

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE MESTRADO

MAIZA MARIA PEREIRA

**O FEMININO MÍTICO EM *MULHERES DE CINZAS*,
DE MIA COUTO**

UBERLÂNDIA-MG

2022

MAIZA MARIA PEREIRA

**O FEMININO MÍTICO EM *MULHERES DE CINZAS*,
DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

UBERLÂNDIA-MG

2022

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

P436f
2022
Pereira, Maiza Maria, 1962-
O feminino mítico em *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto [recurso eletrônico] / Maiza Maria Pereira. - 2022.

Orientadora: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7057>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Ribeiro, Elzimar Fernanda Nunes, 1975-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Glória Aparecida
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e
atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	03 de agosto de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	11912TLT018				
Nome do Discente:	Maiza Maria Pereira				
Título do Trabalho:	O feminino mítico em <i>Mulheres de cinzas</i> , de Mia Couto				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O imaginário histórico e o discurso ficcional brasileiro nos anos da ditadura militar				

Às catorze horas do dia 03 de agosto do ano de 2022, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelas Professoras Doutoras: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro / ILEEL-UFU, orientadora da candidata (Presidente); Fernanda Cristina de Campos / ESEBA - UFU; Fernanda Aquino Sylvestre / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, a Prof.^a Dr.^a Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/08/2022, às 19:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Presidente**, em 03/08/2022, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Cristina de Campos, Professor(a) do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico**, em 04/08/2022, às 15:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maiza Maria Pereira, Secretário(a)**, em 04/08/2022, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3806537** e o código CRC **B147F4F7**.

*A meus pais, Jacinto Pereira e Luzia Machado Soares
Pereira, minha eterna gratidão*

AGRADECIMENTOS

Ao Divino Pai Eterno, que nos concedeu o dom da vida e o tempo para plantar e para colher os frutos do nosso trabalho, realizado na boa fé. A Jesus Cristo, pelo amor, pela amizade, principalmente neste momento que entendi que Ele vence em mim, todas as minhas barreiras e limitações. Jesus que vence em mim, não tem limites. Agradeço à minha mãezinha do céu, nos títulos de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, Nossa Senhora de Aparecida e sob todos os títulos, que me ensina a ser confiante e seguir os meus caminhos com alegria. Esses são os mitos sagrados que orientam a minha vida.

Aos meus pais Jacinto Pereira e Luzia Machado Pereira, a meus irmãos e minhas irmãs (Márcia, Elcio, Mersônia, Edemilson e Eduardo), cunhadas, sobrinhos(as), os meus anjos da terra, e aos anjos do céu que intercedem a Deus por mim, enquanto eu, insistentemente, busco alcançar alguma vitória que me faça sentir melhor..

À Diretoria do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, canal de conhecimento e de integração humana e ao Colegiado de Curso do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, pela coragem de endossar o meu projeto de pesquisa, colocando nele a grandeza do seu nome e, também, pela competência, pela sinceridade e pela paciência.

À Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza, pela amizade e, tão grande como o seu profissionalismo, a sua caridade. Ela surgiu radiante no meu caminho, cheia de luz e alegria: acolheu-me, doou-me do seu precioso tempo. Eu entendi que se cumpria o papel de Jesus iluminando os meus caminhos.

À Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre e à Prof.^a Dr.^a Fernanda Cristina Campos, membros da Banca de Qualificação, pelo incentivo e pela rica colaboração.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pelo incentivo de sempre, um doutor por natureza, na arte do empreendimento humano, Coordenador do PPGELIT.

Ao meu colega Guilherme Augusto da Silva Gomes que me apresentou a obra do Mia Couto, *Mulheres de cinzas* e me auxiliou por várias vezes, inclusive, segurando as pontas no meu trabalho.

Agradeço ao psicólogo, Dr. Anderson Faria Garcia, que esteve comigo, fazendo-me enxergar que não há esforço em vão e que vale a pena sonhar, planejar e confiar.

Aos meus colegas de trabalho e amigos que torceram por mim, principalmente, Adélia, Renato Bernardes, Fernando de Oliveira Silva, Luciano, Alinne, Alex, Andson e todos os meus companheiros de jornada, pessoas sensíveis que encontro todos os dias no caminho me iluminam e inspiram com sua sinceridade.

E ao escritor e biólogo Antônio Emílio Leite Couto, o Mia Couto, pela oportunidade de uma leitura altamente expressiva, com poesia, magia e bom humor.

Sempre minha profunda gratidão.

“Um núcleo de cabra é visível
em certos atributos roucos
que têm as coisas obrigadas
a fazer de seu corpo couro.

A fazer de seu couro sola,
a armar-se em couraças, escamas:
como se dá com certas coisas
e muitas condições humanas”¹.

¹ MELO NETO, João Cabral de. Quadernas. In: *Poesias completas*, 2.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.168-175

RESUMO

Em *Mulheres de cinzas* de Mia Couto, os espaços femininos se fazem a partir de eventos que fluem das crenças, dos mitos e dos costumes dos nativos moçambicanos, uma herança dos ancestrais, passada oralmente, de geração em geração. É uma forma de viver a vida em um estado religioso, cultuando os espíritos dos parentes que, na sua visão, não morreram, seus corpos foram semeados na terra, mas continuam vivos a fazer girar o mundo. E se manifestam na natureza. As vivências das mulheres se apresentam como novas variações de arquétipos, em função de mitos há muito consagrados na trajetória da humanidade, que se vão transformando conforme a localidade e a cultura do povo. Ressalta-se, nesse romance, principalmente o arquétipo da Grande-mãe, que se personifica na Terra, a Terra-Mãe, uma personagem de importância fundamental, pois faz uma reverência à África e à natureza, como mãe forte que acolhe seus filhos. O arquétipo também se personifica na mãe humana, que é a sustentação do núcleo socio-familiar, um sinônimo, tal como a terra, de fertilidade e de nutrição. Assim, o autor cria um espaço mágico, composto pelas ações e pelas atitudes das mulheres em consonância com a natureza, para expressar a sua admiração, carinho, apreço e gratidão para com as mulheres, principalmente no seu papel de mãe. Entretanto, as atitudes das personagens femininas, que as transcendem como um modelo exemplar humano, não se restringem à afeição maternal, mas também à resiliência e à resistência, nos enfrentamentos cotidianos, perante os conflitos externos e internos, observados ao longo de todo o romance. Muitos deles surgidos em consequência do Colonialismo, mas também do androcentrismo dominante naquele mundo patriarcal, instigando a violência e a marginalização social e individual das mulheres. Sobre este pano de fundo, Couto representa as mulheres, constituindo-as com traços heroicos, com características atribuídas geralmente aos homens. A formação da narrativa em movimentos circulares, com o retorno final ao início dos tempos acompanha, no conteúdo e na forma, o instituto dos arquétipos e mitos como forma de conferir a sacralidade aos acontecimentos, desde os tempos arcaicos até os dias atuais. O trabalho é fundamentado em estudiosos dos mitos sagrados e arquétipos como Eliade, Campbell, Jung e Bolen, dentre outros, e também de estudiosos das ciências sociais como Home Bhabha e Vincent Khapoya.

Palavras-chave: Feminino. Arquétipos. Grande Mãe. Mitos. Sagrado. Literatura Africana.

ABSTRACT

Women of the ashes, written by Mia Couto, feminine spaces are made from events that flow from the beliefs, myths and customs of the Mozambican natives, like an inheritance from the ancestors, passed on orally, from generation to generation. It's a way of living in a religious condition, worshipping the spirits of relatives who did not die, in this view, because their bodies were sown in the earth, so they have continued to live and make the world go round. They would manifest themselves in nature. The women's experiences are presented as new variations of archetypes, connected to myths established along the trajectory of humanity, which are being transformed according to the locality and the culture of the people. In this novel, the archetype of the Great Mother is highlighted, what is personified on Earth, the Mother Earth, a character of fundamental importance in the novel, that pays homage to Africa and Nature, as a strong mother who cares for her children. The archetype is also personified in the human mother, which supports the socio-family nucleus and acts as a synonym of fertility and nutrition, like the earth. Thus, the author creates a magical space, composed by the actions and attitudes of women, in consonance with Nature. So Mia Couto expresses his admiration, affection, appreciation and gratitude towards the women, especially in their role of mother. However, the attitudes of the female characters, what makes them transcend as an exemplary human model, are not restricted to maternal affection, but also comprehends the resilience and the resistance during the everyday confrontations, in the face of external and internal conflicts, which is observed throughout the novel. Much of them emerge because of Colonialism, as well as the prevalent androcentrism of that patriarchal world, which instigates gender violence along with social and individual marginalization of women. Against this background, Couto redesigns the women and constitutes them with heroic attributes, with characteristics normally applied to men. The formation of the narrative in circular movements, with the final return to the beginning of time, follows, in content and form, the institute of archetypes and myths as a way of giving sacredness to events, from archaic times to the present day. The study is based on scholars of sacred myths and archetypes such as Eliade, Campbell, Jung and Bolen, also social science scholars such as Bhabha and Khapoya.

Keywords: Feminine. Archetypes. Great Mother. Myths. Sacred. African Literature.

LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

CIFALE II	Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ
CPFL	Companhia Paulista de Força e Luz
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique
PUCQ	Pontifícia Universidade Católica
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
USP	Universidade de São Paulo

Lista de figuras

Figura 1. O símbolo do mito segundo Campbell p. 20

Figura 2. Capa do livro *Mulheres de cinzas*. p. 25

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I - A ORGANIZAÇÃO NARRATIVA DE <i>MULHERES DE CINZAS</i> SOB A PERSPECTIVA DA TRILOGIA <i>AS AREIAS DO IMPERADOR</i>	
1.1 Os três romances e as suas narrativas: espaços e tempos circulares	32
1.2 Entre passado e presente: hibridismo cultural na ficção de Couto	52
1.3 Mito, história e ficção em <i>Areias do Imperador</i>	65
CAPÍTULO II - O SAGRADO FEMININO EM <i>AREIAS DO IMPERADOR</i>.	
2.1 Os três romances	74
2.2 Mitos e arquétipos femininos em “As areias do imperador”	79
2.3 O arquétipo da heroína	84
CAPÍTULO III - AS PERSONAGENS FEMININAS DE <i>MULHERES DE CINZAS</i>.	
3.1 Manifestações do arquétipo feminino em <i>Mulheres de cinzas</i>	89
3.2 O espaço sagrado e o feminino em <i>Mulheres de cinzas</i>	106
CAPÍTULO IV - OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS EM <i>MULHERES DE CINZAS</i>	
4.1 O sol	111
4.2 As botas, os sapatos	112
4.3 A árvore	113
4.4 Os cavalos	115
4.5 A aranha	117
4.6 A palavra	118
4.7 A água: fecundação e travessia	120
4.8 O barco: ritos de passagem	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	127

INTRODUÇÃO

O trabalho acadêmico em questão resulta de uma investigação sobre os mitos do feminino no romance *Mulheres de cinzas*, o primeiro da trilogia “As areias do imperador”, de Mia Couto. O tema da pesquisa encontrou relevância devido a uma leitura, pela qual a obra se apresenta como um mosaico mitológico, que deixa expresso um universo que se define no feminino. Nas entrelinhas do romance, observa-se uma pretensão de adentrar os mistérios do mundo das mulheres africanas para expor a sua importância na construção histórica do caráter do povo, sobretudo dos moçambicanos. Percebe-se que a ficção retrata a história da humanidade que aprende a se orientar pelos modelos extra-humanos de ser, pois prioriza a espiritualidade, perpassa os tempos da colonização, que obriga a uma desterritorialização geográfica e cultural, e segue pelos caminhos da pós-colonialidade, cujos temas movimentam grandes debates na atualidade. O autor, embora viva numa parte de Moçambique que tem o masculino como supremacia, institui o matriarcado para protagonizar a sua história-ficção.

Mia Couto é o pseudônimo do escritor, biólogo, ecologista, professor e pesquisador António Emílio Leite Couto, moçambicano, nascido na cidade de Beira, no ano de 1955. Descendente de pais portugueses, é filho de Maria de Jesus e Fernando Couto, jornalista e poeta, pertencente aos círculos intelectuais de sua cidade. Couto foi eleito em 1998 correspondente da Academia Brasileira de Letras, pela cadeira cinco. Aos quatorze anos, publicou os seus primeiros poemas no Jornal de Notícias da Beira. Mudou-se para Lourenço Marques, atual Maputo, capital de Moçambique, onde frequentou o curso de medicina por três anos, mas desistiu para embrenhar-se pelo mundo do jornalismo e da política. Foi participante da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), um partido político oficialmente fundado em 25 de junho de 1962. Em 1983 abandonou a carreira de jornalismo e da política e iniciou o curso de biologia, com especialidade em ecologia. Em 1983, publicou o seu primeiro livro de poesias *Raízes de orvalho*. Como biólogo ecologista, foi o responsável pela preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca, em 1992²

Sua condição de biólogo preservacionista liga-se diretamente à sua atividade de autor literário, por conta da importância da natureza em ambos afazeres. A motivação para a escolha do tom feminino e, sobretudo, das mulheres como protagonistas dessa mitologia poética, *As areias do Imperador*, foi demonstrado na palestra intitulada “Guardar memórias, contar

² Dilva Frazão

histórias e semear o futuro”³, proferida pelo autor, em aula magna, à comunidade acadêmica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na palestra, o autor descreve a sua preferência por fazer as tarefas escolares no chão da cozinha, quando criança. Momento em que o poeta exalta, no comportamento das mulheres, a alquimia no contato com os elementos da natureza: o vento, a água, a terra e o fogo. Em certo trecho da palestra, ele o declara:

[...] todas as tardes havia um ritual que se repetia, eu brincava na rua e depois era convocado para coisa séria que era fazer os deveres [...] essa contrariedade de cumprir os deveres durava muito pouco porque na verdade, no interior da cozinha, acontecia algo que me encantava tanto como a brincadeira da rua [...] havia uma grande mesa [...] de madeira e ao redor dessa mesa cirandavam mulheres [...] me fascinava essas longas saias que ondulavam como se fossem cortinados soprados por uma misteriosa brisa [...] era como se houvesse ali uma espécie de uma dança [...] um baile de divindades e as mãos circulavam entre a água, a terra e o fogo. Essas mulheres tinham essa grande sabedoria de falar baixo, falavam em sussurros, em murmúrios e murmuravam coisas, contavam segredos, diziam estórias e fofocas também, né?...e ali fazem renascer nesse recanto do mundo, alguma coisa que era tão íntimo, como se fosse um templo...o que ali acontecia não era realmente um trabalho, era uma alquimia...não havia ali um fazer...havia ali um acontecer. (COUTO, 2014, **transcrição nossa da referida palestra**)

Na mesma palestra, o autor também revela posturas importantes como vencer limites, transpor barreiras, atravessar fronteiras da rua, do idioma, das raças, do gênero, das religiões, dentre outras. Essa é uma questão vivenciada pela protagonista principal dos romances da trilogia, a Imani. Em um breve relato da produção do autor, podemos dizer que em 1992, o escritor publicou *Terra sonâmbula*, seu primeiro romance, escrito em prosa poética: uma fábula originada em Moçambique, no pós-independência, que lhe rendeu o Prêmio Camões, em 2013. Em uma lista de prêmios recebidos, constam do Virgílio Ferreira, em 1999, pelo conjunto das obras. Em 2007, o União Latina de Literaturas Românicas. Em 2020, o autor foi premiado na categoria Curadoria de *Goodreads*. A trilogia *As areias do Imperador* é composta pelos romances *Mulheres de cinzas*, publicado em 2015, *Sombras da água*, publicado em 2016, e *O bebedor de horizontes*, publicado em 2017. No compêndio de gêneros publicados, constam romances, contos, crônicas, livros de histórias infantis e poesias.

Rita Chaves e Tânia Macedo (2006) ressaltam a importância da obra de Couto no seu contexto geral, como um fator que reúne elementos da construção da memória e da identidade nacional moçambicana. Segundo as pesquisadoras, os Couto eram colonos portugueses que se

³ Essa aula magna foi proferida no dia 03/09/2014. O evento foi parte das comemorações dos 80 anos da UFRGS. O vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0>.

instalaram em Moçambique, com a vontade de “fazer a vida”. Ainda em sua palestra, Couto revela o cuidado da família com a educação dos filhos e o envolvimento da cultura africana. Segundo o poeta, do portão para dentro a educação era lusitana, onde reina a ordem, a razão, um onipotente. Do portão para fora, a cultura africana, O serviço da rua era dividir os dois continentes fora, a África, e dentro, a Europa. As pesquisadoras Chaves e Macedo referenciam o pensamento do autor que diz “O sentimento de uma África minha não constava em nossa casa. [...] A ideia de posse sobre um continente tão vasto, parecia infundada.” (Couto, Apud. Chaves; Macedo, 2006, p. 58-59). Esse pensamento figura como um preceito, em *Mulheres de Cinzas*, As pesquisadoras ressaltam a importância da palavra em todas as áreas da vida do autor, pois “nem talismãs, nem mezinhas, nem venenos existem sem a ação da palavra.”

Pela trilogia *As areias do imperador*, traduzida em vários idiomas, como o inglês, o francês, recebeu o prêmio *Jan Michalski* de Literatura em 2020, e o espanhol. Nestas duas últimas, o autor lançou um exemplar único, contendo as três obras. A maioria das pesquisas sobre as obras do escritor, versam sobre os neologismos, o estilo poético, a linguagem e a oralidade, as crenças. Também foram encontrados vários estudos que tratam da intertextualidade a grandes autores brasileiros, como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, entre outros, tendo como eixo o homem e o ambiente natural, a terra e os demais elementos da natureza, como a água, o fogo, o ar.

Outros temas difundidos nos três romances da trilogia de Mia Couto, são a guerra, a desterritorialização, o colonialismo, a personificação da natureza, a numinosidade que corresponde às crenças do povo, o fantástico e o maravilhoso. No âmbito do Brasil, as pesquisas sobre as obras de Couto estão concentradas em áreas como Teoria Literária, Literatura Africana, Literatura Comparada, Linguística, Geografia Política, Ciências Sociais, Psicologia, Teologia, Pedagogia, Relações Internacionais, dentre outras, distribuídas entre várias instituições brasileiras, federais ou particulares.

Sobre *Mulheres de cinzas*, Piedras (2017) apresentou uma pesquisa voltada para as identidades multifacetadas do povo africano (o que denominou de mosaico), as identidades no processo de colonização, a diversidade de linguagens e a narrativa linear. A pesquisadora levanta questões sociais e literárias relacionadas ao colonialismo e ao pós-colonialismo; o universo imaginário e a revelação do fantástico, símbolos e mitos, crenças, sonhos femininos e a desterritorialização do colonizador e do colonizado.

Destaca-se ainda que os trabalhos acadêmicos sobre a trilogia *As areias do imperador* são recentes. Com uma abordagem de investigação que retrata a formação das identidades no colonialismo, Maceno (2021), por exemplo, apresentou em sua tese de doutorado, as

identidades cambiantes na trilogia *As areias do Imperador*, de Mia Couto. A pesquisadora considerou o sujeito dentro do processo de colonização em Moçambique, a fim de entender de que maneira os embates culturais e os movimentos da diáspora, representados nas obras e que contribuem para a (des)construção de suas identidades. Já Torres (2020) orienta suas pesquisas às questões relacionadas às identidades múltiplas na narrativa de Couto, demonstrando que o autor rompe fronteiras literárias ao criar narrativas nas quais permeiam-se referências à memória que se colocam em diálogo com personagens em situação de transitoriedade geográfica e identitária. Por fim, Vassoler (2019) desenvolveu seu trabalho sobre paisagem e identidade, no contexto do Colonialismo, em *Mulheres de cinzas*.

A presente pesquisa buscou, a princípio, focar os espaços sagrados e os mitos do feminino, na obra *Mulheres de Cinzas*, por entender ser este o tema predominante que serve como base para o desencadeamento da ficção de tons históricos, que se desenrola na trilogia *As areias do imperador*. A transcendência, na ficção, ocorre a partir do comportamento, atitudes e ações da população mediante os fatos históricos, na maioria das vezes, mediados na espiritualidade. No conjunto das narrativas, verifica-se o reconhecimento do papel social e político das mulheres, que se expressam especificamente como arquétipos em função da Grande Mãe. No início do romance, Couto retrata uma realidade vivida pelos moçambicanos, que demonstra, entre conflitos de colonizadores, na região de Gaza, ao final do século XIX, o que realmente prevalece após uma grande batalha: a lembrança da afeição materna, simbolizado na figura de um coração atravessado pela frase “Amor de mãe”, como narra o sargento Germano, na sua primeira missiva: “[...] junto a esse destroçado muro, jazia o corpo de um soldado português. Ajoelhei-me a seu lado para o cobrir com um pano. E vi que trazia tatuado no antebraço um coração atravessado pelas palavras: "Amor de mãe". Aquela tatuagem comoveu-me mais que a visão do morto (COUTO, 2015, p. 33).

O pano de fundo do romance se forma a partir de conflitos externos entre os dois colonizadores de Moçambique: a Coroa portuguesa e o Ngungunyane, o último Imperador sul-africano. Estes lutam entre si pela posse das terras moçambicanas e, conseqüentemente, a consolidação do poder.

Com relação à organização moçambicana, a obra em pesquisa retrata a constituição populacional da região composta por indígenas nativos, vindos das índias portuguesas, que se estruturam em tribos e aldeias: fechados em si mesmos, cercados por muralhas, os *khokholos*, cada qual com suas culturas: crenças, línguas e regras próprias. Constitui-se assim, a variedade de dialetos existentes em Moçambique. Essa estrutura é constatada na narrativa do sargento Germano, na sua segunda carta aos seus superiores portugueses:

No caminho fui cruzando aldeias de cafres e, em todo lado, me impressionou o modo como as crianças, aterrorizadas, fogem aos gritos assim que nos veem. Alarmadas, as mães pegam nos filhos por um braço e arrastam-nos para as suas palhotas. É verdade que basta a palavra de um chefe local para que esse alarme se desvaneça. Casos há em que esse sentimento inicial se converta mesmo numa efusiva declaração de boas-vindas, ao saberem que vimos combater o Gungunhane. [...] o pavor que lhes inspiramos, porém, só se pode comparar à visão de almas penadas (COUTO, 2015, p. 57).

Narra Imani que os indígenas vinham para Moçambique em busca de melhorias de vida, e viram-se obrigados a tomar o partido da guerra. Assim, optaram por aderir, em sua maioria, às línguas e aos costumes do Imperador Ngungunyane, pois acreditavam ser esta uma representação fiel do povo africano: um negro, considerado de espírito forte, com exército vantajoso, que formara o reino africano de Gaza. Entretanto, devido à violência desse Imperador à família Nsambe, desde a menoridade do avô Tsângatelo, o patriarca do clã, no qual se originou Imani, a heroína da história. Em fuga, a família tomou posse das terras e prometeu seu apoio à Coroa Portuguesa. Os membros do clã acreditavam que dali surgiria um salvador, num cavalo “encantado” e forte, como no apocalipse do NT da Bíblia Cristã, para libertá-los das investidas dos ngunis. A família atraiu, dessa forma, o desafeto de toda a vizinhança. E estes inimigos, conforme consta em *Mulheres de Cinzas*, foram considerados os responsáveis pela dizimação da aldeia de Nkokolani, em meio aos ataques de guerra. Em entrevista ao Café Filosófico, por ocasião do lançamento de *Mulheres de cinzas*, Couto revela que a escolha de Imani como a personagem principal, se deveu, em parte, ao fato de sua família ter sido a mais perseguida e massacrada nos conflitos externos. O autor também percebe a guerra de forma positiva, uma vez que por meio da destruição, suscita-se uma possibilidade de reconstrução, uma nova visão de vida.

