduz a necessidade de diálogo, de entendimento e de reconhecimento dos seres humanos como criaturas essencialmente divinas, pois são, assim como os mitos, sagradas, e, ao mesmo tempo, profanas, por serem como filhos de Cronos, suscetíveis ao tempo, portanto, mortais.

Antes de nascer o mundo apresenta uma perspectiva de que a Terra Prometida estaria onde o homem seria capaz de enfrentar suas próprias contradições e as contradições de seu tempo e de sua sociedade. Dentro de si mesmo, sem expectativas de que um mundo exterior a ele pudesse redimir.

Por fim, podemos concluir que Mia Couto se coloca nesta narrativa e em todo o conjunto de sua obra como um autor que acredita no sonho, na força do mito e na refundação do mundo porque, por pior que possam ser as guerras, é sempre possível recomençar e acreditar na capacidade da humanidade de reconciliação. Uma vez que os conflitos do mundo sempre se iniciaram, antes de quaisquer circunstâncias, dentro dos próprios indivíduos, podemos compreender nesta obra que, para o autor, é também dentro de si mesmo, no sonho, na resignificação de si mesmo, que é possível se redimir. Os homens, porém, dotados de racionalidade e de uma complexa capacidade analítica, foram cada vez mais sendo apartados de seu sentido primário: sua plenitude sensitiva, seus arquétipos e símbolos e sua ligação com o cosmos e com a natureza, fazendo-se necessário se reconectar com Gaia pela força do mito e da refundação do mundo.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Karen. **Jerusalém**: uma cidade, três religiões. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERND, Zilá. **Dicionário de figuras e mitos das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.
- _____. **O poder do mito**: *com Bill Moyers*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: ed. Palas Athena, 1990.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: editora Perspectiva, 1972.
- CASTRO, Andrea Trench de. A memória e a escrita em Mia Couto e Graciliano Ramos: das fulgurações da utopia à visão trágica da realidade. Dossiê Mia Couto. **Revista Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/issue/view/1456>>. Acesso em: 18 jun. 2018.
- CHAVES, Rita, MACÊDO, Tania. (ORG.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: ed. Alameda, 2006.
- COUTO, Mia. Biografia e premiações. Disponível em: <<https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>>. Acesso em: 05 mai. 2015.
- _____. **A Chuva Pasmada**. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. **A Varanda do Frangipani**. Lisboa: Caminho, 1996.
- _____. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- _____. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Jesusalém.** Lisboa: Ed. Leya, 2016. Col. Essencial.
- _____. **Mar Me Quer.** 1ª ed. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. **Mulheres de cinzas: Nas areias do imperador.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **O beijo da palavrinha.** Ilustr. Malangatana. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. **O Gato e o Escuro.** Ilustr. Marilda Castanha. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **O Outro Pé da Sereia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **O Último Voo do Flamingo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Terra sonâmbula.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Tradutor de chuva.** Lisboa: Caminho, 2011.
- _____. **Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Venenos de Deus, Remédios do Diabo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Vinte e Zinco.** Lisboa: Caminho, 1999.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Campos do imaginário.** Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.
- _____. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Le sacré et le profane.** Paris: Gallimard, 1965. Col Folio.
- _____. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Mia Couto:** espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KLEIMAN, Olinda; PASCAL, Anne-Marie; ROUSSEAU, Philippe. (ORG.). **Poétique de la mise en fiction d'une expérience de guerre:** la littérature post-coloniale de langue portugaise. Saint-Étienne: PUSE, 2010.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário.** Porto Alegre: EDIPURS, 2009.
- PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno.** Trad. Octavio Mendes Machado. São Paulo: Cultrix, 1972.
- RIBEIRO, Maria Goretti. **Imaginário da serpente de A a Z.** Campina Grande: EDUEPB, 2017
- ROSSI, Amanda. **Moçambique, o Brasil é aqui.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SECCO, Carmen Tindó; SALGADO Maria Teresa; e JORGE, Silvio Renato. (ORG.). **África, escritas literárias**: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/UEA, 2010.

SILVA, Ana Cláudia. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/sx4bj/pdf/silva-9788579831126.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

<https://doi.org/10.7476/9788579831126>

SOARES, Leonardo Francisco. **Leituras da outra Europa**: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental, tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. **Flores de Perséfone**: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado. Goiânia: Cãnone editorial; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Mitos bíblicos e contos de fada revisitados na metaficção de Robert Coover**. Araraquara: Unesp, 2008.

TAVARES, Cristiane. O sujeito pós-colonial na narrativa de Mia Couto. Dossiê Mia Couto. **Revista Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/issue/view/1456>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

THOMAS, Joël. **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire**. Paris: Ellipses, 1998

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Raça”, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 252-268, dezembro/fevereiro 2005-2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13496/15314>. Acesso em: 06 ago. 2018.

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i68p252-268>

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Unesp, 2012. Col. **Revoluções do século 20**.

WUNENBURGER, Jean-Jaques. **L'imaginaire**. Que sais-je? 3ª ed. Paris: Puf, 2016.