Nesse ambiente, Couto trouxe à tona uma variedade de conflitos internos, antes adormecidos nas crenças e costumes populares. Isso porque numa existência fundada nos mitos ancestrais, também foram preservados os sacrifícios e penitências. Imani narra o diálogo com a mãe, no qual é informada que as mulheres de todas as gerações da família sofreram violência doméstica e, ela deveria esperar o mesmo destino. A narrativa retrata valores fundamentais para os nativos, como a vivência num clã familiar, que tem como base de sustentação a mãe, o convívio com a natureza, principalmente com a Terra, que ganha a propriedade de uma personagem relevante, pois personifica uma Grande Mãe. No romance, Couto destaca a preocupação com o apagamento da memória dos nativos e o desaparecimento das culturas de

raiz: costumes, crenças, a diversidade de línguas e dialetos, que foram fortemente rechaçados durante o colonialismo.

No que diz respeito ao mito da grande-mãe, ressalta-se que para o mitólogo Joseph Campbell (2015, p. 7) “O material do mito é o material da própria vida, do nosso corpo, do nosso ambiente; e uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época”. Seguindo tal princípio, o mitólogo institui a mãe como o próprio símbolo da mitologia,

Uma mulher com o seu filhinho é a imagem básica da mitologia. A primeira experiência de qualquer indivíduo é a do corpo da mãe. E o que Le Debleu denominou *participacion mystic*, participação mística entre a mãe e o filho e entre o filho e a mãe, constitui a verdadeira terra feliz. A Terra, e todo o universo, como nossa mãe, transportam essa experiência para a esfera mais ampla da vida adulta. Quando consegue experimentar, em relação ao universo, uma união tão completa e natural quanto a da criança com a sua mãe, o indivíduo está em completa harmonia e sintonia com esse mesmo universo. (CAMPBELL, 2015, p.7)

Sobre esse mito, o escritor e psicólogo alemão, estudioso das teorias de Jung, Erich Neumann (1990) acredita que na psicologia analítica, ao referir-se à imagem primordial ou ao arquétipo da "Grande-Mãe", não o percebe em uma imagem concreta, no tempo e no espaço, mas no interior da psique humana. Ele observa que:

A expressão simbólica desse fenômeno psíquico são as figuras e as imagens da Grande Deusa, reproduzidas em criações artísticas e nos mitos da humanidade. [...] O aparecimento desse arquétipo, assim como seu efeito, podem ser observados ao longo de toda a História da humanidade, porquanto estão presentes nos rituais, nos mitos e nos símbolos desde os primórdios do homem, e igualmente nos sonhos, nas fantasias e nas realizações criativas de indivíduos enfermos e sadios do nosso tempo (NEUMANN, 1990, p. 19).

A homenagem à mãe por meio da figura de coração transpassado por uma flecha sob o título “amor de mãe” demonstra o valor mitológico em torno do papel da mãe, tanto para os nativos como para os colonizadores. No decorrer de *Mulheres de cinzas*, as personagens Chikazi Makwakwa e a mãe do sargento Germano, a Dona Laura, personificam essa realidade imaginária. A Chikazi representa a mãe africana, mulher negra, moçambicana, que preserva os costumes e crenças, se conforma como um elemento da natureza e guarda a devoção aos espíritos. A personagem assume a postura de uma grande mãe humana, pois empresta os seus atributos como um legado, para justificar e inserir na sociedade essa imagem de mãe poderosa, impressa pelos sacrifícios e afazeres a favor da sustentação familiar. Esse atributo, contudo,

ganha mais força após a sua morte, pois, a partir disso, exerce uma poderosa influência sobre os filhos, seja por meio de meras lembranças ou de sonhos oníricos. Assim, ela consegue, em espírito, proporcionar transformações no pensamento e atitudes dos filhos

Figura 1: A mãe moçambicana.



Fonte: Campbel (2015, p. 7)

Ao personagem Mwanatu (2015, p. 293), a mãe aparece sobre a árvore na qual morreu enforcada, no suicídio. Através desta visão, o rapaz se sente interpelado a enterrar a arma que ostenta no braço como se fosse parte do próprio corpo. O filho abandona o quartel dos portugueses e a ideia de se tornar um português autêntico, retorna à casa paterna e aos seus costumes e crenças. À Imani, a mãe aparece em sonho, sobre uma fogueira imensa que incendiava a noite. Assim, Imani fica impregnada de coragem para exercitar com liberdade de expressão os seus sentimentos. A mãe demonstra, no sonho, a libertação da opressão pela

matéria, que é o próprio corpo, e a fortificação do espírito, principalmente ao afrontar o marido e revelar que nunca sentiu dor alguma quando foi espancada e que não precisa mais de fingir-se submissa ou mentir. Também Imani se sentiu influenciada a perdoar a traição do sargento, ao lembrar os conselhos da mãe “ - *Quer um homem que não minta nem traia? Vai morrer solteira, minha filha*”. (COUTO, 2015, p. 320). Durante a vida material, a mãe tentou alertar os filhos, sem sucesso, sobre o perigo de se enveredar pelas culturas portuguesas, ao absorver a intenção dos colonizadores de apagar as memórias dos nativos, rechaçando os seus costumes e crenças de raízes.

As lembranças da mãe cerceiam a memória do sargento Germano e o conduz nos seus comportamentos. Dentre outras passagens, relatadas em suas cartas, quando em paranoia, ele a culpa de abandoná-lo na escola militar, selando o seu destino de degredo em África. Em outros momentos, receia estar a cumprir o desejo da mãe, assim o diz: “Escrevi tantas cartas que receio bem estar a cumprir um vaticínio da minha velha mãe. Dizia ela ter conhecido um homem que, desde menino, não fazia outra coisa senão escrever.” (COUTO, 2015, p. 211). E em outra carta, o sargento narra estar a ouvir o cantarolar de Dona Laura, de quando ainda criança:

Por certo desmaiei.[...] E escutei, longe, os acordes de uma timbila. E depois chegou-me o distante canto de uma mulher. E falei para *Castânia*: do outro lado do mar há uma mulher que canta.[...] Não tem nome. Eu trato-a por “mãe”[...] Essas antigas canções são agora minhas e vou-as entoando para quem? Para si, minha querida galinha. (COUTO, 2015, p.265).

Germano se sente confuso com relação às atitudes da mãe, que muito contribuem para a formação de sua personalidade. Às vezes se apresenta com autenticidade e nobreza e, outras vezes, frágil como uma criança que necessita de cuidados. Estas são características preponderantes do mito da grande-mãe, ser construtiva e destrutiva, conforme se verifica na análise da pesquisadora de psicologia analítica e escritora Bolen (1990). Segundo esta psiquiatra e estudiosa dos conceitos da teoria dos arquétipos junguianos, a mãe traz em si uma variedade de arquétipos em função da “grande Deusa” que aparece como a criadora e, ao mesmo tempo, destruidora da vida, responsável pela fertilidade e destrutividade da natureza. E ela ainda existe como um arquétipo no inconsciente coletivo” (Bolen, 1990, p. 46). Assim, as mães podem ser, ao mesmo tempo, construtivas e destrutivas. A conclusão do sargento, seria que “Talvez sempre tenha sido apenas isso a minha mãe: uma suave voz, um ténue fio de seda suspendendo todo o peso do universo. (Couto, 2015, p. 315).

Outra imagem relevante na narrativa seria a personificação da Terra como uma grande-mãe e também a influência do feminino sobre o universo. As atitudes das personagens femininas e a simbiose destas com a natureza, resulta na alquimia que denota unicidade. Esse

espírito tornou-se um lema nacional. O romance enaltece assim o papel social das mulheres, desde tempos ancestrais, a coragem com que se deixam mergulhar na realidade ou se deixam transformar pela história. Este é o objeto de nosso estudo. Na nossa pesquisa, a mulher não se perpetua na fragilidade, mas na resiliência, na resistência, como quem renasce a cada amanhecer. O conteúdo narrativo dessa ficção-histórica contempla a cultura de raiz moçambicana, com toda sua riqueza, a poesia que encerra a sua maneira de viver e entender o mundo e a numinosidade do povo.

De acordo com a conceituação de Neumann (1990, p. 21) “[...] numinoso é o efeito de entidades e forças que a consciência dos homens primitivos vivenciou como fascinantes, terríveis e avassaladoras e que, por esse motivo, foram por ela atribuídas a uma fonte com um vago caráter transpessoal e divino” (NEUMANN, 1990, p. 21). Neste sentido, a narrativa de Couto nos leva a visitar as teorias de Eliade (1969) que fala do paradoxo do rito, a suspensão do tempo e a imitação de arquétipos que transporta o homem para uma projeção mítica, um tempo de ouro.

Foram incluídos no Corpus da pesquisa, que tem como foco *Mulheres de cinzas*, trechos dos romances *Sombras da água* e *O bebedor de horizontes*, pois a narrativa se complementa nos espaços - tempos dessas três obras que compõem a trilogia e, ao final, constitui um círculo, retornando ao princípio da narrativa. Nos espaços do primeiro romance, retrata-se um território ressequido pelas violências das guerras externas e profanas, que expulsam os indígenas de seu ambiente natural. Nesse tempo, apresenta-se a imagem de uma mulher que, conscientemente, se curva às regras sociais e torna-se melancólica, marginalizada por uma realidade de violência e desrespeito. Essa realidade pode ser verificada na personagem da grande-mãe humana, a Chikazi. Entretanto, ela segue resistente, resignada em prol da sustentação familiar, até não encontrar mais o sentido da existência, uma vez que perdeu duas das filhas na enchente, e o filho mais velho em confronto.

Os sobreviventes dos ataques à aldeia de Nkokolani transpõem o rio Inharrime, a bordo de um pequeno barco, numa travessia para o segundo romance, *Sombras da água*. Este espaço-tempo se apresenta destinado ao amadurecimento da heroína da ficção, a Imani. Entre o agitação das águas e suas lágrimas, Imani faz uma imersão espiritual, com reflexões sobre as palavras, o convívio com a sua mãe e despede-se da infância e da adolescência convicta de que manterá consigo a memória daqueles tempos. As lembranças dos familiares a acompanharão em qualquer lugar. Os sobreviventes às cinzas de Nkokolani seguem em busca de socorro para as mãos estilhaçadas do sargento.

Neste espaço-tempo, um sargento cristão recebe da curandeira Bibliana os rituais de cura para os seus males, com a assistência de um padre, no interior de uma igreja cristã. O padre que foi o responsável por introduzir Imani nas culturas, religião e língua portuguesas, se rendeu à magia das culturas africanas, pelas mãos de uma sacerdotisa, profetisa e curandeira. Verifica-se a contraposição de ritos, rituais e gestos consagrados entre curandeirismo e cristianismo.

A rendição e prisão do Imperador Ngungunyane ocorreu junto ao túmulo de seu pai, na ilha de Chaîmit, como uma articulação de sua mãe que visava a proteção do filho. Esse fato retrata uma outra função da grande-mãe, em função de proteger os filhos. A narrativa segue o seu curso pelo mar e ganha o oceano, em direção ao exílio do Nkossi, o Imperador. Encontram-se na comitiva as sete rainhas, o filho Godido, o tio conselheiro Mulungo e o cozinheiro Ngó. A protagonista Imani foi infiltrada no navio, passando-se pela oitava rainha. O feito foi articulado pelo seu próprio pai, também sobrevivente de Nkokolani, que via nos atributos físicos da filha, uma mulher negra e sensual, a possibilidade de conquistar fortuna.

O embarque da heroína contou com o apoio do sargento Germano, que teve a intenção de protegê-la do julgamento da Coroa, uma vez que a jovem assassinou um comandante branco, em vingança pela morte do irmão. Mais adiante, à margem do rio Limpopo, outros prisioneiros se juntaram à comitiva: o rebelde Xeperenyane Zixaxa, com suas três mulheres. Este foi considerado um traidor, uma intertextualidade ao personagem clássico, Moisés do segundo livro do A.T. da bíblia cristã: o Êxodo. Os imperialistas e Colonizadores de Moçambique se uniram para capturar o rebelde. Couto trabalha, nesta perspectiva, uma variação mitológica do pensamento e das ações políticas em que dois rivais se unem para preservar ideais, como no dizer de Imani em *Mulheres de cinzas* “Os imperadores têm fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações. [...] A nossa terra, porém, era disputada por dois pretensos proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos em suas intenções” (Couto, 2015, p.17).

No terceiro romance, *O bebedor de horizontes*, os prisioneiros embarcam no cais de Zimakazi, em uma lancha que segue em direção ao posto de Languene. Após uma paragem, seguem para o estuário de Limpopo e dali, a bordo do navio África, uma continuidade do continente africano, seguem ao seu destino final: o exílio em Açores. Durante uma paragem em Lisboa, Imani descreve o desfile da derrota africana, na pessoa do Imperador, o qual os portugueses “esperavam surpreender no rosto a imagem da submissão de toda uma raça” (Couto, 2017, p.226). Mas o Imperador não reage aos insultos dos portugueses e “permanece absorto em si mesmo, como é próprio de um Imperador” (Couto, 2017, p.226). Assim se faz o percurso da trajetória heroica de Imani, que se configura na história do povo moçambicano,

assimilada na raça e na cor do Imperador Nguni. Embora a nação sofra as consequências do colonialismo, o povo segue de cabeça erguida, retratado na autenticidade e no heroísmo da personagem Imani. Na sua jornada, ela testemunha os fatos acontecidos ao último Imperador sul africano, que foi um grande inimigo da sua gente,

No retorno às origens, quinze anos após a sua vivência em terras estrangeiras, a heroína perpassa o mesmo caminho, revisita os acontecimentos para resgatar a sua história, inclusive, ao tentar reaver o filho, que lhe foi roubado pela avó paterna. O menino foi concebido em *Sombras da água*, na igreja cristã de Sana Benene, como fruto de um relacionamento amoroso entre os representantes dos extremos de um processo colonial, Imani e o sargento Germano. Em *O bebedor de horizontes*, narra-se momentos importantes para o Imani, como o tornar-se mãe, que marca o seu amadurecimento. Os desencontros com o sargento, tem como desculpa as diferenças étnicas e culturais. O roubo do tão sonhado filho pela avó paterna, tem reflexo na relação colonizado/colonizador, por ser um filho de uma mulher negra e de um homem branco. A heroína vive, nesse momento, uma grande transformação pessoal, um amadurecimento proporcionado por grandes perdas, mas também pela experiência vivida num universo multicultural, com todas as suas adversidades.

Dentre uma variedade de significados, Imani simboliza um terreno propício ao cruzamento de várias oposições: o branco e o negro, o colonizado e o colonizador, a cultura europeia e a africana. Assim, ela dá a luz ao menino que pode ser tomado como um símbolo das novas identidades, não apenas por seus traços físicos, mas também porque reúne uma diversidade de mundos: tendências étnicas e culturais. Talvez por isso, a criança se perde no universo. Pois não pertence a uma determinada raça ou a uma certa cultura. Essa representação pode ser identificada na **figura 2** que consta na capa do livro *Mulheres de cinzas*. A **figura 2** apresenta a imagem de um abraço entre duas pessoas de gêneros opostos, de raças diferentes, uma negra e um branco, de onde sobressaem pernas de cores azuis, como se refletissem várias etnias. A posição dos corpos, na figura, lembra o formato de um vaso em burilamento. E no conteúdo, o romance apresenta a transformação das mulheres, motivadas pela história, através dos tempos.

Figura 2: Capa do livro *Mulheres de cinzas*.



Fonte: COUTO, Mia. *Mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

A figura da capa e o conteúdo da narrativa orientam para uma reflexão que condiz com o pensamento de Neumann, para quem o vaso significa o simbolismo central do feminino: “[...] A equação simbólica básica MULHER=CORPO=VASO corresponde talvez à experiência básica mais elementar da humanidade com relação ao Feminino, em que este além de vivenciar a si próprio, também será vivenciado pelo masculino” (Neumann, 1990, p. 46).

Pensar *Mulheres de Cinzas* como um mosaico mitológico feminino se deve não apenas ao fato da escolha das mulheres como protagonistas, por sua inesgotável força espiritual, a autenticidade, a resiliência, a resistência, física e moral, e a capacidade de renovação constante, como um ressurgir das cinzas. Mas, também, por se tratar de uma narrativa que atribui aos elementos da natureza uma energia que os assemelham às mulheres seja no estudo da simbologia ou na similaridade de características tais como a fertilidade e a nutrição também encontradas na personagem Terra, na água, no fogo, no ar, na lua, no sol, na árvore da vida,

dentre outros. E, ainda, em função das imagens que lembram mitos consagrados, tais como as várias expressões que se configuram em função do mito da Grande-Mãe: a Mãe-África, a Mãe-Terra, a Mãe-Natureza e a Mãe-Humana. Segundo Neumann (1990, p.25) a expressão Grande-Mãe não é uma combinação meramente conceitual, mas a reunião de símbolos coloridos pelo emocional. Para este cientista, o termo se refere não apenas à relação de afiliação, mas a uma complexa condição psíquica do ego. E o termo grande expressa o caráter simbólico da superioridade que a figura arquetípica possui em comparação ao que está presente em todos os homens e criaturas. Todas são formas de manifestações de um só grande desconhecido, a Grande-Mãe, que é o aspecto central do grande feminino.

Outros arquétipos, em função de mitos humanos, se apresentam na narrativa e confirmam a importância do papel das mulheres, tais como o mito da heroína, personificada em Imani, que também se apresenta nas personagens Chikazi, tia Rosi, Bianca, a italiana, a rainha Dabondi, esposa do Imperador, a Bibliana, uma profetisa e sacerdotisa, que realiza rituais de cura, Impibekezane, a mãe do imperador, e a mãe do sargento Germano, a D. Laura.. Essa heroicidade se consolida, à medida que as histórias das personagens vão sendo contadas por Imani. E todas as pequenas histórias das mulheres que constituem o todo, envolvem o apelo e a afeição maternal. E deixam em Imani vestígios de uma existência. Como relata a protagonista que assim se identifica: *Quem mais vive dentro de mim é quem já morreu :as mães que ainda me fazem nascer. [...] eu não termino em mim. O meu corpo agora é o mundo inteiro.* (COUTO, 2017, p. 305).

Os arquétipos *Anima* e *Animus*, conceituados por Jung (2019) como características do sexo oposto que influenciam, de forma inconsciente, os homens e as mulheres, respectivamente, também se fazem presentes na narrativa de Couto. O romance descreve um ambiente patriarcal, no qual impera as regras machistas: as mulheres são marginalizadas, violentadas e tratadas como um mero objeto sexual. Entretanto, Couto se dispõe a eternizar a história dos moçambicanos a partir da cultura do feminino. A sensibilidade, a fragilidade e a intuição que, conforme Jung (2019), são características femininas, marcam também, nos romances, os personagens masculinos. A inteligência, a objetividade e a autenticidade, considerados valores masculinos, são atribuídos às mulheres. Esse modo de conceituar a identidade de gênero quebra o conceito rígido, que delimita de forma excludente o masculino e o feminino no homem e na mulher, quebrando assim, as fronteiras do gênero humano tão apregoados por Couto, em suas palestras.

Nessa mitologia moçambicana, também os objetos possuem o seu significado intrínseco, ampliando ainda mais a magia da cultura africana, tais como a vassoura, que conduz

a Chikazi numa dança; o pente, em torno do qual se reúnem as mulheres para o embelezamento e as confidências; o feixe de gravetos que Imani acomoda embaixo do braço como se fossem pedaços dela mesma. As botas e sapatos aos pés indicam a impressão de superioridade das mulheres da família Nsambe sobre as mulheres de outras tribos O barco inspira uma travessia simbólica e a passagem do tempo.

Os bichos, também encontram seu lugar nas expressões simbólicas. pois contribuem para as leituras e interpretação orais dos indígenas, desde os mais frágeis aos mais fortes. A aranha, por exemplo, se comunica através da sua atividade de tecelã e recebe, no romance, uma condição especial de metáfora à África e às mulheres. Os cavalos com seus olhares feiticeiros se tornam causadores de grandes paixões; o agouro das corujas com suas leves penas, o enorme peixe que sobrevoa e assenta na árvore; a mãe morcego com seu exemplo de maternidade. As formigas e os gafanhotos com seu exemplo coletivo. Nessa perspectiva da realidade por meio de superstições e da imaginação Esses arquétipos são a base para a formação da escrita literária de Couto, uma vez fomentado pelos seus conhecimentos de Biólogo, em conjunto com os costumes e crenças populares dos nativos moçambicanos.

Na palestra proferida em aula magna⁴, pela UFRS, Couto afirma que as culturas de Moçambique, com suas línguas variadas, se assentam exclusivamente na oralidade, pois as histórias e as memórias das culturas moçambicanas não se fundam na palavra escrita, mas na palavra falada. Segundo o autor, a memória se deita na cama da oralidade por ser ela mais permissiva, uma vez que aceita a existência de outra fronteira real, entre a realidade e aquilo que é surreal. Segundo o autor, seria como se a fantasia funcionasse como um primeiro degrau para se chegar à verdade. Percebe-se que o autor insere nas suas narrativas, por meio de uma variedade de figuras de linguagem, pequenas estórias, contadas pelo povo, na maioria das vezes, com um significado moralista, como provérbios ou filosofias de vida próprias dos moçambicanos e dos africanos. Isso pode ser observado nas parábolas; na fábula do morcego vaidoso; no aforismo do passarinho que vive nas costas do paquiderme; nas metáforas e metonímias utilizadas para aproximar o significado, por exemplo, da aranha à África e desse extenso continente à mulher; na imagem da personagem Imani e, também, para dar à natureza o sentido humano, como por exemplo, uma terra que pensa e sente.

A literatura africana e a literatura portuguesa são os pilares que sustentam a narrativa de Couto, na obra em questão. A pesquisadora Ana Mafalda Leite (2012, p. 20) considera que ou bem a literatura lusitana se faz presente na literatura africana ou a literatura é composta pelo

⁴ <https://youtu.be/IZtc11Bn0M0?t=1466>

material da literatura indígena, com seus traços e costumes. Segundo a estudiosa: “A intertextualidade e afinidade dos textos literários africanos com as literaturas europeias e a complexa rede de relações que com elas estabelecem é um fato incontornável” (2012, p. 20). Na obra de Couto, os estilos se encontram e se apresentam de uma forma inusitada, como, por exemplo, podemos citar várias imagens no romance *Mulheres de Cinzas* que relacionam o imaginário da literatura indígena ao da literatura ocidental. Uma delas poderia ser a imagem de Nossa Senhora que aparece às mulheres, chorando com as mãos postas, numa versão imaginária do cristianismo, e a história do peixe enorme que sobrevoa e assenta no galho da árvore, uma visão imaginária dos nativos. Para estes, o peixe também simboliza os próprios colonizadores.

Segundo a estudiosa da literatura africana, Leite (2012, p.20), alguns críticos acreditam que a oralidade é algo ontológico da África e a escrita, um acontecimento disjuntivo na cultura do continente. A autora destaca, porém, que “[...] a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana” (Leite, 2012, p. 20). A pesquisadora indica que a escrita havia sido introduzida em outros países que compõem a África. A trilogia de Couto se forma de contos ou episódios, entremeados de provérbios, mas não significa que este seja um formato natural da Literatura Africana, conforme esclarece a estudiosa:

O fato de uma parte das sociedades africanas continuar a ser fundamentalmente camponesa e agrícola, e manter as tradições orais, como forma de preservação da sua bagagem cultural, não significa que o conto, a forma mais popular de transmissão de conhecimento e de cultura, seja necessariamente a forma “natural” ou essencial de reconhecimento da africanidade literária (LEITE, 2012, p. 26).

As duas modalidades de comunicação, escrita e oral, aparecem em *Mulheres de cinzas*, como causa de controvérsia. No primeiro momento, verifica-se a resistência dos personagens nativos com relação à escrita, pois a julgam como um feitiço praticado pelos colonizadores cristãos contra os colonos. A inquietação toma conta dos cafres que tentam proceder à leitura da escrita, pelos mesmos caminhos da leitura oral, abstraindo o sentido do texto nas imagens das letras. As personagens Katini e tia Rosi. Katini sente um grande desejo de aprender a leitura. Para isso, coloca o livro sobre os joelhos e vai passando a mão pelo texto. Ele também desenvolve um passo a passo, para que a tia Rosi pudesse, a partir de seus métodos de adivinhação, proceder à leitura do relatório enviado pelos comandantes da Coroa portuguesa ao sargento Germano. Mas ela prefere lançar o texto em uma bacia com água, na expectativa de alcançar o milagre do conhecimento, ao ver as letras fugirem do papel.

Outro aspecto que demonstra a vulnerabilidade da mensagem escrita ocorreu com o desvio das cartas do sargento Germano. Suas missivas, nas quais confia seus sentimentos e críticas aos comandantes portugueses são desviadas de seus destinos e, por isso, tornam-se um pesadelo ou uma armação contra si mesmo. Por esse prisma, a escrita tornou-se algo enigmático, curioso e, também, perigoso, pois, no romance, foi introduzida como um instrumento de apagamento das memórias nativas. Como afirma a personagem Chikazi, que, ao desempenhar o papel da grande mãe, deseja firmemente proteger a família de todos os males, mas sente angustiada no mundo da escrita, vendo as suas raízes e a memória do seu povo se perderem na imensidão da história. No que os filhos viam letras, ela via formigas que entravam pelos seus olhos e lhes comiam o cérebro.

O autor evoca no texto, as fragilidades e as vantagens das duas formas, na expectativa de demonstrar a importância da oralidade na constituição cultural do povo africano, mas que também a escrita tem o seu espaço de honra. Ele traz para o texto, uma versão nova do mito da cabra contextualizada em *Um beijo dado mais tarde*, de Lhansol (1991). Nesta obra, o balido emitido pela cabra provoca o interlocutor que corta a sua língua. No quartel do sargento Germano, o animal mastiga a palavra de Deus, a Bíblia Sagrada, que é a fonte de esperança do cristão. E o personagem nervoso, atira na cabeça da cabra. Nesse contexto, fica implícito mais uma fragilidade da forma escrita que depende de um veículo. Uma vez destruído esse veículo, não há continuidade em sua mensagem. Eis a fragilidade da oralidade e da escrita.

Verifica-se, também, nas narrativas de Couto, a reflexão do pesquisador Rothwell (2010), segundo o qual, o conteúdo da carta torna-se um registro fixo da mensagem e o seu portador permanece silencioso até que o destinatário interiorize o seu conteúdo. No entanto, a palavra escrita é também uma temática essencial no romance de Couto, pois é por meio dela que a personagem Imani se torna uma presença necessária, num mundo masculino de guerras, opressão e domínio. Ela intermediou, por várias vezes, as conversas e diálogos entre colonos e colonizadores. Se infiltrando no mundo dos homens.

O discurso narrativo dos romances se faz por meio de comparações entre os opostos que protagonizam as diferenças raciais, de gênero e classe. e também as diferenças de pensamento entre pessoas de diferentes gerações. O romance retrata a mulher que vive absorta num tempo arcaico, presa na animalidade do ser, e a do tempo pós-moderno, que se articula na diversidade cultural. Estas são as realidades contrastadas entre as personagens Chikazi e Imani - mãe e filha. A primeira, se mantém presa às raízes, assimila a leitura oral por meio da cultura simbólica herdada dos antepassados. A inflexibilidade conduz ao caminho da demência: melancolia, depressão, morte social e, por fim, o suicídio. A mãe tem o olhar e as mãos fixos

na terra e nas origens. Imani, embora respeite o discurso, as crenças e os costumes da mãe, se contextualiza numa visão mais ampla da vida, percebe-se envolvida pelos acontecimentos da história, acompanha atenta as mudanças ao seu redor e conquista o seu lugar pelo conhecimento da escrita e das culturas estrangeiras.

Para pensar e contornar todos estes objetos aqui apresentados, a pesquisa foi realizada à luz de estudiosos da mitologia e dos arquétipos, como Joseph Campbell (2003, 2007, 2013, 2015); Mircea Eliade (1969, 1963); Erich Neumann (1990); Carl Gustav Jung (2019); Jean Shinoda Bolen (1990); Emma Jung (2006); Boechat (2014); e Ana Mafalda Leite (2012) que investiga as questões literárias africanas e moçambicanas, entre outros.

Tendo em vista a importância do espaço na Literatura Africana, tanto na religiosidade como na emergência de temáticas geopolíticas, como os movimentos diaspóricos e o hibridismo cultural, como consequência da colonização europeia, para compor a fundamentação teórica da nossa interpretação, recorreremos, também, a cientistas e estudiosos que não se inserem no campo dos estudos do imaginário, mas que são necessários à compreensão da obra em sua riqueza composicional. Nesse sentido, se fazem presentes neste estudo Homi K. Bhabha (2013) e Vincent B. Khapoya (2015), entre outros pesquisadores. Em função de analisar o feminino mítico em *Mulheres de Cinzas*, buscou-se verificar, principalmente, alguns arquétipos que evidenciam as características da heroína nas mulheres.

Para tanto, foram elaborados três objetivos específicos: compreender a estrutura cíclica da narrativa de Couto como a movimentação da vida, tanto em aspectos biológicos, como espirituais; construir a imagem das mulheres; e apresentar os lugares sagrados, as imagens e símbolos que se configuram em espetáculos da transcendência. Os quatro capítulos deste estudo se desenvolvem de acordo com os objetivos descritos.

Dessa forma, o primeiro capítulo diz respeito à compreensão da estrutura da narrativa de Couto com a movimentação da vida, tanto em seus aspectos biológicos, como espirituais. Uma visão da vida a partir de ciclos. Um dos traços característicos dos romances, segundo Maupassant (2006), é a necessidade de retorno às essências pelos protagonistas. Os personagens de Couto se preocupam em visitar as origens, repetir os rituais e o respeito à natureza. Ao final de *O bebedor de horizontes*, o último romance da trilogia *As areias do Imperador*, a heroína retorna às suas origens, para escrever a sua história, com o pensamento de quem sai e entra em sua cultura, sua raça e sua cor, quando bem entende.

O movimento circular se conforma, nos romances de Couto, à expectativa da existência humana, com o nascimento, o crescimento, a morte e a esperança do retorno à vida. Assim também, se expressa a natureza, com as manifestações de seus elementos, tais como as

fases da lua, o renascimento das plantas, a movimentação das águas e dos ventos, do fogo. As plantas, por exemplo, têm o seu tempo útil até que venha o ressecamento e o declínio dos galhos, as sementes caem ao solo e se transformam em uma nova árvore. Assim também, em ciclos, ocorre o surgimento das águas. Esse eterno retorno encontra em autores como Mircea Eliade (1969) e Joseph Campbell (1990) uma explicação que parte do princípio da influência das fases da lua sobre a natureza, principalmente no processo de renovação dos seres vivos: a fertilidade da terra e das mulheres.

Segundo Eliade (1969), o formato para retornar às essências está relacionado ao condicionamento e à natureza dos seres: no plano cósmico, por exemplo, os elementos considerados espíritos naturais, como a terra, retornam ao caos. No primeiro romance da trilogia, esse plano se reverbera em cinzas, pela destruição imposta pela guerra. No plano social, à orgia, visto que o acasalamento é sempre um ritual de renovação do tempo. Isso se reproduz nas atitudes da protagonista Imani que se tornou um terreno fecundo para a formação de um novo signo de identidade. Pois, além de incorporar em si as identidades resultantes das diferenças sociais, ela traz à luz o filho das diferenças: negro, branco, português e africano, colonizado e colonizador, cristão e curandeirismo. As sementes, retornam às trevas, pois, inseridas no útero da terra, renascem novas plantas: o que lembra o discurso do personagem Katini, o grande-pai, tudo que se coloca no ventre da terra é para multiplicar-se. E, no plano humano, a renovação se dá pelas águas do batismo, pois, através deste ritual, ocorre uma cura espiritual provocando um renascimento. A recuperação das essências humanas ocorre também por meio da penitência: a confissão dos pecados e dos sacrifícios de mortificação do corpo. Eliade (1969) fala dos sofrimentos proporcionados pelas catástrofes da natureza, pandemia ou guerras, como penitências para a renovação dos seres humanos e até de nações inteiras. Assim também é o pensamento de Couto. Ele planta no romance, como num pano de fundo, a destruição pela guerra, e faz germinar a transformação do pensamento e a reconstrução de um novo ser, de uma nação mais fortificada, um mundo novo. Eliade (1969, p. 103). também defende que a estrutura cíclica do tempo ocorre com os novos nascimentos que proporcionam a regeneração: uma repetição da cosmogonia.

O segundo capítulo trata da construção da imagem das mulheres, a sua gênese, a sua habilidade de constituir pensamentos, os seus espaços e comportamentos transcendentais. Os motivos pelos quais a mulher se torna uma potência, equiparada à uma metáfora de localidade, de nação e de continente. Ou seja, um modelo exemplar para a humanidade, um mito capaz de transcender a história de um povo. Segundo Campbell: “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam a nossa vida

animam a vida do mundo” (Campbell; Moyers, 1990, p. 24). O mitólogo acredita existirem dois tipos de mitologia: aquela que relaciona os seres humanos à sua própria essência e ao mundo natural e a estritamente sociológica, que os liga a uma sociedade em particular. Tais pensamentos podem ser ilustrados em *Mulheres de Cinzas*, principalmente, por meio das atitudes de duas personagens: na primeira tese, a mãe Chikazi Makwakwa, que conserva suas crenças e costumes, adquiridas dos ancestrais, até a morte. E, a personagem Imani, a heroína, uma sobrevivente às cinzas de Nkokolani, enfrenta uma variedade de conflitos externos e internos, e se permite seguir os percursos da história até se transformar em meio a um universo multicultural. Esta carrega em si dois universos: o amor às raízes e o crescimento humano a partir da história que faz o mundo girar. Essa é uma característica heróica: segundo Campbell (1990): sair pelo mundo para conhecer algo superior e retornar melhor.

No terceiro e no quarto capítulos, a pesquisa trata os lugares sagrados, as imagens e símbolos que se configuram em espetáculos da transcendência. A simbiose pode ser constatada em trechos que recriam a interrelação entre os seres vivos, o homem, a natureza e também os objetos.

Ao longo dos capítulos procura-se demonstrar que uma transformação humana ocorre nas fronteiras geopolíticas e históricas, no entrelugar das diferenças sociais, provocadas pelas diversidades de línguas e de crenças. Neste sentido, se Eliade apresenta um senso de realidade e uma forma de expressão da vida humana baseada na repetição de rituais, arquétipos e, conseqüentemente, na recriação de espaços consagrados; Bhabha (2013), suscita questões sobre a representação e o empoderamento relacionados às novas identidades constituídas nas diferenças e na transculturação.

Busca-se, ainda, esclarecimentos sobre a trilogia *As areias do imperador* a partir de entrevistas, palestras, conferências e fóruns realizados pelo próprio autor, nas quais eram tratadas as questões relacionadas à cosmogonia, à realidade das mulheres, as muralhas sociais, as oposições religiosas e culturais e questões literárias, como a escrita e a oralidade. Faz-se uso de duas falas do autor, principalmente: a aula magna⁵ “Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro” (2014), promovida pela UFRGS e a entrevista “Fronteiras do pensamento” (2017) dada ao programa Café Filosófico⁶.

⁵ A aula magna aconteceu no início do segundo semestre letivo de 2014, como parte das comemorações dos 80 anos da UFRGS. O vídeo com a gravação da aula está disponível no YouTube no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0>

⁶ A série de entrevistas Café Filosófico é promovida pelo Instituto CPFL. A entrevista com Mia Couto foi gravada no dia 26 de junho de 2017, com mediação da jornalista Fernanda Mena, e está disponível no YouTube no endereço: <https://youtu.be/3BbruWdNhf8>

CAPÍTULO I

A ORGANIZAÇÃO NARRATIVA DE *MULHERES DE CINZAS* SOB A PERSPECTIVA DA TRILOGIA “AS AREIAS DO IMPERADOR”

1.1 Os romances e as suas narrativas: espaços e tempos circulares

O romance *Mulheres de cinzas* é narrado por dois personagens: Imani, uma jovem de quinze anos, da etnia dos Vaxtopi, que o faz sob o ponto de vista da sua tribo. Ela conta o jeito de ser e de pensar dos nativos. Sua narrativa contempla o efeito da oralidade na literatura africana, embora a personagem tenha o domínio da escrita e das culturas portuguesas..O sargento Germano narra sob o ponto de vista português, por meio de cartas que escreve ao conselheiro superior, José d’Almeida. O sargento instaura a escrita sobre a presença da oralidade, na forma epistolar de contar a história em *Mulheres de cinzas*.

Philip Rothwell (2010) lembra que em Mia Couto, as cartas estão presentes com frequência. Ele entende que na tradição literária, elas servem a vários objetivos, dentre eles: conduzir a voz para longe, constituindo, simultaneamente, um registro fixo da mesma; fazer com que as mensagens tornem-se propriedade do destinatário sem deixar de constituir uma qualidade emocional do remetente. Assim diz o estudioso das cartas;

[...] a partir do momento que envia a carta, o seu autor abdica dos seus direitos sobre as próprias palavras. As cartas evidenciam uma subjetividade do texto, constituindo a manifestação escrita mais próxima da expressão oral, mas elas também podem servir de meio de apresentações, e, neste caso, a palavra escrita precede a falada, e o portador da carta permanece silencioso até o destinatário interiorizar o seu conteúdo (ROTHWELL, 2010, p. 95)

As cartas do sargento contam o preconceito racial, o menosprezo dos portugueses contra os cafres, os nativos, e suas culturas. Estes são vistos de uma forma estereotipada, fisicamente iguais e ingênuos, principalmente, por acreditarem nos colonizadores portugueses como a figura de um pai herói que, a cavalo, vem salvá-los da violência e da escravização imposta pelo Imperador Ngungunyane. O sargento foi expatriado e teve fixado em África o seu degredo e, aos poucos, vai aprendendo a respeitar a cultura e a visão de mundo dos moçambicanos, com a assistência de Imani, que lhe traduz a língua. Até onde ele permite, Imani ministra-lhe aulas sobre os dialetos moçambicanos, e, também, o apoia nos momentos de paranoia, em que o personagem não reconhece as próprias mãos e se desespera pela distância

de seu mundo cultural. Os dois narradores possuem semelhanças, por serem ambos desterritorializados de suas terras, culturas e costumes. Deslocados para um continente estrangeiro, vivem uma diversidade de mazelas, experienciam a cultura dos seus opostos, o outro, e aprendem que a cultura do outro traz características que também compõem o seu universo.

Ao contrário, porém, desta concepção colonialista, Imani narra a habilidade e a força espiritual dos nativos, cujas vidas são constituídas nos preceitos naturais da terra e da natureza. Assim, os cafres agem baseados nas suas convicções e mitos sagrados, herdados de seus ancestrais, como explica Eliade: “[...] o homem é contemporâneo da cosmogonia e da antropogonia, porque o ritual o projeta na época mítica do princípio”(1969, p. 37). Essa condição religiosa, que reflete o ser humano na animalidade, inserido na natureza, condiz com os neologismos e metáforas que Couto utiliza para constituir a sua prosa em tons poéticos.

Em Couto, a natureza se incumbiu de integrar todas as espécies de seres vivos e os elementos naturais. Essa característica da literatura indígena torna-se substancial à poesia de Couto, pois diversifica as possibilidades na criação de neologismos e metáforas significantes. Por exemplo, “abutreava”, para falar das atitudes dos homens que roubam os despojos dos mortos em batalha, “arvoreou”, para dizer da morte de Chikazi, que suicidou enforcada na árvore, ou ainda, para dizer do avô Tsângatelo que “formigava a terra”, uma vez que este migrou para as minas inglesas, e ali trabalhava cavando as rochas. Vale lembrar que o avô se tornou a motivação para todas as movimentações da Terra, pois sobreviveu em suas entranhas. Isso também possibilita uma reflexão sobre a teoria de Eliade (1969, p. 33) que diz das buscas incessantes para se atingir a realidade absoluta, o centro do ser humano, por meio de caminhos árduos, como peregrinações, prisões em labirintos, rituais de passagem do profano ao sagrado, da morte à vida, do ilusório à realidade e a eternidade.

Nesse contexto de alquimia entre homem e natureza, o primeiro capítulo do romance *Mulheres de Cinzas* evidencia-se uma estreita relação entre o ciclo do Sol e o ciclo da vida. Essa realidade se expressa na personagem Chikazi, a Grande-mãe humana, que saudava o renascimento do sol a cada amanhecer, despedindo-se da escuridão noturna, quando relembra o caráter circadiano da natureza na Terra. Assim descreve Imani “Nua como havia dormido, a nossa mãe saía de casa com a peneira na mão. Ia escolher o melhor dos sóis” (COUTO, 2015, p. 14).

Ao final do romance, o sargento Germano, numa tentativa de consolar Imani pelo suicídio da mãe, busca palavras de sabedoria nas crenças populares dos nativos, ao dizer que um dia a mãe haveria de retornar, mas a protagonista responde, revelando a forma de conceber a morte pelos indígenas: “Ela não tem que voltar. [...] Ela nunca saiu daqui. [...] Apontou para

o morro e disse: *aqui enterrámos estrelas a vida inteira. Este é o meu consolo.*” (COUTO, 2015, p.286).

Sobre as estrelas, o *Dicionário de simbologia* (LURKER, 1997, p.245), define-as mitologicamente como seres que simbolizam poderes mais elevados, pois, desde o Antigo Egito, acreditava-se que os mortos continuam vivendo nas estrelas.

O cristão Germano continua seu relato, no qual professa o seu assombro com a sabedoria de que Imani é portadora:

Depois [Imani] disse-me coisas que, podendo ser blasfêmias, são as mais belas heresias que alguma vez eu escutei. Disse-me que os mortos não andam pela Terra; são eles que fazem a Terra andar. Com uma corda feita de areia e vento, os defuntos amarram o Sol para que não se perca no firmamento. E disse ainda que os mortos abrem caminho às aves e às chuvas. E que tombam em cada gota de cacimbo para adubar o chão e dar de beber aos besouros. (COUTO, 2015, p.286-287).

Com referência ao estilo de vida dos nativos, verifica-se em Khapoya (2015), que os africanos vivem em um perpétuo estado religioso. Conforme o pesquisador, existem várias categorias de crenças africanas. Alguns acreditam em um Deus supremo, outros, em um Deus supremo, auxiliado por orixás, que são os deuses menores, cada um cuida de um evento: o deus da chuva, do trovão, dentre vários. Em uma dessas categorias de crenças, contam aqueles que acreditam nos espíritos que se dividem em dois grupos. Os naturais, que englobam os elementos do céu e da terra e, o segundo grupo, os espíritos dos parentes mortos, cujos corpos foram semeados na terra e seus espíritos vagam na natureza, dividindo os espaços com os vivos.

O pesquisador também cita o filme *Atumpan*, nos tambores falantes de Gana (Kaphoya, 2015, p. 78-79), no qual se apresenta um ritual de libação ao espírito da árvore escolhida para a confecção de um instrumento musical, a ser utilizado pelo chefe da aldeia. Antes da derrubada, o ritual tem a função de garantir que o espírito permaneça no produto ao qual servirá como matéria-prima e que proteja os usuários dos instrumentos e suas famílias.

Nesse movimento de transformação da árvore, que é considerada um espírito natural da terra, verifica-se uma forma de vida em ciclos: uma transformação, pois a árvore da vida serve como matéria prima para a fabricação de um objeto sagrado, no caso, um instrumento musical, que levará a alegria à comunidade. O objeto recebe assim uma força exterior, um valor intrínseco que o torna real, impregnado de ser, conforme a teoria de Eliade (1969, p. 18).

Em *Mulheres de Cinzas*, Imani, em sua adolescência, acompanha o pai Katini à procura de *mimuenge*, as árvores que forneciam material de qualidade para a confecção das

marimbas. Orgulhosa, declara a filha que “Todos reconheciam nele o maior fabricante de timbilas da região. Fazia-as, como se fizesse a si mesmo. Não era uma obra, era uma gestação. Cada passo dessa longa gênese era acompanhado por um ritual de rezas e silêncios” (Couto, 2015, p.86). Dessa forma, Couto faz transparecer a força espiritual, metafísica, que unifica o homem a tudo o que o circunda: a natureza, os objetos e os animais.

Assim, verifica-se, na narrativa de Couto, o movimento circular numa energia que envolve o mundo e rege a vida humana, condição sugerida em Campbell (1990, p. 24), ou seja, o homem nasce, cresce e após a morte, retoma a sua forma amorfa para renascer mais tarde, em nova forma. Essa crença foi narrada pelo sargento Germano, na sua décima missiva, em *Mulheres de cinzas*:

Acordei de manhã e estava todo paralisado. Apenas movia as pálpebras. Pensei que ia morrer ali, sem a ajuda de ninguém. [...] Felizmente Imani compareceu a visitar-me.[...]. Comuniquei com ela por um bater de pestanas. [...] Lembro que ela me disse o seguinte: as pálpebras são asas que nos restaram de um tempo anterior, quando fomos aves. E as pestanas são as sobreviventes plumas. (COUTO, 2015, p. 234).

À luz da teoria de Eliade (1969, p. 37), contrastamos nos romances de Couto, duas realidades, uma voltada para a busca incessante pelas origens e essências, legitimando os atos por meio de mortificações e resistência humana e a outra, a consciência da transformação pelos fatos históricos. Os indígenas consideram profanas todas as atividades que não têm significado mítico, ou seja, não apresentam um modelo extra-humano a ser seguido. Toda ação humana com uma finalidade definida participa, de certo modo, no sagrado e se torna um ritual. O romance de Couto demonstra a sublimação do povo por uma variedade de lutas, externas e internas, uma vez que a guerra abriu espaço um de ideias. Essa guerra interior, considerada sagrada, o transforma em um modelo exemplar.

Por outro lado, a constante negação da irreversibilidade do tempo histórico pelos nativos, arraigados na animalidade do ser e na religiosidade, implica, segundo Eliade, uma forma de reconhecer que os fatos históricos modificam o pensamento, dando outro sentido à vida. Neste caso, o esclarecimento de Eliade (1969, p. 61), pode ser vivificado no romance *Mulheres de Cinzas*, uma vez que as personagens que representam os nativos mergulhados na religiosidade, sinalizam para um desconforto com relação aos sofrimentos, tais como, a marginalização social e a violência contra as mulheres, o racismo. o rechaçamento cultural das raízes, imposto pelos colonizadores, visando o apagamento de suas memórias. Ainda de acordo

com o autor, para os adeptos da anulação do tempo e do retorno às essências, “a memória não pode aceitar o individual e só conserva o exemplar” (1969, p. 59).

Desse modo, na ontologia arcaica, os acontecimentos são abstraídos como categorias, e as individualidades, enquanto arquétipos que se repetem. Segundo o ensaio de Eliade, nos tempos atuais, diz-se que, “a memória popular restitui ao personagem histórico dos tempos modernos o seu significado de imitador do arquétipo e de reproduzidor de gestos arquetípicos” (Eliade, 1969, p. 59). Ou seja, a figura individual e histórica é compreendida como sendo uma manifestação temporal do modelo arquetípico em função de um mito já consagrado. Para os estudiosos da teoria dos arquétipos junguianos, como Boechat (2014), o homem moderno busca nas suas origens e essências, herdadas dos antepassados, mitos consagrados como uma forma de inspiração para a vida moderna, visando novas criações.

Neste ponto, retornamos ao exemplo da Terra, o poeta abstrai metonímias que expressam atitudes e caracteres humanos nos eventos da natureza, uma vez que a personagem Terra, por exemplo, se mistura ao corpo humano, como uma continuidade deste. Além disso, nas suas manifestações naturais e sobrenaturais, ela se alia ao homem nas realidades deste, servindo-lhes nas necessidades básicas, como por exemplo, ao ocupar uma posição de mensageira. Isto pode ser verificado do discurso do personagem Katini Nsambe aos membros de seu clã, quando estes ficaram desorientados ao encontrar inúmeras covas com uma diversidade de armas, num momento em que Nkokolani estava prestes a ser invadida pelos soldados ngunis. Ele relata que a mãe-terra se apresenta como uma grande mãe, dando de seu ventre os recursos para a defesa de seu povo:

[...] a Terra é um ventre. O que nela se aconchega é para ser gerado e multiplicado. E quando no chão se depositaram armas, a Terra pensou que se tratava de sementes e fez com que esses materiais germinassem e proliferassem como se fossem plantas.[...] - *A Terra está confusa, meus irmãos* - acrescentou. (COUTO, 2015, p.326)

A água, com seus mistérios, representa o segundo elemento natural de grande importância na trilogia de Couto. Ela também funciona como um veículo de passagem do pensamento arcaico e religioso para o histórico, moderno e concreto. Da ingenuidade para o amadurecimento. Narra a personagem Imani, que esse elemento encontra seus vários sentidos, uma vez que corre por dentro e por fora do ser humano. Lurker (1997, p. 6), equipara a água ao caos, por não possuir forma. Segundo este estudioso das simbologias, o filósofo pré-socrático, Tales de Mileto, já a considerava a origem de todas as coisas, enquanto na cosmologia hindu, era ela que portava o ovo do mundo, de onde surgiu Brahma, o deus-criador. Lurker relembra

ainda o livro de Gênesis, que diz: “No início o espírito de Deus flutuava sobre as águas” (Gen,1-2). O pesquisador conclui que a água é geralmente concebida como um elemento feminino, principalmente nas ações imersivas, como mergulhar. Na crença chinesa, porém, a água da chuva, sendo a fertilizadora da terra, pode ser comparada ao *semem virile*. Tanto a essência feminina quanto a masculina da água surgem na cena em que Imani mergulha no rio, buscando a gestação:

[...] dirigi-me descalça para o rio Inharrime. Mergulhei no leito até que a água me chegou ao peito. Não era que quisesse morrer afogada, arrastada nas fundas correntezas. A minha intenção era a aposta: queria engravidar do rio. Sucederá antes com outras mulheres esse fecundo namoro. O segredo era ficarem quietas até que a alma delas não se distinguisse das folhas, flutuando mortas, corrente abaixo. [...] Porque de uma coisa eu estava certa: nenhum homem haveria de me possuir. Restava-me o rio, o meu rio de nasçença. (COUTO, 2015, p. 198-199).

Segundo o estudioso, a água também está relacionada à lua, pois ambas simbolizam os ciclos da vida, a morte e o renascimento. Em Couto, a água aparece de uma diversidade de fontes, do interior do corpo humano, das lágrimas do choro, dos rios e, ganham o seu caminho: se avolumam, se juntando às águas de outras fontes e delimitam os seus espaços, constituem seus leitos e se agrupam em rios e em mares. Evaporam-se com o calor, para retornar à terra sob a forma de chuva. E novamente se escoam e deságuam em mares. Em *Mulheres de cinzas*, a água também expressa o tempo circular, como narra Imani: “[...] para nós, contudo, o tempo é uma gota de água: nasce nas nuvens, entra nos rios e nos mares e volta a tombar na próxima chuva.” (Couto, 2015, p. 341). Também por meio da água, Imani apresenta um círculo que integra o homem à natureza, quando na recepção ao sargento Germano, ela reflete consigo mesma, enquanto o militar apreciava o murmúrio das águas: “O português desconhecia o que era um lugar comum em Nkokolani: que os rios nascem no céu e cruzam a nossa alma como a chuva atravessa o céu. Escutando-os não estamos tão sós.” (COUTO, 2015, p. 63).

Em Lurker (1997, p. 7) verifica-se ainda o sentido da água escura e insondável que, para a psicologia profunda, funciona como um símbolo do inconsciente. Neste caso, a água pode indicar o estado da alma, como afirma Goethe em sua poesia: “alma do homem, como te assemelhas à água!” (*Apud*. Lurker, 1997 p. 7). No romance de Couto essa leitura pode ser encontrada no trecho “Os olhos do cavalo são incandescentes. São feitos de água escura, como os lagos fundos, [...] *É onde gostam de morar os feitiços: nos olhos. No dia em que conheci a sua mãe, os nossos olhos cruzaram-se com tal paixão que você, Imani, você nasceu naquele*

exato momento.” (Couto, 2015, p. 96) A dimensão maternal da água é outro ponto importante, como aponta Lurker: no sonho, a água pode surgir tanto como força criadora, vivificante, ligada ao feminino materno, mas também na sua ação ameaçadora e destruidora, como uma mãe terrível.

A mitologia de Couto, também assume uma forma circular, cuja estrutura narrativa ocorre de forma linear, conduzida pela trajetória histórica do Imperador Ngungunyane e na experiência vivida pela personagem Imani. Ela percorre os espaços que se interrelacionam nos três romances e compõem a trilogia *As areias do Imperador*: a terra, com seus mistérios desvendados nas estradas, a água, nas quais serpenteiam-se as marcas dos cascos dos barcos e navios, que enfrentam fortes ventos em alto mar, até chegar ao exílio do Imperador, na Ilha dos Açores.

A Ilha, segundo Lurker (1997, p. 337), em sua forma ideal circular, participa da simbologia do círculo – fechado em si mesmo, perfeito e eterno. Para o estudioso, o símbolo da perfeição significa uma morada livre de preocupações no além. O simbologista relembra a “Ilha dos bem-aventurados”, citada pelo poeta grego Hesíodo, no século VI a.C., que tem o mesmo significado de Elísios, isto é, o local, segundo a mitologia grega, para onde são transportados heróis eleitos, sem sofrer a morte. Entre os celtas, o reino dos mortos também se associa à ideia de uma ilha. Uma vez que na narrativa de Couto, o homem, muitas vezes se deixa levar pela leitura metafísica da natureza, Katini, convicto de ser guiado pelos espíritos, foi ao bosque sagrado da casa da família Nsambe e pôs-se a abater os poucos coqueiros existentes e a transportar a madeira, juntava os troncos e os cerrava:

Imaginamos que se preparava para construir um novo *Khokholo* em redor da nossa povoação. [...] o meu velhote justapusera os troncos, uma no alinhamento dos outros. A seguir, já fixados topo contra topo, ergueu uma altíssima haste, tão elevada que riscava os céus. A mãe juntou coragem e interrompeu o enigmático a fazer do homem:

- *É para que, isso aí?*

- *Isso é um mastro.*

- *Não entendi, está a fazer um barco?*

[...] O pai ordenou que nos juntássemos a família, nós, a “família em curso”, como ele dizia. [...] Apontou, enfim, o imenso mastro e proclamou:

- *Parece um barco, mas não é. O que estou a fazer é uma Ilha. É uma Ilha que nos irá salvar a todos.*

[...] Uns ainda pensaram que Katini se referia às palafitas que os nossos irmãos tinham erguido em Chidenguele e onde se refugiavam sempre que eram atacados em terra [...] O pai elevou o tom de voz para impor a sua autoridade:

- *Esta guerra só pode ser ganha fora da guerra.* (COUTO, 2015, p. 219-220)

No terceiro romance, *O bebedor de horizontes*, a heroína Imani desembarcou na Ilha dos Açores, algum tempo após o desfile da derrota dos africanos, na pessoa do Nigungunyane. E, ali permaneceu, por quinze anos, vivendo dentro das possibilidades oferecidas pelo ocidente a uma mulher africana, negra, originada de um mundo colonizado, ainda que dominasse as culturas e a língua portuguesa. Enquanto a maioria das rainhas do Imperador tornaram-se faxineiras, Imani e a rainha Dabondi foram obrigadas a servir como objetos sexuais ao exército “Cumpre-se, enfim, o augúrio de Bianca Vanzini: sou finalmente uma mulher da vida, vendendo-me de noite como uma coisa de carne.” (COUTO, 2017, p. 279-280).

Após este tempo, a heroína retornou à Moçambique para fechar o círculo da narrativa. Ela narra, ao chegar na sua terra, que o espaço físico foi preservado, mais por medo que respeito, a velha termiteira, o Morro de Muchém, a frondosa Mafurreira, o caminho de areia que a mãe tomava para buscar lenha. Tudo no seu estado natural. Mas o povo apresenta um novo formato comportamental. Já não amarram panos brancos na mafurreira, pois não falam mais aos antepassados. Apenas ela resguarda este costume. As pessoas já não contemplam a natureza. Apenas as crianças continuam brincando e os caminhões cheios de militares circulam pela cidade. Imani confirma essa mudança comportamental, como uma transformação cultural histórica, a partir de si mesma:

Olha bem para mim, meu neto. Esta criatura que vês à tua frente não é feita de um corpo único. São muitos corpos colados, cada um feito num tempo, cada um vindo de uma terra diferente. O coração é desta aldeia, os braços são de Multimati, as pernas já se esqueceram de onde são. Não me fotografes, meu neto. Este meu corpo é feito de despedaços. Quem mais vive dentro de mim é quem já morreu: as mães que ainda me fazem nascer. A primeira, Chikazi Nsambe e as outras, Bibliana, Bianca, Dabondi. Não me fotografes meu neto. Porque eu não termino em mim. O meu corpo agora é o mundo inteiro. (COUTO, 2017, p.305).

O ciclo da narrativa se fecha no terceiro romance, da mesma forma que se inicia no primeiro. Ou seja, com a leitura de uma mãe que contempla, no amanhecer, a maior das estrelas que o sol. A ficção marca a transcendência do povo e da nação moçambicana pela via mística, o sol representa a glória, a riqueza do povo, que há de renascer sempre. Ele vence as botas dos militares que estilhaçam a esperança. Na narrativa, a realidade da nação está tomada por momentos de guerras, armas, traição, desterritorialização. Mas também fala de um povo que se encontra numa identidade multifacetada, tanto no quesito físico como no cultural. Essa identidade está representada em Imani, desde seu nascimento, e se torna o cerne do perfil dos

povos moçambicanos. A força do feminino na formação nacional transparece na espiritualidade e na coragem das mulheres, no enfrentamento cotidiano de todas as questões sociais. Elas representam, com convicção, o próprio universo, expresso na figura heróica de Imani. A jovem que diz carregar o mundo no próprio corpo,

Naquele momento confirmei o que havia muito suspeitava: não há nada neste mundo que não esteja sob a minha pele. A rocha, a árvore, tudo vive por baixo de minha epiderme. Não há fora, não há longe: tudo é carne, nervo e osso. Talvez não precisasse engravidar. Dentro do meu corpo se abrigava o mundo inteiro.” (COUTO, 2015, p. 218).

Essa característica prodigiosa de enxergar em si um universo multifacetado, fala da capacidade das mulheres, principalmente na personagem Imani, de mergulhar no mundo de culturas diversas, português ou indígena, sem perder os preceitos de suas raízes e mantendo o olhar no futuro. Ao final da trilogia, ela poderá, enfim, escrever a história de seu povo.

O romance demonstra também a resiliência das mulheres, pois mesmo com um temperamento místico ou mergulhadas nos labores, estão propensas, desde o corpo, a misteriosas transformações. E assumem com rigor tais predestinações. Como exemplo, no momento crucial da guerra entre os colonizadores de sua nação, num sistema patriarcal, em meio à guerra, que fez da tribo Nkokolani cinzas, são elas que acenam para a evasão territorial: a emigração. Isso se manifesta, quando, ao regressarem à aldeia, após um ritual de libação entre homens, os camponeses foram retidos pelas mulheres que se aglomeravam na praça. Elas demonstram com precisão nas atitudes e ações, a responsabilidade pela sustentação familiar. Assim definem a hora de partir:

Uma mulher, a mais gorda foi a primeira a reclamar:

– *Já não resta terra onde possamos semear. Vamos sair daqui senão morremos.*

– *As armas plantadas são tantas que a chuva e o rio estão cheios de ferrugem* – acrescentou outra.

– *E ainda pior* – vociferou uma terceira – *agora já nem podemos morrer. Onde é que nos iriam enterrar?*

E a mensagem divina era, segundo elas, bem clara: não lhes restava senão emigrar. (COUTO, 2015, p. 327-328).

Os ciclos, no pensamento de Campbell (1990) e de Eliade (1969), formam-se a partir de movimentos, como a fertilização, o nascimento, o crescimento físico e espiritual, a decrepitude e a morte, possibilitando o surgimento de uma nova forma. Para estes estudiosos, a concepção de uma vida em ciclos tem uma referência no mito da lua com suas fases. Estas

fases ocorrem no interstício de um mês e encerram-se com a morte da lua que permanece oculta por três dias, para, em seguida, reaparecer em uma nova lua. Outra leitura, que estes estudiosos sugerem, tem os parâmetros no mito messiânico, ou seja, o nascimento, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. Em Eliade, a lua é a própria figuração de Jesus. Para estes pesquisadores da religiosidade simbólica e da mitologia, entre outros autores, a decrepitude justifica o retorno às essências, possibilitando o rejuvenescimento das formas. Campbell e Moyers (1990), exalta a mulher como a fonte de todas as formas. Em *Mulheres de cinzas*, a alma dos indivíduos se forma no seio materno, como narra a protagonista Imani “Na barriga da mãe, não se tece apenas um outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya*. Ainda na penumbra do ventre, esse *moya* vai se fazendo, com a intervenção das vozes dos que já morreram” (Couto, 2015, p. 15-16).

Assim, a narrativa manifesta uma força espiritual, que unifica o homem a tudo o que o circunda: a natureza e os objetos. Acrescenta-se que o texto de *Mulheres de Cinzas* mescla as cartas do sargento Germano, que aparecem enumeradas num total de catorze, entremeadas da narrativa de Imani, que por sua vez é constituída por várias intrigas, contadas em contos ou episódios. Ambos os modos narrativos contam o comportamento dos portugueses e nativos. Há uma forte presença de intertextualidades à cânones literários ocidentais que aparecem em apologias, paródias, parábolas e fábulas, como por exemplo, a estória dos morcegos, contada na forma oral pelos antepassados e que o pai Katini, se utiliza com o intuito de alertar Imani sobre o perigo de querer pertencer a vários mundos ao mesmo tempo:

Naquele tempo, os morcegos cruzaram os céus com a vaidade de se acreditarem criaturas sem semelhança neste mundo. Certa vez, um morcego tombou ferido numa encruzilhada de caminhos. Passaram por ali os pássaros e disseram: *olha, um dos nossos! Vamos ajudá-lo*. E levaram-no para o reino dos pássaros. O rei das aves, porém, ao ver o morcego moribundo, comentou: *ele tem pelos e dentes, não é um dos nossos, levem-no daqui para fora*. E o pobre morcego foi depositado no lugar onde havia tombado. Passaram os ratos e disseram [...] *tem asas não é um dos nossos*. [...] e ali morreu, só e desamparado, aquele que quis pertencer a mais de um mundo. [...] esta história é sobre você Imani. Você e os mundos que se misturam dentro de si. (COUTO, 2015, p. 89).

As personagens retratam uma vida inspirada nestas estórias, de cunho moral e pedagógico, que tem como função, preservar o estilo puro de ser dos indivíduos que buscam, na projeção mítica e no retorno às origens, o sentido da existência. Estas estórias se tornam guardiões das memórias e das culturas do povo nativo.

Couto cataloga a sabedoria vital dos moçambicanos, mantendo vivo as suas noções filosóficas, os mitos e preceitos culturais. Ele também deixa registrado, na forma escrita, o limiar do hibridismo cultural e do multiculturalismo naquela nação.

Verifica-se que o tempo histórico em *As areias do Imperador* segue um cronograma linear sob o signo de uma vida em ciclos, representado a infância, da adolescência, a fase adulta e a velhice de Imani. Ao final dos acontecimentos, a heroína retorna à sua nação com o pensamento, de quem domina a própria existência, e fecha-se assim, o círculo narrativo. Ela pode, enfim, escrever a história de seu povo, pois aprendeu a escrita e o valor de suas raízes, ao mergulhar-se no universo cultural do outro. O Imperador Ngungunyane, personagem histórico, igualmente, retorna às suas essências, muitos anos depois de sua morte, em formato de torrões de areia, conformados em uma urna.

Essa tradição de uma vida que se move em círculos encontra na teoria de Jung (apud Campbell, 1990), uma simbologia de poder. Nesse contexto, a figura geométrica simboliza a imagem primordial da humanidade, uma vez que conduz a uma análise do próprio ser, ou seja, do “eu” que só se completa na doação de um indivíduo ao outro. Para o mitólogo norte-americano, a fonte da vida é reconhecer-se na pessoa do outro, formar uma vida em dois, atingindo a união com o divino: “A palavra religião significa *religio*, religar. Se dizemos que a única vida existe em nós ambos, então minha existência separada foi ligada à uma outra vida, *religio*, religada. (Campbell, 1990, p. 224). Esse mitólogo declara que a própria harmonia entre as pessoas equivale a uma vida em círculos. E o mundo da mente é um círculo: “Todas as imagens circulares refletem a psique, de modo que há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação das funções espirituais” (Campbell; 1990, p. 224). O círculo também se iguala à divindade, pois circunda e limita todas as coisas: “Deus é o alfa e o ômega, o princípio e o fim. O círculo sugere imediatamente uma totalidade, quer no tempo, quer no espaço” (Campbell, 1990, p. 225). Para este estudioso, o imaginário da circularidade representa a totalidade: no aspecto espacial, o círculo unifica, circunda e limita todas as coisas; no espaço temporal, as pessoas partem e sempre retornam.

A terra e o céu estão unidos, circundados por esse círculo, por essa imagem refletida no espelho. Segundo Eliade (1969), tudo o que é feito na Terra tem um modelo no céu: para a sociedade arcaica Iraniana de tradição Zervanita, por exemplo, todos os fenômenos terrestres correspondem a um termo celeste, transcendente, invisível: uma ideia no sentido platônico. As noções se apresentam sob dois aspectos: o de *mênôk* (céu invisível) e o de *gêtik* (céu visível). A nossa terra corresponde à terra celeste. Tudo que se manifesta no *gêtâh* (terra celeste) é ao

mesmo tempo *mênôk* (céu invisível). A virtude praticada na terra, no *gêtâh*, possui uma contrapartida celeste que representa a realidade.

No ensaio de Eliade (1969), entende-se, todavia, que a condição transcendente parece apresentar-se de uma forma antagônica. Se, por um lado, a anulação do tempo, por meio de paradoxos rituais, renova as promessas de fidelidade e a crença na eternidade, por outro, percebe-se também os marcos da distinção temporal. Assim, por exemplo, adverte Imani: “[...] Os sete sóis morriam debaixo das botas dos militares. A nossa terra estava a ser abocanhada. Sem estrelas para alimentar os nossos sonhos, nós aprendíamos a ser pobres. E nos perdíamos da eternidade. Sabendo que este é apenas o outro nome da Vida” (Couto, 2015, p. 15).

A visão cíclica do tempo na trilogia, pode ser observada também nas palestras de Couto. O poeta enxerga a morte como uma passagem e reflete sobre as essencialidades da vida e a necessidade do homem de retornar às origens para reencontrar-se no tempo.

Em *Mulheres de Cinzas*, nos comportamentos das protagonistas Chikazi, a mãe, e Imani, a filha, Couto sinaliza formas distintas de ver o mundo. A primeira, cultiva a religiosidade, vivendo a anulação temporal, num paradoxo ritual que projeta o ser num tempo mítico. Essa religiosidade leva, muitas vezes, a que o indivíduo aceite as imposições humanas, as adversidades, como, por exemplo, a violência doméstica e coletiva. Como no diálogo entre as personagens “ - *A sua mãe também era espancada ? - A avó, a bisavó e a trisavó. É assim desde que a mulher é mulher. Prepare-se para ser espancada também você.* ” (Couto, 2015, p.26). Ao contrário, a filha Imani retrata uma vida que se ajusta à irreversibilidade do tempo, com um olhar no horizonte, bem como outras experiências que se deixam lapidar pela diversidade cultural. A personagem critica a servidão, as diferenças de tratamento e comportamento entre raças, homens e mulheres.

A narrativa se desenvolve historicamente, mas deixa transparecer esse ciclo imaginário na sua estrutura textual e no espaço territorial. O ciclo se inicia em *Mulheres de cinzas*, com um quadro cosmogônico da mãe de Imani, a Chikazi, “Nua como havia dormido” (COUTO, 2015, p. 14), saía em saudação ao renascer do sol, com uma peneira à mão. Ao longo deste primeiro romance, o elemento natural que prevalece é a Terra, e a personagem Imani revive a infância e a adolescência. O romance termina com a despedida, em que a protagonista se aventura para mais uma etapa de sua vida. Apresenta-se, neste contexto, o elemento natural água, como se fosse uma ponte de travessia que interliga os dois primeiros romances, mas também as várias etapas da vida de Imani, marcando, principalmente, o seu amadurecimento.

No segundo romance, *Sombras da Água*, Imani experimenta uma imersão interior. Nesse momento, enquanto descobre outros mundos, a heroína reflete os ensinamentos de sua mãe e as proezas de sua adolescência.

No terceiro romance, *O bebedor de horizontes*, ocorre o amadurecimento de Imani, que tem como périplo mais importante, a realização do sonho de ser mãe, mas o destino do filho confirma os seus pesadelos de adolescência. Pois ele nasce para o mundo. Será criado pela avó paterna. Um outro aspecto que foi proferido em sua infância, pelo pai Katini, seria a prostituição vivida na Ilha dos Açores. Isso deixa uma reflexão sobre o não pertencimento a si mesmo, o racismo. Após este tempo, foi concedido à heroína, o retorno a Moçambique.

Para falar do gênero que Couto escolhe para eternizar a sua história, o romance europeu tem uma origem histórica objetiva, com o intuito de atender a uma classe em ascensão, a burguesia moderna, nos seus mais diversos propósitos. Principalmente no entretenimento e na reivindicação de força da classe, o romance foi criado como um gênero atrelado ao mundo burguês, segundo analisa Massaud Moisés (1967). No alvorecer da modernidade capitalista, o novo gênero substituiria progressivamente a epopeia, um gênero considerado o mais elevado da expressão artística pela Antiguidade Clássica. Nesse sentido, a poesia épica cedeu espaço à prosa, objetiva, descritiva e narrativa do romance, que assumiria o papel de “[...] constituir no espelho de um povo, uma imagem fiel de uma sociedade” (Moisés, 1967, p. 173-174). Moisés considera também que o gênero romance apresenta uma estrutura vertical, ou em espiral, aberta em todas as direções para a realidade exterior, uma vez que o seu universo de símbolos carrega uma polivalência e um dinamismo semelhantes à realidade viva, com a qual se comunica.

Assim, Couto conta na forma escrita, o jeito de ser e pensar dos nativos, a partir dos gestos e rituais de contemplação à natureza, e um estilo de vida em torno de um núcleo familiar: mãe, pai e irmãos. A personagem principal da história-ficção, a heroína Imani, narra discussões entre familiares, vizinhos e colonizadores. Mas também concentra uma variedade de mundos: as culturas de suas raízes e as europeias. A oralidade a identifica ao mundo nativo, sua essência, e a escrita a conduz nas culturas ocidentais. A narrativa reflete sobre esta ambivalência crucial em toda trilogia *As areias do Imperador*. Ao final de *Mulheres de cinzas*, a protagonista identifica o motivo para ter adquirido suas habilidades de escrita: “Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contando a história dos que não têm escrita. Faço como meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morreram. Para que voltem a nascer das pegadas que deixamos” (COUTO, 2015 p. 342).

À medida que narra, Imani revive cada tempo de sua história. Assim, ela descreve as crenças, os costumes e a filosofia de vida dos indígenas moçambicanos a partir das suas

heranças ancestrais. O texto ganha a forma de prosa poética a partir de pensamentos e provérbios significantes como: “[...] se quiseres conhecer um lugar fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa escuta-lhes os sonhos” (Couto, 2015, p. 18).

Os sentidos da vida indígena são encontrados na leitura metafísica e simbólica, como por exemplo, uma nuvem de gafanhotos que surge repentinamente em uma árvore, para Chikazi, simboliza a chegada da guerra. As personagens tomam decisões e atitudes inspiradas em visões e sinais sobrenaturais encontrados na movimentação da natureza, como o sopro forte e o zumbido dos ventos, o agito das águas, a movimentação da terra e do fogo. Os elementos da natureza, os objetos, os bichos encontram um sentido metafórico e mítico, conforme a sua utilidade, que são passados de geração em geração, na forma oral.

O movimento da guerra, utilizado como pano de fundo, também ressoa como uma repetição dos modelos ancestrais. Os litigantes da província de Gaza, comandados por Ngungunyane, se fundamentam nas ações arquetípicas de guerreiros heroicos de seu povo, para formularem sua resistência armada aos colonizadores portugueses, atacando-os de volta. O que vai ao encontro da explicação de Eliade:

[...] as lutas, os conflitos e guerras têm causas e funções rituais, uma oposição estimulante entre duas metades do clã, ou uma luta entre os representantes de duas divindades que comemora sempre um episódio do drama cósmico e divino, não podendo ser explicado por motivos racionais. [...] sempre que o conflito se repete, dá-se a imitação de um modelo arquetípico (ELIADE, 1969 p. 43).

A partir dos conflitos da guerra profana, Couto cria o enredo para as grandes batalhas internas e pessoais: uma guerra sagrada. Daí surgem uma variedade de temas que remetem às lutas contemporâneas: o pertencimento, a desterritorialização, o racismo, as diferenças de gênero e sexo; as diferenças de crenças e culturas.

A movimentação circular da narrativa traduz essa energia, essa profundidade de existir do povo africano, cujo tempo da vida não se encerra na morte. O respeito aos mortos e à natureza apenas deixa expresso o homem como parte nesse universo. Assim declara Imani, no primeiro capítulo de *Mulheres de cinzas*: “[...] a eternidade é apenas um outro nome da Vida” (COUTO, 2015, p.15). A protagonista transita pela narrativa, em uma presença contínua, unindo passado, futuro e presente, protagonizando de modo efetivo a ficção originada na história.

O romance tematiza também o deslocamento daqueles que vão de encontro à irreversibilidade do tempo, motivados pelas guerras e pelas imposições dos colonizadores.

Assim, irrompe a historicidade própria da modernidade europeia em meio ao tempo circular ancestral africano. Como afirma Imani “Há lugares em que as pessoas tiveram que deixar a terra. Em Nkokolani foi a terra que deixou os homens.” (COUTO, 2015, p. 328). E os homens se viram obrigados a seguir em frente, encontrar um novo horizonte.

O homem segue o dinamismo do mundo, em uma luta constante para manter-se livre e autônomo. Bem como sugere Eliade (1969), a própria vontade de anular o tempo significa a aceitação da sua irreversibilidade. Em Imani, por exemplo, a heroína central da trilogia, fica compreendido o tempo humano da narrativa, visto que Mia Couto entrelaça a existência da personagem ficcional com a trajetória histórica do Ngungunyane, o último Imperador da África do Sul.

Com a colonização, os nativos se viram obrigados a deixarem a sua segurança, uma vida constituída na “animalidade do ser”, conforme o pensamento filosófico hegeliano descrito por Eliade (1969, p. 105), para ir de encontro à concretude histórica. Esse movimento engrossa as ondas migratórias, nas fronteiras geopolíticas e multiculturais, Ao desprender-se do seu ambiente natural, a protagonista leva na bagagem o seu tempo de infância e adolescência vividos em função dos conflitos externos entre colonizadores e colonizados. Além disso, conta-se a opressão pelos preceitos de um sistema patriarcal, vigente em Moçambique. Segundo Khapoya (2015), nesse sistema machista, as mulheres devem submissão aos maridos e aos homens em geral, que as tratam como objetos sexuais, com violência. A sua vulnerabilidade aumenta, em tempos de guerra, pois são agredidas e estupradas sistematicamente, pelos guerreiros rivais ou pelos soldados europeus.

Mas o heroísmo de Imani se verifica a partir da sua própria identificação que significa uma indagação, “quem é?” Nesse dialeto txitxope, língua de Nkokolani, fica expresso a sugestão de uma indefinição essencial para a personagem, o que inspira um inconformismo consigo mesmo e alimenta uma procura de autoconhecimento pessoal. A personagem passa por três nomes: Layluane, Cinzas, Imani e o apelido “A Viva”. Suas características físicas e psicológicas podem ser detectadas a partir de seus nomes. O primeiro fixa a personagem num contexto familiar, pois o nome é herdado da avó paterna. O segundo fala de uma transformação que inspira força, resistência, resiliência e a capacidade de renovação. Como um constante ressurgir das cinzas, como o mito Fênix. O terceiro, desperta para a realidade de diversidade de mundos culturais e traços étnicos. A palavra Imani revela a consciência, por parte do autor, da multiplicidade de mundos que constitui o sujeito. Uma diversidade de traços físicos e culturais, a fortaleza espiritual, o dinamismo e a crença na irreversibilidade histórica, um ponto marcante na narrativa. Essa mistura de identidades e mundos culturais, na falta de uma expressão que a

define, Imani pode significar uma metáfora que simboliza a África, e suas várias facetas surgidas no processo da colonização.

Essa realidade da personagem leva a uma conexão dos romances de Couto ao pensamento de Bhabha (2013) que entende o multiculturalismo, o intercâmbio cultural ou a cultura da humanidade, como o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados, em um enquadramento temporal relativista. Segundo este estudioso, a diversidade cultural representa também uma retórica que emerge como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais. Assim diz o cientista que

[...] a enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência do passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico (BHABHA, 2013, p.64,65).

Esse conceito é ilustrado na obra de Couto, por via das crenças na memória mítica e na identidade coletiva, ao mesmo tempo em que a narrativa romanesca vai se abrindo à consciência de um tempo irreversível, por meio de acontecimentos políticos, sociais, históricos, culturais, bem como o avanço dos territórios.

Na trilogia *As areias do Imperador*, o hibridismo cultural se forma a partir dos costumes, crenças e das culturas dos nativos em interseção com as imposições culturais do colonizador. Desde o primeiro romance, comumente ao irmão Mwanatu, a heroína é encaminhada à Escola das Missões onde, por vontade do pai, concluiu o curso de ensino de Língua Portuguesa e da cultura europeia. A escola em questão foi implantada com a missão de promover o apagamento da memória dos cafres, o esvaziamento cultural dos nativos.

Ao longo da trilogia aparecem uma variedade de espaços sagrados, como o território de Nkokolani, com seus rios, mares, ilhas, igrejas, a termiteira, onde se enterram os cordões umbilicais e as estrelas, os cemitérios, o túmulo do pai do Imperador, a árvore mafurreira, que para além dos frutos, permite a comunicação com os espíritos. Fora dali, estão os barcos e navios, principalmente o grande navio África, que de certo modo é uma continuidade do continente africano. O Imperador Ngungunyane, deportado para Portugal, com a sua comitiva, depois de sofrer a derrota na guerra. O sul das terras de Moçambique, corresponde à província de Gaza, território onde os ancestrais de Ngungunyane haviam começado o Império de Gaza, e

a partir do qual o imperador preparou um exército que tentou expulsar os colonizadores europeus do sudeste da África, dando início à guerra que é narrada em *Mulheres de Cinzas*.

No primeiro espaço, onde se narra *Mulheres de cinzas*, o sul de Moçambique é um território, cujas estradas são formadas por espadas que rasgam a terra. Uma história que mistura o corpo feminino, a terra e o mundo de conflitos externos e internos. Os externos, pelas conquistas dos espaços terrenos e delimitação de poderes. E os internos, causados pela insatisfação pessoal e a resistência às imposições dos colonizadores e do poderio masculino sobre o feminino. O elemento fundamental é a Terra, que se posiciona como uma personagem relevante na movimentação do espaço e no desenvolvimento da narrativa.

O segundo espaço, em *Sombras da Água*, traz os rios e mares com suas águas e ondas, às vezes revoltas, às vezes mansas. Imani conta de um rio que corre dentro de si, ao mesmo tempo daquele que corre exteriormente. Como um remoer de ideias. Nesse espaço intermediário, ocorre a rendição do Imperador, negociada pela própria mãe do Nguni. Cria-se, neste contexto, um espaço para encontros e confrontos de ações e atitudes. À medida que os barcos avançam às águas, o ambiente natural se torna propício a uma leitura para se mensurar as distâncias culturais e raciais, como um vento forte que, com furor, empurram as águas barco adentro ou sobre as rochas. Os desencontros românticos e o hibridismo cultural vão se desenvolvendo num espaço que tem como elemento fundamental a água. Nesse tempo-espaço, visualiza-se a forte tendência às imagens do batismo, como ritual de cura e renovação espiritual.

O terceiro espaço, no romance *O Bebedor de horizontes*, ocorre a bordo do grande navio África, em alto mar, nas fronteiras entre colonos e colonizadores, sob os impulsos dos grandes ventos e deixam as marcas de sua passagem no Oceano. Em Lisboa, ocorre o desfile que significa, na pessoa do imperador rendido, a derrota dos guerreiros africanos. O destino do Imperador é o degredo nas Ilhas dos Açores, juntamente com sua comitiva, composta por assessores de cozinha e de guerra, o filho que seria o sucessor, as sete rainhas. O navio também transportava o irmão adotivo do Imperador, que repete a história de Moisés, um herói do livro Êxodo da Bíblia Cristã. O Xeperenyane, que lutou contra os dois colonizadores e também foi preso e levado ao degredo com suas três esposas. Imani os acompanha, como que metaforizando um olhar da mãe África sobre seus filhos, disfarçada de oitava esposa do Imperador. Entretanto, apesar de servir de tradutora aos colonizadores, recebe um tratamento de uma simples mulher, negra e colonizada. Ainda no final do terceiro romance, Imani retorna às suas terras de origem em Nkokolani, onde termina de escrever a sua história, que teve início a partir do ritual de saudação ao dia, repetido pela sua saudosa mãe. O imperador retorna ao seu país em formato de torrões de areia. Fecha-se, dessa forma, o círculo espacial.

Com referência ao tempo e à memória do povo, a trilogia se constitui como uma releitura da história moçambicana, que trata o caráter resiliente de um povo, que resiste às injustiças da invasão colonial e ao apagamento de suas raízes. O autor aproxima-se principalmente das mulheres, cobrindo duas gerações: a mãe Chikazi – com o seu pensamento vinculado ao tempo circular e absorto na natureza – e a filha Imani, aberta para a irreversibilidade da história, trabalhando questões da diversidade cultural, transitando entre a coletividade e a individualidade, o que lhe permite uma análise de dimensões opostas: o eu e o outro, o branco e o preto, o colonizado e o colonizador, o ancestral e o histórico.

Ao criar suas personagens, o fazo a partir do espaço-tempo em que se situam, na perspectiva de uma trajetória linear, pautada pelas lutas e incertezas, desde o último imperador sul africano. Couto compõe, assim, um tempo humano, compartilhado principalmente na perspectiva de vida da protagonista Imani. No final da trilogia, em *O bebedor de horizontes*, a protagonista retorna à sua nação de origem, isso faz com que a narrativa se conclua na forma de um círculo temporal, uma vez que leva em consideração uma totalidade espaço-temporal ansiada pelo gênero do romance, como também na crença espiritual do povo moçambicano, ou seja, na circularidade da vida.

Seguindo o tempo cronológico, a narrativa chega ao seu fim com o retorno da heroína à terras natal, mas com um pensamento moldado pelas vivências em um mundo multicultural, no qual ela conviveu uma diversidade de culturas e tomou parte num longo processo de exílio.

Tudo começa sempre com um adeus. Essa história começa por um desfecho: o da minha adolescência. Aos quinze anos, numa pequena canoa, eu deixava para trás a minha aldeia e o meu passado. Algo, porém, me dizia que, mais à frente, iria reencontrar antigas amarguras. A canoa afastava-me de Nkokolani, mas trazia para mais perto os meus mortos (COUTO, 2016, p. 14).

O que seria então um passado dinâmico, pois ele não fica preso nos seus espaços e na sua matéria, e nem nos seus ares. Mas conduz as pessoas ao presente, impulsionando suas vidas, as quais se fazem no acúmulo das experiências vividas. Couto cria toda essa narrativa a partir de uma harmonização que funde passado, futuro e presente.

Em função dessa fusão temporal, Imani organiza o tempo humano da obra, pois atua como mediadora entre fato e ficção, entre história e mito. Esta compreensão de temporalidade múltipla sobrepõe duas dimensões do tempo: um, o primitivo com sua religiosidade e os paradoxos rituais que anulam o tempo, conforme a teoria de Eliade (1969); outro, o pós-moderno, com a expressão de temas que emergem das questões levantadas no pós-modernismo, como o multiculturalismo, a formação cultural longe das nações, nas fronteiras geopolíticas e

transnacionais erigidas na migração, na diáspora, no deslocamento humano e social, no estranhamento e na formação do hibridismo cultural.

De acordo com Campbell (1990, p. 131-132), os heróis e heroínas se distinguem dos humanos comum, porque têm sua imagem constituída no ato de coragem, ao partir para as guerras em conquistas ou para salvar vidas, ou ainda, em busca de aprender o nível superior da vida humana, retornando às suas origens, revigorado na sabedoria adquirida nas experiências. Essas características podem ser observadas em Imani, que levada pelas circunstâncias de sua vida – com a expulsão de seu território natal, vendo dizimada a sua tribo de origem, cruza os oceanos, alimenta-se de outras culturas, no viés das fronteiras geopolíticas, no espaço em que se formam as diásporas e as migrações, retornando às origens como uma mulher pronta para lidar com o futuro, mais enriquecida e com uma postura firme em relação às crenças nas suas raízes e o seu sentimento de pertencimento ao universo.

1.2 Entre passado e presente: hibridismo cultural na ficção de Couto

Ao estudar a escrita de Mia Couto, Miranda e Ambrozio (2014) o colocam na geração de escritores moçambicanos que buscam reelaborar a oralidade na escrita literária, como parte essencial de sua criação estética. A originalidade do estilo de escrita de Couto pode ser observada em expressões e palavras que se enchem de novos sentidos, a partir de ditos da sabedoria popular africana, que também trazem recursos de linguagem figurativa.

Em conferência proferida por Mia Couto, no evento da II CIALE – Congresso Internacional do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o poeta evidencia como a oralidade faz parte da realidade dos moçambicanos e representa a essência cultural do povo. As histórias são contadas pelos mais velhos aos mais novos tornando-se este o mais importante meio para a educação dos filhos. E, escolhem para isso, espaços acolhedores, onde se compartilham o calor humano: nas cozinhas, áreas e quintais.

Ainda nesta conferência, Mia Couto reflete como a oralidade se faz presente na vida humana desde o ventre materno, porque o embrião ainda em formação ouve a voz e as batidas do coração da mãe e as do próprio coração, desde o terceiro mês de gestação. Segundo o autor, a infância seria um prolongamento do ventre materno, para que o filho possa aperfeiçoar a sua formação física e amadurecer sua afetividade na convivência com a mãe. Daí Couto conclui que o aspecto mais relevante das narrativas orais, seriam os afetos, os vínculos, as memórias e as pessoas. A linguagem e a literatura ficariam em segundo plano.

Segundo a pesquisa da literária africana Ana Mafalda Leite (2012, p.20), “A ideia de herança oral, radicada nos mestres africanos, os *griots*, leva a criar uma noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura africana”, o que justificaria a busca por traços reveladores da passagem da oralidade para a escrita na criação literária africana. Sendo que os instrumentos que melhor favorecem para esta busca se encontram nos temas específicos do gênero oral existentes na sociedade pré-colonial e, nas áreas rurais menos afetadas pelo colonialismo. Ainda segundo a pesquisadora, a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas. Para ela, a dicotomia no discurso crítico de que a escrita é europeia e a oralidade é africana se deve ao reconhecimento de que a literatura moderna africana nasce a partir da introdução da escrita e das formas literárias europeias em África, ao longo do colonialismo europeu (Leite, 2012, p. 20).

A estudiosa discute ainda o termo Literatura Neoafricana, proposto pelo estudioso Jahnheiz Jahn, que recobre o *corpus* específico de textos produzidos por africanos em línguas europeias, os quais se distinguem por uma unidade fundamental de referência e visão do mundo. Para Leite, esta postura Jahniana deriva dos pressupostos existencialistas da negritude, no que diz respeito ao conceito do *nommo* como o princípio operativo do neoafricanismo. E tais pressupostos fazem jus ao discurso acerca da poesia africana, em que se defende a essencialidade do oral. A poesia seria, portanto, vista como mais perfeitamente compatível com a categoria da oralidade essencial à cultura africana, comportando espontaneidade e afinidade simpática, com o ser e com a espiritualidade.

Couto enfatiza as mitologias por meio da repetição de rituais que consagram as ações dos homens, na sua essencialidade, os lugares comuns e os objetos, dando-lhes um valor intrínseco. Como por exemplo, a vassoura, que Chikazi utiliza para varrer a casa e seus quintais, a conduz num ritual corpóreo, que remete a uma dança. Sobre o lugar humano do homem no universo, Northrop Frye (2004), deixa entender que o homem pode não estar arraigado de forma imanente à natureza, mas pela transcendência, por meio de rituais religiosos. Assim diz este estudioso:

O homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, com um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais, [...] a maior parte inconsciente. Nossa imaginação pode conhecer partes desse corpo, quando apresentados na arte ou na literatura, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos. Na prática o que podemos reconhecer deste corpo de inquietações vem de um condicionamento social e um legado cultural. (FRYE, 2004, p.17).

À luz do pensamento de Paul Ricoeur (2000), tem-se a tese de que o mundo exibido em formato de narrativa dá ordem e sentido à passagem temporal e, assim, dá-se ao tempo uma dimensão humana, quando este é articulado de modo narrativo. Ricoeur ainda afirma que a narrativa é significativa quando mimetiza, pela organização da intriga narrativa, os traços da experiência humana – o que aproxima a intriga da metáfora:

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção da intriga que é ela mesma uma obra de síntese: a virtude da intriga, os objetivos, as causas, os acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É esta *síntese do heterogêneo* que aproxima a narrativa da metáfora. (RICOUER, 2000, p. 10, **grifos do autor**).

No caso das novas metáforas, a inovação semântica se dá com a inserção de uma nova pertinência semântica, com a introdução de uma impertinência, que atribui um significado ou sentido novo ao predicado, no nível da frase. Este mesmo processo de inovação na construção das metáforas, estaria na composição da intriga narrativa.

Em ambos os casos a inovação semântica pode ser reportada à imaginação produtora e, mais precisamente, ao esquematismo que é a matriz de significação. Nas metáforas novas, o nascimento de uma nova pertinência semântica mostra o que pode ser uma imaginação que produz segundo regras: “ Produzir metáforas bem, dizia Aristóteles, é perceber o semelhante. Ora o que é perceber o semelhante senão instaurar a própria similitude aproximando termos que, a princípio afastados, aparecem de repente como “próximos”? (Ricoeur, 2000, p. 10).

Na trilogia de Couto, percebe-se a aptidão de Imani de significar o tempo humano da narrativa. Isso ocorre, porque a protagonista não observa os acontecimentos de longe, como um animal ou um rosto que observa do meio da natureza – de que fala a teoria de Walter Benjamin (1987), em “O narrador” – mas se envolve de forma participativa nas intrigas construídas. Ela dá sua vida à história, acompanhando de perto, em tempo cronológico, a trajetória do Imperador Ngungunyane. Ela sente, na pele, a humilhação dos povos africanos, sintetizada no despojamento da pessoa do Imperador, e o segue até o exílio, como um olhar de mãe sobre os seus filhos. Isso faz de Imani uma metáfora de Moçambique e da África. Ela é uma representação da Grande Mãe que acompanha a vida de seus filhos, passo a passo.

Sobre o domínio da temporalidade na organização sintagmática da narrativa, Tzvetan Todorov (2006) propõe que a narrativa se constitua na tensão de duas forças, a primeira, a mudança: o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da vida, na qual cada instante se apresenta pela primeira e última vez. E o caos seria a segunda força que tenta organizar, procurando dar um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição ou pela semelhança dos acontecimentos. Segundo Todorov, o momento presente não

é o original, mas repete ou anuncia momentos passados ou futuros. A narrativa se constitui na tensão das duas forças.

Os temas da literatura podem ser organizados em duas grandes redes, cujos elementos são, em princípio, incompatíveis. Na primeira, predomina a problemática do homem colocado diante do mundo ou, em termos freudianos, o sistema percepção-consciência. E, na segunda, o tema das relações inter-humanas que remete ao sistema dos impulsos inconscientes.

Do ponto de vista da Psicanálise freudiana, vale observar o que propõe o filósofo e psicanalista Félix Guattari (2010). O estudioso esclarece a diferença entre a vida instintiva e a vida pulsional do homem, sem negar a existência do instinto. Segundo ele, a pulsão vem da relação com a existência, é uma antologia construtiva: o mundo construído por meio de dimensões maquinicas incorporais de territorialização existencial no âmago de uma economia de fluxos. É uma pulsão de vida. No seu dizer, não há uma distinção entre pulsão e inconsciente, assim como não há relação de imanência entre a pulsão e o inconsciente nem entre a existência e as categorias ontológicas.

Segundo Guattari, as crianças e os animais têm toda uma série de componentes semióticos elaborados que não se constituem na ordem da linguagem, mas que são sistemas sinaléticos, simbólicos, extremamente elaborados no nível da criação estética, porque existe uma estética no mundo animal. Para esse autor, é arbitrário dizer que existe um mundo do instinto maciço, de pura causalidade linear, e que há um mundo de pulsão com a linguagem elaborada. Segundo ele, a pesquisa Daniel Stern evidencia que antes mesmo do verbal, a criança vivencia o interpessoal, a intersubjetividade, que não é da ordem da linguagem verbal, mas já implica uma riqueza semiótica extraordinária de comunicação pelos olhos, pelos gestos, pelas atitudes, pela circulação sanguínea, pelos humores.

Na perspectiva de uma cultura fixada na narrativa oral como estilo literário vigente, entende-se também a prevalência de uma linguagem semiótica mais centrada em sinais, em imagens, em símbolos e em rituais, que não contempla a dialética dos signos escritos – em sua busca de sentido pela via da interpretação do leitor, considerando a união entre o significante e o seu significado. A preocupação se volta à interação da humanidade com a natureza e à leitura dos espaços sagrados, em que as culturas se articulam pelos instintos, pelas imagens e símbolos e pelo hábito da repetição oral.

Frye (2004) enfatiza que, muitas vezes, os nativos indígenas cultivam uma repetição mecânica de gestos e de rituais, mais pelo costume da repetição do que pela apropriação do seu significado. Ele cita como exemplo uma tribo, na qual, ao amanhecer, pratica-se um ritual de saudação ao sol, em que o ritualista ignorava o sentido do ritual, nada sabia do significado da

palavra e do gesto. Simplesmente repetia mecanicamente os atos aprendidos de seus antepassados.

Outro ponto a destacar é que as narrativas diversas ao longo de *Mulheres de cinzas* revelam um sentimento de identidade nacional, que brota da coragem e do orgulho de ser moçambicano. Até mesmo o sargento Germano (nem um pouco entusiasmado com a grandeza dos portugueses, pelo contrário), percebe a grandiosidade e nobreza da cultura africana, e discorda do pensamento de seus compatriotas, que dizem que os nativos não teriam alma; para ele, o povo africano tem é alma a mais. Na literatura escrita por Mia Couto, os recursos linguísticos, as imagens e os símbolos transformam a visão cruenta do cenário de guerra e de conflitos em um mundo mágico, rico de possíveis sentidos.

Além disso, na introdução do romance *Mulheres de cinzas*, o autor prevê o aspecto lúdico da narrativa. Os recursos de linguagem e da palavra, tais como as metáforas, as metonímias, as fábulas, as personificações da natureza, dos objetos, os provérbios, as parábolas, os neologismos e as comparações que são recursos que permitem a inserção de estórias curtas, de cunho moral, que retratam os costumes e as crenças do povo, inserindo na narrativa uma variedade de arquétipos e mitos constituindo a magia textual. Northrop Frye (2004), diz que as palavras não podem ser separadas da essência humana, pois a sua energia conecta os sujeitos aos objetos e à natureza, criando uma imagem metafísica da realidade. Em *Mulheres de cinzas*, os corpos das personagens femininas se misturam à natureza, terra, água, lama e objetos, numa alquimia espiritual, com a qual se identifica Imani:

Naquele momento, confirmei o que havia muito suspeitava: não há nada neste mundo que não esteja sob a minha pele. A rocha, a árvore, tudo vive por baixo da minha epiderme. Não há fora, não há longe: tudo é carne, nervo e osso. Talvez não precisasse engravidar. Dentro do meu corpo se abrigava o mundo inteiro (COUTO, 2015, p. 218).

São utilizados também recursos sonoros, como frases com aliterações: “Essa desabrida exposição é, afinal, uma proteção: a nova criatura fica impregnada de luzes, ruídos e sombras. E é assim desde o nascer do tempo: apenas a vida nos defende do viver” (Couto, 2015, p. 19); “Pois o meu dia-a-dia é, digamos, um dia sem dia”, (Couto, 2015, p. 268). Ou ainda, metáforas surpreendentes, que instauram a presença do fantástico em diversas passagens: “Nesse momento passou, voando sobre o telhado, um enorme peixe. O bicho pousou no tronco da mangueira, mas, como lhe era difícil sustentar-se no poleiro, reganhou os céus movendo as barbatanas como se estivesse ainda nadando.” (Couto, 2015, p. 276).

Couto demonstra, em sua trilogia, a arte de lidar com as palavras, de trabalhar as variadas formas de neologismos, utiliza prefixos e inversões de frases para provocar o efeito poético do texto em prosa, como por exemplo: “Essa desabrida exposição é, afinal uma proteção: a nova criatura fica impregnada de luzes, ruídos e sombras. E é assim desde o nascer do Tempo: apenas a Vida nos defende do viver” (Couto, 2015, p. 19).

As personagens Imani e Germano narram, sob seus pontos de vista, a vida e a morte, tanto dos colonizados como dos colonizadores, por meio de provérbios e de ditados populares, tais como: “se quiseres conhecer um lugar, fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa, escuta-lhes os sonhos” (Couto, 2015, p. 18). Outro dito proverbial, também poético: “Mas a paz é uma sombra em chão de miséria: basta o acontecer do Tempo para que desapareça” (Couto, 2015, p. 21). Acrescenta-se também expressões lapidares como: “Assim são os homens, explicou: têm medo das mulheres quando elas falam e mais medo ainda quando ficam caladas” (Couto, 2015, p. 28).

Os nativos de Nkokolani traduzem as mensagens da terra, dos ventos e das águas como se fossem deuses a exigir ou impor respeito aos homens, ou comunicando alguma tragédia, como em um desejo de que os seus entes se protejam de alguma catástrofe. O texto traz uma diversidade de intertextualidade com os textos de mitos ocidentais, com a imitação de gestos paradigmáticos de seus personagens, sobre os quais se criaram as apologias, as paródias, os rituais sagrados e os provérbios e locais sagrados, tais como o túmulo do Muzilla, o pai do Ngungunyane, localizado em uma ilha. A página do chão, um lugar sagrado que Imani não poderia pisar, a árvore, onde Katini sobe para ouvir as orientações dos espíritos.

A intertextualidade em *Mulheres de cinzas* surge muitas vezes para dar conta do conflito religioso entre a cristandade e as crenças africanas, o que muitas vezes é solucionado textualmente na forma de paródias do texto bíblico. Uma figura mítica muito evocada é a do personagem bíblico Moisés, o qual recebeu de Deus a missão de guiar o povo hebreu, então escravizado no Egito, numa fuga pelo deserto, rumo à liberdade – relato que se encontra no livro de *Êxodo*. Nessa jornada, uma de suas mais importantes ações foi erguer o cajado sobre o Mar Vermelho para abrir as águas e os hebreus atravessarem o mar a pé enxuto. Em outro momento, faltou água e o povo sedento começou a blasfemar contra Deus, maldizendo as ações de Moisés. Então, Moisés, por ordem divina, desferiu um golpe com o seu cajado sobre a rocha e dela jorrou água límpida e pura aos peregrinos.

Em *Mulheres de cinzas*, Germano narra um sonho bastante vívido que tivera, no qual ecoam os acontecimentos do *Êxodo* (na sarça ardente, sobre uma Rocha, também Deus aparece a Moisés, na forma de uma sarça ardente), mas em forma revertida do mito bíblico:

Eu tinha bebido e, entontecido, deitei-me de costas a luz do Sol batendo-me diretamente no rosto. E senti que, por baixo de mim, uma rocha se movera. Sentei-me assustado. E vi que me encontrava numa clareira coberta de pedras de considerável tamanho. Em pleno delírio percebi que um desses pedregulhos falava.

– *Não se assuste, nós somos pedras – disse a rocha.*

– *Não é verdade – contrariou um outro rochedo.*

– *Nós somos pessoas. Fingimos ser pedras para que não nos leve nos barcos como escravos.*

– *E quem vos leva?*

– *Todos. Levam-nos os pretos. Levam-nos os brancos.*

(COUTO, 2015, 268)

Surgiu nesse arrebatamento a figura de Mouzinho de Albuquerque. Ele era um militar experiente, sabia distinguir as falsas das autênticas pedras. Desfilando a cavalo, o guerreiro fez raspar nas rochas a lâmina da sua espada e assim acendeu incêndios que devoraram os caminhos. Depois, o cavalo e o cavaleiro fizeram meia volta e atravessaram incólumes aquele mar de chamas. Com o olhar de águia, Mousinho avaliou a autenticidade das rochas. Sobre as pedras vivas o cavaleiro desfechou vigorosos golpes. E voaram pedaços de carne em todas as direções, o sangue e o fogo misturando-se num único lençol vermelho (Couto, 2015, p. 267-268).

O militar português Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) foi um dos mais importantes executores da política colonial portuguesa, na África do final do século XIX. Estrategista habilidoso e líder carismático, suas ações foram essenciais para enfraquecer as rebeliões anticolonialistas e os reinos africanos. Foi ele quem conseguiu capturar o Imperador Ngungunyane, o que o levou a atingir a posição de herói da colonização portuguesa. Mouzinho chegou ao posto de governador de Moçambique em 1896, mas ficou apenas três anos no cargo. Segundo Douglas Wheeler (1980), sua administração foi polêmica porque sua visão de progresso para Moçambique seguia as bases do Capitalismo europeu, e não incluía a participação plena dos africanos na sociedade que idealizava desenvolver.

Em questões raciais, o conceito de uma “missão civilizadora” europeia apoiava-se na corrente racista e etnocêntrica do darwinismo social da época. Para Mouzinho, os Portugueses eram uma raça superior e, na sua generalidade, os Africanos eram bárbaros selvagens. Opunha-se à “assimilação” (Wheeler, p. 306).

Ainda segundo Wheeler, em termos de modelo colonial, Mouzinho tinha admiração pela política utilizada pelos britânicos no território vizinho a Moçambique, o qual viria a ser a

África do Sul, país considerado, ao longo do século XX, como um exemplo ultrajante de sociedade baseada na segregação racial

A análise feita por Mouzinho e as soluções dela decorrentes para os graves problemas de Moçambique eram rigorosamente nacionalistas e conservadoras. Estudioso atento da administração britânica na África Austral e governador familiarizado com o sistema britânico em vigor na província de Natal (África do Sul) [...] (Wheeler, p. 307).

De modo que Mouzinho, no sonho de Germano, aparece como um anti-Moisés, pois suas ações trouxeram sangue, ao invés de água; morte, ao invés de vida; escravos, ao invés de libertos – fazendo de Moçambique um “mar vermelho”, uma terra banhada em violência.

Em contrapartida, há também momentos de trocas culturais. Em *Sombras da água*, a personagem Bibliana é uma sacerdotisa, profeta e curandeira, que, com a assistência do padre Rodolfo Fernandes, exerce suas funções em um terreno cristão. Sobre o altar da Igreja Católica, ela apresenta o ritual de consagração do pão e vinho, usando o próprio corpo e o sangue do sargento Germano. Para os nativos moçambicanos, os portugueses eram simbolizados pelo peixe, então surge uma diversidade de expressões que remetem às várias falas e ações de Cristo, que usou muito o peixe e a pesca como figuras de sua pregação.

Couto também aproxima situações míticas paradigmáticas, comuns a várias culturas, para aproximar a cultura portuguesa e a cultura de Moçambique. Como o andar sobre as águas ou encontros junto ao poço. Há um paralelo entre o poço Nkokolani e o poço de Jacó, citado pelo *Evangelho de João* (Capítulo 4). Numa conversa com uma mulher samaritana, Cristo aponta que as águas do poço saciam a sede, mas não satisfazem a alma. Na fala de Imani, o poço de Nkokolani também é imperfeito, porque pode representar o risco de um envenenamento coletivo, já que toda a comunidade bebe de um único poço. A atitude ascensional de subir à árvore para falar com os espíritos, usada pelos africanos, tem um paralelo com figuras bíblicas que subiram à montanha para falar com Deus, como Moisés, o profeta Elias ou mesmo Jesus.

Outra mitologia que a leitura da trilogia moçambicana traz à lembrança são algumas particularidades da *Odisseia* de Homero, com suas travessias, ilhas e mares, correndo vários perigos. O herói atravessa mares a nado, enfrenta monstros e gigantes (o Ciclope), sereias silenciosas, ninfas apaixonadas, entre vários percalços, até chegar ao seu porto seguro, Ítaca. Na epopeia de Homero, ao deixar a guerra de Tróia em direção à Ítaca, o guerreiro Ulisses enfrenta uma grande batalha desencadeada por deuses olímpicos, principalmente pelas sereias, pelas ninfas e pelas deusas.

A *Odisseia*, de Homero, é um poema épico da Antiguidade, um cânone do Ocidente, que nos liga às antigas tradições culturais anteriores à Europa e a um rico imaginário coletivo,

que está na base da cultura ocidental. Por sua vez, a trilogia épica de Mia Couto é composta de episódios e de cartas narradas em prosa, que enaltecem o amor de mãe e o apreço pelas mulheres, uma prosa com poesia e humor: a escrita na oralidade. Na narrativa épica de Couto, a aventura heróica é realizada por uma mulher, adolescente, negra e solteira. Uma vez expulsa para longe de suas terras de origem, ela enfrenta as novas realidades culturais, não como uma simples aventura, nem em busca de expansão territorial ou imperial, mas agrega os conhecimentos adquiridos nas ondas migratórias.

Ulisses se aventura ao mundo em busca de conquistas, Imani, em busca de sobrevivência. No lugar do feminino terrível de ninfas, deusas, sereias, fadas ou bruxas, que atormentavam o herói da Odisseia; temos um masculino terrível, representado pelos soldados, pelos comandantes dos navios e pelo próprio Imperador – que tentaram aproximar-se de Imani, com o intuito de seduzi-la ou de estuprá-la. Imani também atravessa terras e mares, para reencontrar o seu porto seguro em Moçambique, mas teve um final solitário. Diferente de Penélope, na *Odisseia*, o grande amor da heroína de *Mulheres de cinzas*, o sargento Germano, não pôde esperar pelo retorno da amada. Em carta, ele aponta como causa da separação as grandes diferenças culturais, que evidenciam uma incompatibilidade para seguir um relacionamento.

As mudanças históricas impostas pelo Colonialismo na África deram origem ao deslocamento cultural e geopolítico dos povos nativos. Imani foi desterritorializada, deslocada pelos acontecimentos históricos, pela dizimação da tribo de Nkokolani – seu porto seguro, sua identidade – a morte da mãe e dos irmãos. Ela parte, levada pelas circunstâncias, sem a certeza de um retorno, vive nas fronteiras culturais e geopolíticas, experimenta o deslocamento e o estranhamento de outras culturas, em um universo estrangeiro.

Vincent B. Khapoya (2015), traz a história dos africanos, examinando o rechaçamento dos costumes, das crenças e das culturas populares africanas – elementos constitutivos da identidade dos heróis da ancestralidade dos nativos – promovido pela suposta missão civilizatória europeia, durante a colonização. Por sua vez, Bhabha (2013) remete à teoria de Goethe, segundo a qual uma literatura mundial surge da confusão cultural ocasionada por terríveis guerras e conflitos mútuos. Ele compreende a realidade pós-moderna a partir de uma representação social das ambivalências, com seu discurso pós-colonial, afirmando que: “É na emergência dos interstícios – na sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.” (Bhabha, 2013, p. 20).

Já foi discutida a intertextualidade de *Mulheres de cinzas* com uma variedade de textos mitológicos ocidentais, sobretudo dos gregos e da Bíblia (tanto do Velho, como do Novo Testamento), surgindo em meio às mitologias tradicionais moçambicanas. Esta intertextualidade também é uma marca do hibridismo cultural da escrita de Couto. A mistura de elementos culturais é mostrada de forma a contrapor o pensamento religioso dos nativos moçambicanos ao cristianismo colonizador, mas também faz mesclar o curandeirismo à religiosidade cristã, tanto no que diz respeito ao tratamento sagrado dos ciclos de nascimentos e de mortes, como em rituais sobre a criação do mundo e do homem, ou em rituais de cura.

No início de *Mulheres de cinzas*, as personagens vivem absorvas na religiosidade, impelidas pelos costumes apreendidos nas sociedades arcaicas, principalmente os herdados de seus ancestrais; inclusive aceitam uma estrutura social, em que a violência doméstica perpassa as gerações. Todavia, essa realidade vai-se deslocando, impulsionada pelas guerras e pelos conflitos existentes, por ordem do colonialismo, que tenta erradicar o multiculturalismo milenar do continente europeu, com suas muitas nações, tribos e etnias – buscando implantar uma cultura de ascendência europeia e cristã.

Uma vez expulsos de sua nação, vagando por fronteiras geopolíticas, os habitantes de Nkokolani veem-se mergulhados no mundo colonial e confrontam-se com uma compreensão de mundo, que às vezes não faz sentido para o pensamento africano. Assim, passam a entender a existência sob novos signos de identidade, que se formam a partir do embate entre as diferenças sociais e culturais. O clã familiar de Imani se assenta na área de posseiros das terras que pertencem aos colonizadores portugueses, por isso essa família se vê excluída pelas demais tribos africanas, por serem considerados apoiadores dos colonizadores e traidores do próprio povo moçambicano.

Imani conta que as mulheres da família Katini Nsambi, o clã ao qual pertence a protagonista, são invejadas pela postura elegante, pela sensualidade e beleza, pelo comportamento autêntico e pela expressão corporal que demonstra uma liberdade de pensamento, no jeito diferenciado de se vestir, de pensar e de agir. Elas usam sapatos e suas roupas são confeccionadas em tecidos consideravelmente melhores, enquanto as demais se vestem com roupas de cascas de árvore e andam descalças. E ainda, as protagonistas se regozijam por residirem na melhor das casas da aldeia, espaçosa, com divisórias, paredes a cal e iluminada com lâmpadas a gás. No entanto, ao mesmo tempo, são desprezadas entre as demais tribos, pelo estilo diferenciado de viver e por não pertencerem tradicionalmente àquelas terras. O desdém dos moradores aumenta o sentimento de não-pertença àquelas terras e se soma à falta de voz contra as injustiças vividas pelo clã de Imani, agora tendo de viver na condição de

posseiros. Por outro lado, eles também não são respeitados pelos portugueses com quem se aliaram, pois estes desprezam e repelem sua cultura e suas crenças.

Esse descolamento diante do mundo, agravado pelo luto da perda das filhas e pelo distanciamento do marido levam a mãe de Imani, Chikazi, à melancolia, ao estado de depressão. A personagem tem pesadelos e, no sonambulismo, age com bravura, conduz a sua família, pelos campos e montanhas, de retorno às suas terras de origem, na região de Makomani, no norte de Moçambique, à beira do mar. No entanto, as dificuldades nos relacionamentos, minados pela guerra que se aproxima mais e mais, e as inúmeras perdas levam Chikazi a uma morte social e, finalmente, ao suicídio.

Na sequência, é apresentada outra realidade, a da hostilidade da guerra, a destruição metaforizada por uma bota militar, com a qual os soldados estilhaçam o sol, já escolhido pela mãe, e acabam, assim, com a única riqueza, que é a paz dos nativos. Então, a bota maldita não pertencia aos colonizadores portugueses, mas a Ngungunyane, o último Imperador de Gaza, reino africano no sul de Moçambique. A partir de seus domínios, ele comandava o povo Nguni e demais aliados na dizimação de outras tribos autóctones – como as do povo *va txopi* (ou *Vatxopi*), ao qual pertence Imani – em nome de resistência aos colonizadores. Os Ngunis tomavam as terras como despojos, estupravam as mulheres, matavam seus idosos e as crianças e escravizavam os homens. Assim narra a heroína Imani:

Não entendíamos por que motivo essa gente nos tomava por bichos e apreciava mais os seus bois do que os povos que submetiam. Não entendíamos por que razão roubavam o nosso gado, matavam a nossa gente e violavam as nossas mulheres. Chamava-nos *tinxolo*, “as cabeças”. Era assim que nos olhavam: contados como escravos, descontados como bichos (COUTO, 2015, p. 113).

Trata-se do cenário sobre o qual o mito de Couto se configura, um território extasiado pela violência, com feridas abertas no corpo da terra e na alma dos nativos, no final do século XIX, quando Moçambique enfrentava, na sua História, o fato de ser colonizado. Naquele espaço, a espiritualidade dos nativos vive um momento de incertezas, a esperança era de que a terra continuasse não possuindo donos, mas que – ao mesmo tempo – eles percebem as transformações culturais e políticas das antigas tradições, rumo a uma assimilação da cultura dos invasores. Como relata Imani ao assistir um debate entre dois chefes tribais:

Discutiam se havia traição na cedência de terras aos invasores Vátuas. E disputavam nos seguintes termos:

– *Demos-lhes as terras* – dizia um –, *mas não lhes entregámos os deuses que são os únicos donos da Terra.*
 – *Palavras. Isso são apenas palavras* – retorquia o outro. – *Entregámos-lhes tudo.*
 – *Quem continua a comandar as cerimónias sagradas não somos nós?*
 – *Pois eu pergunto: em que língua, nessas cerimónias, falam os nossos ngangas? Falam nossa língua? Ou não é verdade que já falamos com os nossos deuses na língua dos invasores.* (COUTO, 2015, p.190).

Bhabha (2013) diz que o “além” não é um novo horizonte nem o abandono do passado, mas um momento de trânsito em que tempo e espaço se cruzam e produzem figuras complexas de diferença e de identidade, de passado e presente, de interior e exterior, de inclusão e exclusão. Haveria então uma instabilidade dos parâmetros, o que pode gerar outras possibilidades no plano da cultura: “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (2013, p. 22). O sociólogo acrescenta que vem daí a relevância que o prefixo “pós” assumiu na contemporaneidade: pós-moderno, pós-colonial, pós-feminismo etc. Todos estes conceitos estão insistindo em apontar para um “além” (2013, p. 23).

“Além” significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou limite – o próprio ato de ir além – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente” que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural. O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa auto presença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias (Bhabha, 2013, p. 23).

Se ir além das fronteiras do tempo exige um retorno ao presente, mas este retorno se torna desconexo, porque o presente é descontínuo, ele não é estável – tem-se um outro modo de perceber o tempo, que não elimina a repetição do tempo cíclico, mas também não consolida a rigorosa e irreversível sequencialidade do tempo histórico. Pode-se ver na trilogia de Couto, uma busca por expressar uma nova forma de temporalidade, que remete à teoria de Bhabha. No final de *Sombras da água*, as reflexões estão voltadas para a nova realidade de Imani, com suas lutas para sobreviver nas fronteiras culturais, em que, na maioria das vezes, tudo se apresenta como perda: o roubo do filho, a perda do grande amor, da mãe e dos irmãos. No início de *O*

bebedor de horizonte, uma das esposas do Imperador, Dabondi, conversa com o rio e depois, apresenta um ritual de dança, quase pairando sobre as águas:

De súbito, a rainha Dabondi salta do barco e caminha na direção da silenciosa da multidão que foi crescendo na margem. Todos os olhos se centram na rainha que atravessa as águas rasas do rio. Os pés de Dabondi não tocam na água e nem a terra. Na verdade, a rainha não caminha, ela executa uma dança. (COUTO, 2017, p. 13).

Seria uma interação entre a terra, que sustenta os pés, e as águas, sobre as quais se exige uma introspecção espiritual, uma sublimação ao transpô-las. Também Imani, no segundo romance, vive os rios dentro e fora de si; e ao final do terceiro, ela retorna a Nkokolani, onde faz uma reflexão sobre as mudanças psicológicas e substanciais ocorridas nela própria e no seu mundo. Depois de ter percorrido os vários espaços da narrativa – entre a terra e o mar – e de ter convivido com outras crenças e culturas, prevaleceu o amor às raízes e sua espiritualidade que ganha uma forma mais consistente:

– *Eu não moro. Eu sou esta casa.*

Eu sou a casa, repito, e esta mobília são as minhas irmãs. Tenho parentes de madeira que não deixaram nunca de me fazer companhia. Deves aprender, meu, neto prossigo. Mais do que às pessoas, afeiçoa-te à mobília. A cama e as cadeiras, garanto, são quem mais nos permanece fiel até ao fim dos nossos dias. Reza pela alma das coisas, meu neto (COUTO, 2017, p. 304).

O convívio nas embarcações marítimas, nas fronteiras geopolíticas, as dificuldades provocadas pela falta de ambientação para o fervor religioso a levaram à maturidade, pois atingiu a uma plenitude espiritual, desapegou-se de seus medos, sem receios de deixar de pertencer às suas origens, nem mesmo de se macular com a cultura do outro. Houve uma transcendência, pois, ao viver o multiculturalismo, Imani se torna um modelo exemplar de heroína. Reconhecendo-se como uma personalidade formada nas diferenças sociais, ela exerce a sua gratidão aos bens e objetos, à terra e à natureza, enxergando espaços de que antes não se dava conta. Ao ser entrevistada pelo neto, ela se revela:

Olha bem para mim meu neto. Esta criatura que vês à tua frente não é feita de um corpo único. São muitos corpos colados, cada um feito em um tempo, cada um vindo de uma terra diferente. O coração é desta aldeia, os braços são de Multimati, as pernas já se esqueceram de onde são. Não me fotografes, meu neto. Esse meu corpo é feito de despedaços. Quem mais vive dentro de mim é quem já morreu: as mães que ainda me fazem nascer. A primeira Chikazi Nsambe, e as outras, Bibliana, Bianca e Dabondi. Não me fotografes meu

neto, porque eu não termino em mim. O meu corpo agora é o mundo inteiro. (COUTO, 2017 p. 305).

As experiências da heroína na trilogia a consolidam como o lugar do entrecruzamento de espaço e de tempo, alcançando um estágio que supera o dilema entre as tradições do passado e as mutações do presente. O que Bhabha (2013) considera um caminho pelas vias da diáspora, do deslocamento, da migração, dos exílios políticos e de várias outras formas excludentes. Segundo definiu Bhabha (2013, p.22): “As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto”. Dessa forma, Imani segue vivendo “além”, podendo se apresentar como um novo modelo para seu novo-antigo mundo, como ainda afirma Bhabha (2013, p.22) “ – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com o espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente”.

1.3 Mito, história e ficção em *Areias do Imperador*

Na introdução a *Mulheres de cinzas*, Mia Couto identifica sua obra como sendo histórica e ficcional, baseada em documentos escritos e narrativas orais: “Esta narrativa é uma recriação ficcional inspirada em factos e personagens reais. Serviu de fonte de informação uma extensa documentação produzida em Moçambique e em Portugal e, mais importante ainda, diversas entrevistas efetuadas em Maputo e Inhambane” (COUTO, 2015, p. 9). Como se viu, o romance toma como narradora central a protagonista Imani, personagem ficcional.

O cenário da obra deixa explícita uma imagem de um território em ruínas, ressequido, resultado da guerra ocorrida naquela região, no final do século XIX. Tempo em que o reino de Gaza, sob o comando do Imperador Ngungunyane (também conhecido como Ngungunhane ou Gungunhana), começa uma guerra de resistência à Coroa portuguesa e transformou aquela região de Moçambique em um chão de miséria. Ele buscava expandir seu domínio ancestral, o reino de Gaza, tornando-o um Império inteiramente africano, a partir da tomada territórios que ancestralmente pertenciam a outras tribos e etnias, mas que se encontravam sob algum tipo de controle do governo de Portugal, formando a antiga colônia de Moçambique. Expansionista, Ngungunyane usou o discurso anticolonial para justificar seus ataques aos territórios de outros povos africanos, acusando-os de serem aliados dos europeus.

Tendo na agressividade de seus guerreiros uma das suas principais estratégias, o Imperador de Gaza não poupou as tribos que recusaram seu governo, e impôs ataques violentos

contra os povos nativos, massacrando aldeias e clãs. Fugindo dos ataques do Imperador, a família de Imani se refugia em Inharrime, um lugar sob o controle dos soldados portugueses, onde os homens possuem a licença e o incentivo para alimentar o seu ódio contra as mulheres, manifesto na violência doméstica, no estupro coletivo e, também, no jeito de perceber as mulheres como objetos insignificantes. Em *Mulheres de cinzas*, a mãe Chikazi refugia-se nas suas crenças populares, finge uma dor que não sente, disfarça uma submissão pela harmonia familiar e utiliza artifícios e crendices populares em defesa própria e da família.

A migração, conforme Bhabha (2013, p. 227-228), é um momento de dispersão dos povos de seus mitos, de suas fantasias e de suas experiências que, em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros reinos, transforma-se em um tempo de reuniões. Reuniões de povos na diáspora: exilados, emigrados, contratados e refugiados, que ocorrem às margens das culturas estrangeiras, nas fronteiras, em guetos, em diversos locais e com diversas fluências de línguas. Ali se reúnem signos de provação, de memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos, no passado, em um ritual de vivência no presente.

Essa visão de Bhabha relaciona-se com a ideia de lugar e de identidade. Em *Mulheres de cinzas*, a escolha dos nomes dos personagens observa as circunstâncias da concepção do nascimento, a idealização do nome com uma predestinação futura, atribuindo a alguém o poder de nomear. A narrativa conta a controvérsia em torno dos procedimentos de identificação da individualidade de Imani, questionando até mesmo o ato de nomear.

Desde a infância, Imani esteve no “entrelugar”, uma vez que o seu primeiro nome foi o da avó paterna, Layelwane, respeitado o seu direito de estado do pai, de conceder o nome, mas foi rejeitado pela recém-nascida, que chorava desesperadamente. Então, veio o segundo nome, Cinzas, com o qual foi batizada pela mãe, pensando o pó, cujo significante resulta de objetos queimados, como símbolo do início e do final de uma existência, mas também um recomeço, como o mito Fênix, que ressurgue das próprias cinzas, como será debatido mais à frente. E o terceiro nome, Imani, foi dado pelo pai, retomando o seu poder de nomear, significa na verdade uma indagação (“quem é?”). Ela também recebe o apelido, “A viva”, por ser a única sobrevivente à enchente, que levou as duas irmãs mais novas.

O nome Imani compreende uma indefinição, talvez até quanto à concepção da personagem, num questionamento da paternidade, já que vive em um território em que o estupro é lícito. Mas responde, também, a uma idealização que pode ser explicada ao observar, no percurso da trilogia, a trajetória da personagem, que passa pelas “missões civilizatórias” impostas pelos colonizadores portugueses e representa, entre outras realidades, um espaço

político aberto à formação das novas identidades contempladas nas diferenças culturais, construídas nas fronteiras geopolíticas da pós-modernidade.

Os brancos da cidade falam assim, não são como nós que comunicamos aos gritos. Para os portugueses mais educados, o falar alto é uma grosseria. Para nós, o falar baixo de alguns portugueses é uma prova de que escondem alguma coisa. [...] Vou explicar: é que, mesmo calados, os brancos escutam-se à distância. E falo do que sei: passei décadas com eles, na terra deles. Falo, penso e vivo como eles. Sou negra, é verdade. Mas entro e saio da minha raça quando quero. (COUTO, 2017, p. 299- 300).

As comparações entre os colonizados e colonizadores, em *Mulheres de cinzas*, são realizadas por meio de narrações orais da personagem Imani e das cartas escritas pelo sargento Germano. Nas cartas, contam-se as diferenças sociais e culturais e findam por descrever a grandeza africana, integridade moral e a firmeza de espírito dos africanos, frente à fraqueza e apatia dos colonizadores. Em tudo se percebe as diferenças: no jeito de varrer a casa, manter uma conversa amigável, no jeito de enterrar os mortos, no olhar para a natureza, interagir com as pessoas.

Chama também a atenção, a forma diferente do olhar sobre as mulheres negras e as brancas. Às primeiras, devota-se o imaginário da objetificação sexual, às outras, o respeito. Admira-se o sotaque das europeias ao falarem outros idiomas, às outras, exige-se o mais perfeito português padrão; segundo Imani, exige-se das moçambicanas que trabalham como tradutores que apresentem uma dicção perfeita e mostrem subserviência.

Assim, o percurso completo de Imani também reflete o que diz Campbell e Moyers “[...] numa transformação psicológica fundamental, pela qual todo indivíduo deve passar.” (1990, p. 132). Walter Boechat (2014), que fundamenta os seus estudos em Campbell, Eliade e Raphael Patai, declara que o mito está vivo e presente, atuante no homem contemporâneo. Mesmo na modernidade, dominada pelos valores do racionalismo científico, ele age sob diversas formas no inconsciente coletivo por meio de religiões instituídas, de crenças, de referenciais.

Na trilogia de Couto, há também temas relacionados aos discursos colonial e pós-colonial, que, quando analisados na perspectiva das teses de Bhabha, mostram que as ações das personagens refletem a materialidade de temas sobre as diferenças sociais, como o racismo, o sexismo, as caracterizações das diferenças de gênero, o estranhamento cultural no próprio solo de origem. Ou seja, a desterritorialização dos nativos, a inferiorização com base no sentimento racista, o desenraizamento cultural, a depressão, a morte social e o suicídio. Sentimentos que

constituem elementos de sofrimento e de transição para a regeneração e o retorno das origens. E, também, para energizar as lutas no contexto da renovação conceitual de identidades e da formação de uma nova sociedade.

Vários dos povos nativos representados na trilogia de Couto não se mostram com um potencial para a guerra, pois acreditavam em uma vida em harmonia com a natureza, tomando-se como parte desta, de acordo com suas crenças, e considerando que a terra se constitui em um bem maior, pertencente unicamente a Deus, e um benefício para toda a humanidade. A possessão da terra estava definida pela tradição, atribuída aos deuses, para as tribos e clãs. Contudo, o processo colonial iniciado em Moçambique pelos portugueses, desde o século XVI, desequilibrou muitos destes acordos antigos, o que desaguou em um conflito continuado pela terra, onde falhava o poder do colonizador europeu – o que resultaria no expansionismo aguerrido do Império de Gaza (situado onde hoje está o norte da África do Sul e o sul de Moçambique), que passou a atacar as tribos que ocupavam a região moçambicana, valendo-se das fragilidades do Império Português, no final do século XIX.

As invasões europeias na África desestabilizaram toda uma tradição ancestral, corroendo antigos pactos e valores e acendendo tensões entre membros das famílias; de maridos e esposas, de pais e filhos e, principalmente, entre vizinhos tribais. Sobre esses acontecimentos, Eliade (1969) afirma a importância do papel ritual na regulação das hostilidades entre os povos arcaicos. Sempre que o conflito se coloca, busca-se a imitação de um modelo arquetípico do passado (Eliade, 1969, p. 43), de modo que o embate entre tribos daria um sentido cultural conhecido à realidade conflituosa da colonização. Este modo de pensamento viabiliza a irrupção de movimentos predatórios por parte de algumas tribos, como a dos Nguni, contra todas as demais que não se submetam a eles.

Couto observa em uma de suas conferências, a variedade de línguas e culturas na África faz com que os povos das tribos se acomodem em si mesmos, sem um sentimento de comunidade maior do que o tribal. O clã Nkokolani, por exemplo, uma personagem coletiva, por assim dizer, dos romances da trilogia *As areias do Imperador*, apresenta-se murada no seu entorno, com khokholos⁷, visando à proteção contra os invasores e à privacidade da tribo. Mas este isolamento os torna frágeis diante da organização político-militar de maior envergadura do Império de Gaza. Como narra Imani,

⁷ Aldeias protegidas por fortificações rudimentares, feitas de pedras. Os khokholos eram exclusivos de um clã familiar. Quem não fosse da família não poderia residir ou buscar proteção nele (Cf. CUMBE, 2000).

Somos poucos, murados pelo orgulho e cercados pelos Khokolos, essas muralhas de madeira que erguemos em redor das nossas aldeias. Por razão destes abrigos, o nosso lugar tornara-se tão pequeno que até as pedras tinham nome. Em Nkokolani bebíamos todos do mesmo poço, uma única gota de veneno bastaria para matar a aldeia inteira. (COUTO, 2015, p. 17-18).

Eles são então desterritorializados de suas terras e de seus projetos de vida; e deslocados de seus costumes vão tentando se encontrar. Mwanatu, o filho caçula de Chikazi e de Katini, também estudou na Escola das Missões e aclama as atitudes e as culturas dos colonizadores, enquanto sonha em chegar ao porto, como um soldado do exército português. Tendo passado muito tempo como sentinela do quartel improvisado da Coroa, com uma espingarda a punho, ela se torna um complemento de seu braço – uma conformação do corpo físico ao instrumento de seu ofício. O tio Musissi teve uma bala alojada na coluna, que não pôde ser retirada, e o metal foi absorvido ou, melhor dizendo, o metal absorveu o restante do organismo. Por isso, o personagem andava ringindo como se o corpo fosse constituído de peças metálicas.

As mulheres resistem mais, se mantendo como baluartes da tradição nativa. Os habitantes de Inharrime consultam os ossículos da tia Rosi ou a leitura de cartas, na tentativa de prever o futuro ou de desvendar os mistérios da vida. À beira do rio, Chikazi bate palmas, pedindo licença aos espíritos para pegar a água, pois acredita que os espíritos transitam livremente pela casa, pelos quintais, habitam as águas dos rios, as paisagens e a natureza – ensinamento que só é absorvido pela sua única filha mulher sobrevivente, Imani.

O mito em *Mulheres de cinzas* tem seu caráter situado no entrelugar da tradição oral africana e da literatura portuguesa. No desenvolvimento do romance, as personagens são deslocadas de seu conforto cultural. Couto traça, a partir dos conflitos externos – sociais, políticos e bélicos – as questões internas, individuais e coletivas das personagens, traz à tona temas que configuram a representação literária nas fronteiras geopolíticas, representa as novas identidades formadas no “entrelugar” das diferenças, considera os processos migratórios, o desenraizamento cultural, o acultramento, os deslocamentos e estranhamentos.

Segundo Bhabha: “Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação, singular ou coletiva, dando o início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (BHABHA, 2013, p. 20). A protagonista Imani, por exemplo, convive em uma realidade além de suas fronteiras, que ao nosso ver, replica a exposição da teoria de Bhabha (2013) – com um pé no futuro, no mundo pós-moderno, avistando o pensamento pós-colonial, no que diz respeito

à aceitação formação das novas identidades, que abarcam a situação dos imigrantes de forma geográfica, política e cultural.

Desse modo, Imani, a heroína da trilogia de Moçambique, não responde pelo nome “ninguém”, como Ulisses, o herói da *Odisseia*, que utilizou desse recurso para se safar da perseguição dos inimigos. Como narra a própria Imani, ela não possui uma denominação, o que significa não ter nome nenhum, do que se depreende que ela representa uma diversidade identitária. Portanto, a forma narrativa dela se coloca entremeio a um modo metafísico de ver o mundo, mas igualmente vinculada à realidade histórica que modifica seu mundo.

Bhabha (2013) conceitua a consciência das posições do sujeito para a formação das novas identidades, a partir do pós-colonialismo. Surgiram daí novos fatores de identificação dos traços definidores de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação, em substituição às categorias de classe e de gênero – o que o estudioso considera como um fato inovador e ao mesmo tempo crucial. Ele discursa sobre a necessidade de focalizar os momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais.

A desterritorialização geográfica e cultural dos nativos na trilogia “As areias do Imperador”, proporcionada pelo colonialismo, promove as ondas migratórias, pois se torna a única opção de sobrevivência aos nativos. Num universo cultural instável e indefinido, tem-se o amálgama de uma diversidade de culturas, onde é preciso lidar com o ambiente cultural que pertence ao outro – o invasor. Esse estranhamento cultural ocorre com as personagens de Couto, em território moçambicano controlado pelos portugueses. Um dos principais instrumentos deste avanço das culturas dos colonizadores se dá por via das escolas das missões, que Imani frequentou e que foi parte fundamental de sua formação educacional. Estas instituições religiosas-educacionais tinham o intuito de inserir a cultura e a Língua Portuguesa, assim como a religião católica, na mente dos nativos, visando eliminar as crenças originais africanas. Por ter aprendido a ler e escrever em língua portuguesa, ela se torna intérprete dos colonizadores e desenvolve relações pessoais com eles.

Foi nesse ambiente que a protagonista Imani se especializou na Língua Portuguesa, nas culturas europeias e na religião cristã. Ganhou, assim, a confiança do sargento Germano, que também levou em conta a sua beleza e o seu conhecimento das diversas línguas e das culturas dos nativos. Para Bhabha (2013), o estranhamento é uma condição de iniciações extraterritoriais e interculturais. Não significa estar sem casa, nem deve ser utilizado de forma simplista para separar algo que está dentro da vida familiar ou social, ele se manifesta nas esferas privada e pública:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, formando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora. Embora o “estranho” seja uma condição colonial e pós-colonial paradigmática, tem uma ressonância que pode ser ouvida distintamente - ainda que de forma errática – em ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares trans-históricos. (BHABHA, 2013, p. 29).

Imani, também, representa o lugar onde se processa o encontro de uma variedade de mundos que se misturam: como um ser individual, ela é uma adolescente que sonha ser mãe, a tradutora de línguas e culturas nativas e portuguesas. Assim como, também é possível dizer que ela se identifica não com uma pessoa, mas com o seu povo. Outras personagens da narrativa também revelam o sentimento dos nativos com relação ao desenraizamento de suas terras e tradições, fazendo de sua resistência cultural um instrumento de repúdio à colonização, ao racismo e à inserção do processo de civilização europeu na África, especificamente em Moçambique.

O acultramento foi tomado como uma afronta pela maior parte dos africanos, que se sentiram sumariamente esvaziados de suas essências e ridicularizados nas suas crenças pelos europeus. Mas, segundo Khapoya (2015), essa recusa das religiões e mitologias da África refletia o medo que os europeus sentiam da potencialidade espiritual dos nativos. Dessa forma, como os demais povos do continente africano, os moçambicanos viram-se inseridos nas culturas europeias pelos portugueses que impunham a sua língua, os seus costumes, a sua fé. Acrescenta-se que ainda teriam se esforçado para embranquecer suas peles, conforme diz Khapoya (2015) em seu estudo, ao infiltrar homens brancos no território africano para estuprar e engravidar as mulheres negras. Essa foi uma forma utilizada pelos colonizadores para tentar exterminar os povos nativos.

Ainda de acordo com Khapoya (2015), os missionários portugueses ofereciam o ensino das línguas e das culturas europeias por meio de escolas infiltradas no território (as já referidas escolas das missões), em troca de os alunos traduzirem a bíblia cristã para a língua nativa. Era uma forma eficaz de dominação, pois levava os nativos a questionar suas raízes, entender suas culturas e tradições como uma excentricidade, uma loucura. Os missionários buscavam levar os africanos a acreditarem que as culturas europeias eram as detentoras da forma da verdade. Vários nativos, como o personagem Mwanatu, acreditavam-se portugueses.

O envolvimento amoroso de Imani com Germano é um ponto importante da jornada da protagonista, que terá um filho com o português no segundo romance da trilogia, *Sombras*

das águas, o que confirma o seu papel de figura colocada entre mundos. Com esse nascimento, Imani dá a vida não apenas a um filho, mas ao resultado de uma soma das diferenças, que ultrapassa o valor das partes em si. O menino é o resultado do cruzamento entre o preto e o branco, entre a cultura europeia e a africana, entre a cristandade e a religiosidade Vaxopi, entre a Língua Portuguesa e o txintxop (língua da tribo de Imani). No ventre de Imani dá-se a formação de um indivíduo que será um símbolo da soma das diferenças. Ou seja, o seu corpo servirá como uma ponte que une colonizado e colonizador, branco e preto, inferior e superior – possibilitando a dissolução destas oposições, de que fala Bhabha. A criança simboliza um novo signo, representa uma base para a formação de uma nova sociedade.

São as questões do multiculturalismo, que Imani representa no livro, pois ela foi preparada para ser integrada à cultura europeia desde os tempos de infância, desde quando esteve no internato das Escolas das Missões. Contudo, ao final da sua trajetória, já na velhice, vemos que ela permanece ainda profundamente ligada às suas memórias familiares e às suas crenças ancestrais, guardando consigo o sentido simbólico dos locais míticos de sua infância, como o cupinzeiro que se ligava à mafurreira, árvore sagrada em que Chikazi se enforcara, ainda em *Mulheres de cinzas*:

No terreiro de casa passamos juntos à velha termiteira. Cimentaram o terreiro, mas deixaram vivo aquele lugar sagrado. Tiveram medo, não foi respeito. Ali resiste o morro de muchém, sustentando a frondosa mafurreira. Já nela não amarram panos brancos. Ninguém mais fala com os antepassados. A única que fala sou eu, que estou quase defunta. (COUTO, 2017, p. 307).

Sob o ângulo dos nativos, as lutas, os conflitos e as guerras encontram causa e funções rituais, fundadas por deuses e heróis míticos, segundo o modelo do tempo arquetípico, de que fala Eliade (1969). O pai Katini, por exemplo, tenta incendiar a lavoura de arroz para dispersar os invasores Ngunis. Ele havia trocado a cultura de milho pela de arroz, pois aquela era a preferência dos invasores. Convocando os jovens da tribo e, ancorado em uma costela de elefante, põe-se em marcha. Ao chegar no local de destino, sobe no tronco da árvore para escutar as orientações dos espíritos.

A terra também participa do mundo dos homens, não somente porque eles buscam o seu contato como forma de energização, mas também por meio de sinais, que alertam os nativos para a chegada dos estrangeiros ou trazem recados dos mortos. Por vezes, aparecem em cena criaturas que surgem repentinamente, como um bando de gafanhotos, que, de acordo com a leitura dos nativos, significa a proximidade de uma guerra.

Todavia, o caráter mítico, numinoso de *Areias do Imperador* se deve sobretudo às mulheres, com sua força espiritual, a resistência. São elas que preservam, ao longo da narrativa, o vínculo com as crenças nas manifestações do sagrado na natureza, permitindo a irrupção do maravilhoso em meio a uma narrativa feita segundo a inspiração dos romances históricos europeus. A façanha maior das personagens femininas no romance compõe-se, principalmente, na resiliência delas perante os embates pelo poder, em um mundo que se organiza em função do predomínio da guerra, da violência, do masculino.

Ou seja, a heroicidade da mulher nos romances da trilogia não se traduz em uma vitória ativa, agressiva, mas numa postura de resistência, de persistência inabalável em seus valores e saberes – com a qual lidam com uma diversidade de limitações e de injunções, como não-pertencimento aos ambientes de mando ou o não-direito à voz, que eram exclusivos dos homens. É este heroísmo feminino em *As areias do Imperador*, que se mostra em meio aos mais diversos empecilhos colocados tanto pelo colonialismo quanto pelo sexismo, que passamos a analisar.

CAPÍTULO II

O SAGRADO FEMININO

2.1 Os três romances

Retomando a organização da trilogia *As areias do imperador*, ela se compõe dos romances *Mulheres de cinzas*, *Sombras da água* e *O bebedor de horizontes*, respectivamente. *Mulheres de cinza*, publicado em 2015, traz no seu conteúdo a territorialidade dos nativos, principalmente das mulheres, com suas crenças, seus costumes e suas lutas cotidianas. Neste, o autor conta do sonho em silêncio das mulheres de se libertarem da opressão e da violência masculina, impostas pelo sistema patriarcal e pela perturbação dos nativos com a invasão dos colonizadores portugueses. A personagem e heroína Imani narra, no pretérito imperfeito, o seu nascimento biológico, com os desacertos e incertezas em torno de sua identidade. Aqui ela se descobre com uma missão de representar a coletividade. Nesse território, tomado de conflitos, transcorrem a sua infância e adolescência, envoltas em um aprendizado constante e encerra-se com a despedida de sua adolescência.

O segundo romance, *Sombras da água*, publicado e lançado no Brasil em 2016, pela editora Companhia das Letras, leva à análise da desterritorialização física, a que Imani foi submetida, por ser expulsa de seu porto seguro, de suas culturas e ficar à mercê dos acontecimentos históricos. A narrativa conta a história da rendição do Imperador aos intentos dos colonizadores e, também, a movimentação cultural dos nativos que se veem expostos às culturas e aos costumes estrangeiros. No terceiro, *O bebedor de horizontes*, publicado em 2017, narram-se as experiências e proezas de Imani, no espaço migratório, os enfrentamentos e os estranhamentos da jovem, que experimenta uma diversidade cultural e, principalmente, vendo-se desrespeitada na condição de mulher e sentindo o peso do preconceito racial, a mudança do ambiente natural, pois não reconhece na movimentação da natureza as mensagens dos espíritos.

Entende-se que, no decorrer da narrativa, ocorre uma evolução no pensamento e no comportamento das mulheres dos romances, personificados na heroína Imani. A transformação inicia-se em *Mulheres de cinzas*, em que as personagens internalizam os mitos consagrados desde os tempos dos seus ancestrais, de forma veemente, tomam como fator primordial a importância do retorno às origens, a conservação dos costumes e culturas de raízes, a perpetuação da condição de sustentação sociofamiliar, o respeito aos espíritos dos mortos e aos naturais, que são os elementos do céu e da terra. Assim ela se apresenta, está sempre absorva na

contemplação da natureza e inserida nos ambientes naturais, conformando-se a ela, repetindo rituais de respeito e de gratidão.

No primeiro episódio, os diálogos entre as personagens que protagonizam a ficção histórica, a mãe Chikazi e a filha Imani, expõem os questionamentos sobre as realidades de marginalização e de violência às quais as mulheres são submetidas. Visualiza-se a imagem de um enfrentamento não apenas às guerras externas, como a ofensiva dos colonizadores pela conquista das terras. As mulheres, nesse contexto histórico, são capazes de atitudes ousadas, como, por exemplo, quando Imani, já no final da narrativa, pega em uma arma e dispara contra o sargento Germano, o grande sonho de amor de sua vida, em defesa do irmão Mwanatu, que se acha sob a mira do sargento. Está no sangue das mulheres a proteção à família e à localidade.

No romance, as personagens Chikazi e Imani retratam essa fidelidade. Chikazi, por exemplo, repudia e protesta a invasão de outras culturas, que possa afetar a memória da existência do povo. Todavia, em Imani, apresenta-se o modelo da nova geração, constituída a partir de uma efusão de acontecimentos e de conflitos. Isso proporciona um novo olhar sobre a própria identidade cultural, que a leva a refletir sobre o comportamento das mulheres. Ela testemunha, e vivencia as transformações pela história. Assim, assimila os fatos como que parafrazeando Eliade (1969), na sua proposição da irreversibilidade dos tempos, ao contrário daqueles que buscam na anulação do tempo o conforto da essencialidade do ser. Imani se coloca como uma incógnita, ao mesmo tempo em que busca a sua individualidade, conflui em si os traços das diferenças, ressignifica a visão do próprio ser.

Dizer que o matriarcado prevalece no romance de Couto encontra justificativa em vários momentos da sua narrativa. Um deles é o fato de as mulheres fingirem uma submissão que não possuem com relação aos homens. Isso pode ser reconhecido ainda, na personagem Chikazi, a matriarca, que cumpre com o seu desejo de controlar e de manter a sua família, ainda que com sacrifícios. Ela se preocupa em trazer o marido para dormir em casa, salvá-lo dos perigos da mata, ainda que isso lhe custe um castigo.

Imani, a heroína, no seu cotidiano, de acordo com o seu crescimento espiritual, que ocorre com a interiorização dos acontecimentos à sua volta, nas suas escolhas, nega os costumes de seus ancestrais, pois não responde ao apelo da sociedade. Assim, não ostenta o nome de casada, como as meninas de sua idade, aos quinze anos ainda não engravidou, tornou-se uma tradutora das línguas nativas e portuguesa. Por esse motivo não lhe restaram amigas. Os pais de sua geração não a querem perto das filhas, para que não sejam influenciadas pelo comportamento de Imani. Vendo a solidão da filha, a mãe lhe consola dizendo: “Eu era mulher

e as mulheres de Nkokolani devem pertencer a alguém para deixarem de ser ninguém.” (Couto, 2015, p.204).

Outra passagem que também mostra a sua firmeza de caráter, é a determinação de não capturar mais morcegos para a confecção das marimbas do pai: “– *Desculpe, pai. Mas não volto lá em cima nunca mais.* O meu pai admirou-se com a minha atitude. Nenhum pai em Nkokolani aceita uma resposta dessa.” (Couto, 2015, p. 88). A atitude da filha foi tomada após verificar o estilo de vida dos morcegos: com as suas garras presas nos ramos, não se distinguiam entre vivos e falecidos: “Alguns de nós, humanos, temos esse mesmo destino: falecidos por dentro, e apenas mantidos pela aparência com os vivos que já fomos.” (Couto, 2015, p.87). Imani também observava que as fêmeas se reuniam nos ramos mais altos para amamentarem seus filhotes: “De tal modo se pareciam com pequenas pessoas que eu evitava olhá-las nos olhos. [...] Aquele sentimento de compaixão foi se avolumando à medida que em mim, cresciam sonhos de maternidade.” (Couto, 2015, p.87-88).

Outra atitude inusitada de Imani surge quando ela exige que o irmão se despisse da farda de soldado português, que ele vestia, dizendo que foram homens fardados que violaram as mulheres da aldeia. Mas fora o pai, Katini, que tinha entregue o filho Mwanatu aos serviços da Coroa, dizendo ser ele um bom menino que “*nunca falha com os correios. Ninguém imagina o que ele sofre para trazer aqueles papéis.*” (Couto, 2015, p. 92). Imani se revoltava, pois entendia que o quartel fazia os homens serem obedientes aos mandos da guerra, criando um mundo sem mães, sem irmãs e sem filhas. Era desse mundo, desprovido de mulheres, que a guerra precisava para viver. No entanto, o pai, vendo a ousadia da filha, mandou-a que ela também tirasse a roupa e a fez desfilar nua, na presença do irmão, e ainda pediu a opinião do moço. Tudo para avaliar o estado físico de Imani e o seu poder de sedução sobre os homens

– *Há pouco mandou o seu irmão tirar a roupa? Pois agora mando eu: levante-se, minha filha. Levante-se e desamarre a capulana.*

Desatei o pano que trazia preso à cintura e, completamente despida, deixei-me ficar imóvel, os braços perfilados em pose de soldado. O cabelo em desalinho, as pernas esguias e apartadas, o corpo mais leve que a luz da fogueira que crepitava ao meu lado.

– *Está magra, parece uma bala* – comentou o pai. [...]

– *Balas são coisas vivas. É por isso que matam, é porque estão vivas. E você minha filha, você parece uma coisa morta.*

E concluiu: *nenhum branco a vai querer assim, tão sem polpa, tão sem corpo.*

– *Chega Imani. Agora venha aqui, venha beber que é para esquecer quem você é: uma pobre preta, com cheiro de terra... Amanhã regressa a casa desse português e ponha a cabeça desse estrangeiro a andar às voltas como as labaredas dessa fogueira.* (COUTO, 2015, p. 302-303).

Na tradição, o pai era o proprietário de Imani e a educara para ser submissa para satisfazer a um homem sexualmente. Se a filha se prostituísse, ele poderia colher os frutos do seu trabalho:

– O seu serviço ainda não começou. Deixe o sargento português se instalar e logo se apresentará no quartel, lavada, bonita, vestidinha. Pronta para o serviço. [...] E já vou adiantando, quando o sargento lhe der uma recompensa, não será nenhuma generosidade. É pagamento dos meus favores. (COUTO, 2015, p. 91-92).

Mas a filha, apesar da humilhação, não se abateu, nem aceitou o apelo do pai. Ao contrário, após considerar a traição de Germano à tribo de Nkokolani, tomou um banho ritual de rio e de lama, do qual ressurgiu fortalecida e decidida a tomar o domínio da relação com o sargento:

Untada de lodo dos pés à cabeça, percorri o caminho de volta à aldeia. Perante o olhar amargo das mulheres, dirigi-me à casa do sargento. [...]
– Gostaria de me ver nua, Germano? Pois despeje água sobre o meu corpo. Nunca ninguém irá me despir tanto assim.
 O português, confuso, pediu que entrasse em sua casa. Fechou a porta e foi rodando pelos cantos da sala, como um caçador que temesse a presa. Saiu para reaparecer com um pano e uma tina com água.
– Agora é a minha vez de a lavar dos maus agouros – declarou.
 [...] Quando me viu despida e sem defesa, o português enlouqueceu. [...] O homem deitou-se, depois, no soalho da casa. As mãos batendo no chão convidavam-me a que deitasse ao seu lado. Não o fiz. Antes contemplei-o de cima, num demorado olhar de rainha. Nesse adiar de sentença, senti o gosto perverso que as leões experimentam antes do derradeiro golpe. Atirei no chão o telegrama do dia anterior, coloquei um pé sobre o seu peito, cuspi-lhe no rosto e, com a mais doce voz, insultei-o na minha língua.
– Branco mentiroso! Irás rastejar como uma serpente. (COUTO, 2015, p. 199-200).

No segundo romance, já distante do ambiente moçambicano, as mulheres se apresentam racionais. Imponentes e objetivas, elas são caracterizadas pela coragem e pela força física. Mais uma vez, tendo em mãos uma arma que lhe foi confiada à guarda por um Capitão português, o que pôs fim à vida de seu irmão Mwanatu, Imani vinga a morte do irmão e planeja a vingança ao Imperador, pelo genocídio contra os nativos moçambicanos. Nesse espaço, a mulher internaliza papéis reservados aos homens, tais como a imposição da força militar e o sacerdócio, que, no messianismo, é reservado aos homens.

A curandeira, profetiza e sacerdotisa Bibliana, personagem que Imani encontra no segundo romance da trilogia, usa uma bota militar, fala grosso e firme. Ela realiza rituais de curandeirismo, dentro de uma igreja cristã, assistida pelo padre cristão Rodolfo Fernandes. Nesse meio, o autor faz um contraponto entre o curandeirismo e o cristianismo. Couto prima por substituir o que considera simbólico pela realidade concreta. Bibliana repete um ritual cristão, de consagração do pão e do vinho, contudo, parodiando o rito, ela substitui, em cima do altar cristão, os elementos da consagração pelo corpo ferido do sargento Germano, conformado em um barco, ao lado de uma bacia de sangue da mesma personagem. Assim, coloca o homem em sacrifício, à imagem e semelhança de Jesus Cristo.

No terceiro romance, Imani consolida-se uma mulher, no corpo e na alma, por ter gerado o tão sonhado filho. Esse filho simboliza a união das diferenças raciais e de cores, converge-se em uma diversidade de traços humanos e de representação cultural. Nesse ponto, observa-se que Imani representa a capacidade da mulher de se tornar um terreno propício para a intersecção entre as diferenças socioculturais e a união dos povos. O pesadelo de perder o filho se torna realidade, pois ele lhe foi roubado do colo, pela avó paterna, branca e portuguesa. O filho pertence ao mundo, para o estrangeiro, para outras culturas. Mas, mesmo criado à distância, predominam nele, não apenas os traços hereditários, mas a força cultural do sangue e da raça que nunca se extingue.

O ambiente natural, nesses romances de Couto, no nosso entendimento, mescla-se entre a harmonia entre os homens e a natureza, graças a um espírito unificador pelo qual a humanidade se encontra como parte dela e a distância do homem com a relação ao mundo que o circunda, no qual os moçambicanos se sentem abandonados e lançados à própria sorte, como se não fizessem parte do mundo. O romance *Sombras da água* exterioriza as realidades mais íntimas no enfrentamento de uma vivência nas fronteiras, em meio a pessoas de origem estrangeira, de outras raças, de outros costumes e de outras línguas. A bordo do navio denominado África, que figura como um complemento do território africano, verifica-se a relutância dos africanos ao ambiente de cultura alheia. Nas fronteiras entre África e Portugal, vive-se a frieza da recepção europeia aos nativos.

No entanto, a protagonista segue outro destino. Como se viu, além das Escolas das Missões, Imani aproximou-se das culturas europeias por meio de seu relacionamento com Germano, com quem teve um filho. Assim, a personagem iniciou uma jornada de vida, embrenhando-se pelo mundo de outras realidades culturais. Ao final da trilogia, ela retorna a Nkokolani, retoma suas crenças e repete as saudações ao amanhecer, rito que aprendeu com a

sua saudosa mãe fechando o círculo da narrativa. Entretanto, ela manteve um olhar mais compreensivo sobre a diversidade cultural do mundo.

Já se viu como Mia Couto faz um deslocamento ao longo da narrativa, que envolve três momentos: no primeiro, vive-se em uma sociedade primitiva, com suas personagens femininas absortas na aceitação de modelos arquetípicos, em função de mitos tradicionais, amparadas na projeção mítica e comungando uma vida na metafísica, com a repetição de gestos e rituais. O segundo centra-se numa sociedade colonial, com suas implicações e conflitos: a desterritorialização geográfica e a cultural. No terceiro romance, os nativos moçambicanos se deparam com a dura realidade de um mundo do qual não fazem parte. Couto segue, assim, tematizando as realidades sociais que expõem o território e o povo moçambicano às culturas estrangeiras, seja na colonização, seja nas diásporas e nas migrações.

Nesse meio tempo, Imani traz à luz do mundo um sonhado filho, que lhe é roubado pela avó paterna portuguesa. Ou seja, ele será criado no ambiente português, mas ao final Imani volta a ter contato com o neto e, em uma entrevista, ele fica conhecendo mais do percurso da avó. Imani é o grande símbolo do hibridismo cultural do romance, tanto pelo que ela incorpora da cultura europeia, quanto pelo que preserva da cultura africana. No entanto, outras mulheres são encontradas ao longo de seu percurso, e todas elas vão participar da formação de Imani – deste modo o simbolismo feminino confere transcendência a todo o conjunto de romances.

2.2 Mitos e arquétipos femininos em *As areias do imperador*

Para compreendermos o papel mítico do feminino na obra em questão, é preciso esclarecer a noção desse conceito e quem o celebrou, o psicólogo das profundezas Carl Gustav Jung. Os arquétipos seriam possibilidades de ideias que o ser humano herda em sua genética de geração em geração. Estas ideias inatas são compartilhadas por todos os seres de todos os tempos e lugares.

Na obra *O homem e seus símbolos*, Jung (2019, p. 97 e 98) pontua que os arquétipos são dotados de iniciativa própria e de uma energia específica, pois fornecem interpretações significativas das situações e nelas interferem, com seus próprios impulsos, e na formação de pensamento a partir do inconsciente coletivo. Segundo o cientista da Psicanálise, os arquétipos funcionam como complexos sociais, que dificultam e/ou modificam intenções conscientes. Enquanto os complexos individuais constituem sua história produzindo singularidades pessoais, os de caráter social criam mitos, religiões e filosofias, que influenciam e caracterizam

novos valores humanos de épocas em épocas. O arquétipo é um fenômeno coletivo do inconsciente que se revela, a seu modo, no indivíduo e no corpo social.

Assim, os arquétipos são imutáveis, permanecem com sua essência ao longo dos tempos, independentemente do lugar. Assim, em todas as culturas, o ser humano desenvolve uma representação do herói, da Grande Mãe, do líder, da criança, da noite... O importante é que cada cultura cria o símbolo mítico adequado para a manifestação do arquétipo. É nesse sentido que o arquétipo da Grande Mãe encontra em solo africano a sua expressão no mito da terra que, por sua vez, se estende, no romance *Mulheres de cinzas*, nas personagens Imani, sua Mãe Chikazi Makwakwa e sua tia Rosi.

Para Mia Couto, os mitos retratados em sua trilogia, embora simbolizem a realidade de vida dos nativos moçambicanos e africanos, indicam princípios norteadores de valores humanos. Estudioso da teoria de Jung, Boechat (2014) afirma que o mito é o eixo da vida social da cultura tribal e que, mesmo na contemporaneidade, atua de diversas formas no inconsciente coletivo por meio da religiosidade, das crenças, dos referenciais e dos símbolos culturais, sem prejuízo dos valores científicos que norteiam a modernidade.

Joseph Campbell (2015, p. 21) estabeleceu relações entre a função dos mitos e a dos arquétipos, com a formação de deidades femininas, a partir da sociedade primitiva, devido ao desempenho dominante das mulheres no plantio e nas colheitas, o que as tornou detentoras de poderes mágicos. Segundo o estudioso, a origem do arquétipo da Grande Mãe se manifesta pela magia do nascimento e da nutrição, o que assemelha as mulheres à terra fértil. Enquanto elas se superavam e surpreendiam no plantio do solo, o homem, geralmente, preferia os papéis de caçador e de pescador. Mais tarde, com a invenção do arado, o masculino assumiria a liderança do imaginário do trabalho agrícola e, a partir de então, a simulação do coito, com o arado penetrando a terra, tornou-se uma figura mítica dominante.

No romance *Mulheres de cinzas* percebe-se um vínculo das mulheres com as propriedades da terra, da natureza em geral, e dos objetos, entendendo que esse espírito unificador pode encontrar motivação em função do mito tradicional que é a Grande Deusa. E que, na África, ganha o sentido de mãe África.

Autores como Campbell e Moyers (1990) e Eliade (1969) remontam à origem da vida do homem, do mundo e o lugar do feminino no espaço. E esse lugar não resulta em submissão. Os estudos desses autores indicam que, nas mitologias tradicionais e na cultura de vários povos e nações, a mulher figura como o símbolo da terra e o homem simboliza o céu. No romance de Couto, também as mulheres se mostram determinadas e se justificam pela realização de seus

projetos de formar uma família. O seu legado é a honra pela ocupação desse espaço, que lhes é atribuído originariamente.

Os três autores em questão referem-se à mulher como uma presença enigmática, que se mistura com a energia da terra, em uma forma de existir que se alinha às fases da lua, como em Couto, o sonho de uma gravidez cuja barriga rivaliza com a lua. Essa lua se transforma em fases ou em ciclos. Campbell (2015 p. I) diz ser o próprio símbolo da mitologia a imagem de uma mãe com uma criança ao colo. Ele também fala da imagem da Grande Mãe, como uma divindade criadora, tendo como corpo o próprio Universo (Campbell; Moyers, 1990, p. 177). Assim, também, o autor fala da Deusa que engole o sol ao oeste e volta a dar-lhe nascimento ao leste e o sol transita pelo seu corpo durante a noite.

Em Eliade (1969) e em Campbell; Moyers (1990), encontram-se, teoricamente, estudos que colocam as mulheres imbuídas de ações autônomas transcendentais por via de experiências como as catástrofes naturais ou acontecimentos fatídicos, como as dores provocadas pelas grandes perdas, como as mães que perdem os filhos nas guerras, nas enchentes, entre outros sofrimentos. Como acontece com Chikazi Makwakwa.

Esses fatos se apresentam aceitáveis pelos homens e mulheres místicas como símbolos da regeneração humana. Mas, em *Mulheres de cinzas* esses fatos causam à personagem a perturbação mental. O mesmo não ocorre com os heróis que entendem a vida a partir dos resultados de suas ações empenhadas na conquista e contam, assim, com a irreversibilidade do tempo. O estudioso, ao descrever as atitudes essenciais que dotam as ações humanas de valor intrínseco, institui-os de gestos consagrados por deuses, heróis e heroínas.

Desse modo, apresentamos algumas concepções de mito e as suas relações com o desenvolvimento humano. Tomamos como ponto de partida o pensamento do mitólogo Joseph Campbell que faz a seguinte reflexão: “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo.” (Campbell; Moyers, 1990, p. 24). Esse pensamento pode referenciar uma conexão entre as movimentações da natureza e as atitudes instintivas das mulheres, que podem ser observadas nos romances de Couto: uma harmonia entre a mulher e a terra, a mulher e a água, a mulher e os objetos, formando, também, um cenário propício para uma transcendência mitológica. Uma história de mulheres que, com grandes atitudes, valorizam e sacralizam seus espaços, configurando-se em espaços míticos.

Em *Mulheres de cinzas*, mesmo vivenciando situações de conflitos iminentes, as personagens se inserem em um contexto de anulação temporal, concentradas nos rituais de celebração da cosmogonia, reatualização em repetições de atitudes e de gestos dos

antepassados, que celebram nascimentos e mortes. Sobre a espiritualidade, observa-se, na obra, o respeito aos espíritos dos ancestrais e a crença na sua manifestação sobrenatural. Os arquétipos postulados encontram fundamentação nos estudos de Eliade (1969), que fala sobre a anulação temporal pelo paradoxo do tempo, que remete os ritualistas ao tempo mítico, ou seja, ao tempo primordial. O estudioso também teoriza sobre a abertura de passagens, para que os espíritos retornem ao tempo presente, principalmente nas hierofanias de passagens do final ao início do ano vindouro.

Em relação às protagonistas de Couto, foi possível perceber uma constituição da vivacidade de alma advinda da sabedoria, da espiritualidade e da fertilidade terrenas. Eis como o autor compôs novos arquétipos exemplares. O estilo de perceber o núcleo familiar na obra de Couto pode ser comparado ao pensamento ancestral mapeado por Eliade (1969, p. 38-41), em que se propõe a imagem da mulher como símbolo da terra e o homem, a do céu, nos rituais cosmogônicos⁸ e hierogâmicos⁹. Seguindo os modelos mitológicos dos casamentos de deuses e de reis, Eliade cita como exemplo o que se vê em *Eneida*, do poeta romano Virgílio: “Dido celebra o seu casamento com Eneias no meio de uma violenta tempestade [...] essa união coincide com a dos elementos: o céu abraça sua esposa, concedendo a chuva fertilizadora.” (1969, p. 38). A mulher encontra seu espaço como o modelo da divindade, consagrada a originar vida humana.

No aspecto mítico, Jung (2019, p. 97 e 98) aponta como a identidade dos heróis se relaciona ao inconsciente coletivo, como arquétipo recorrente nos sonhos e na cultura. Por sua vez, Campbell; Moyers (1990, p. 177) discorrem sobre como a constituição da identidade do herói se dá a partir dos atos e das ações não comuns, pois são movidos por uma força da ancestralidade que os impulsiona para além do individual. Todos esses aspectos são perceptíveis na criação das heroínas de Mia Couto, em uma composição plurifacetada da identidade heroica.

Na história e na ficção elaborada por Couto, diferentes reis de distintos lugares e tradições lutam entre si pela posse das terras, visando à consolidação do poder, muitas vezes em detrimento dos seus habitantes, os nativos, que vivem suas crenças, convictos de sua impotência, quando tema é a posse material da própria terra, da qual se sustentam e do universo que os cerca. No pensamento dos nativos, a terra é muito grande para possuir um único dono.

⁸ Modelo exemplar de ritual que recita o mito da criação do mundo, utilizado nas cerimônias de casamento e de restauração da plenitude integral, como curas, fecundidades, partos, trabalhos agrícolas.

⁹ União cósmica dos elementos: a união marital entre o homem e a mulher. O casamento reproduz a hierogamia, a união entre o céu e a terra, repetindo as ações entre reis e deuses.

Ou seja, como esclarece Khapoya (2015, p. 78), para os africanos, a terra pertence a Deus, que a criou e todos que nela habitam e dela retiram o seu sustento, possuem o seu usufruto.

À luz de estudiosos como Campbell; Moyers (1990, p. 177) e de Eliade (1969, p. 114), entende-se que um santuário simboliza um altar de sacrifícios, é um símbolo cósmico que compreende também a realidade das guerras e dos conflitos, uma vez que, para esses estudiosos, é na dor – expressa mediante acontecimentos catastróficos próprios da Terra ou nas grandes batalhas pelas conquistas dos espaços – que ocorre a cosmogonia da criação, em que os seres humanos se regeneram, tornam-se criaturas melhores, espiritualmente mais maduras.

Segundo Eliade (1969, p. 114), as crenças primitivas atribuem a essa dor uma permissão divina, seja por intervenção direta ou por ações concedidas por meio de outras forças, sobrenaturais, visando à transcendência dos homens. As experiências vividas pelos nativos, sob o céu de Moçambique, as batalhas que dividem a terra e o povo ao meio e as águas que lavam as feridas do corpo e da alma, e lavam também as armas de sua memória cruenta, compõem o espaço de um santuário sagrado na obra de Couto.

Campbell (1990, p. 177) define a semelhança da terra: ela se assemelha às mães, pela magia da fertilidade e da nutrição, formam um elo mítico. Na narrativa, os elementos naturais, ou os espíritos naturais, manifestam-se de forma sobrenatural, dão à narrativa o seu contorno maravilhoso, fantástico e esquisito, causam estranheza e magia. Isso marca um ambiente entre a natureza, em que a terra, a água e o céu são tidos como os espaços sagrados e o próprio homem como um altar de libações. Assim, *Mulheres de cinzas* é o primeiro romance dos três componentes, que se faz em um território devastado pelas lutas.

A narrativa traz também referências às semelhanças entre a terra e as mulheres, seja pela fertilidade e nutrição da vida, seja pelo corpo, em que a terra é rasgada ao meio, pela espada, e as mulheres são feridas no corpo e na alma, pela violência. Pensando nessa interação entre a mulher e a terra, encontra-se em Couto, segundo narra Imani, uma passagem que contempla essa encarnação da natureza dentro do próprio ser:

Essa gente que vinha de todos os lados, cercou a aldeia e dirigiu-se para as trincheiras onde nos escondíamos. Furiosos, insultaram-nos, como se aquele labor de formigas desvalorizasse o seu estatuto de guerreiros. De pé sobre a berma da minha cova, um chefe nguni deu ordens para que saíssemos dos abrigos. [...] os invasores pegaram paus e pás a tapar as trincheiras. Senti no peito o embate da areia. Aqueles torrões não apenas recobriam as covas, mas roubavam-me a respiração. A cada movimento a pá, o meu corpo se apagava. Aos poucos eu me extinguiu, soterrada. Naquele momento confirmei o que havia muito suspeitava: não há nada neste mundo que não esteja sob a minha pele. A rocha, a árvore, tudo vive por debaixo da minha epiderme. Não há fora, não há longe: tudo é carne, nervo e osso. Talvez não precisasse de

engravidar. Dentro do meu corpo se abrigava o mundo inteiro (COUTO, 2015, p. 217-218).

Nas reflexões propostas pelo mitólogo Campbell (1990) e nos ensaios apresentados por Eliade (1969), sobre os mitos dos povos ancestrais, percebe-se uma proposição de papéis maternais, entre a terra e a mulher, como, por exemplo, ao conceber o filho, a mulher produz as suas formas na gestação e o entrega à luz do mundo. A terra, por sua vez, o recebe no ventre, após a morte, produzindo a sua amorfização. Assim, em Couto, como a terra é arrasada pelas disputas de sua posse, em busca da consolidação de poder, a mulher é marginalizada, tratada com indiferença ou tomada pela violência e pelo ódio; sempre submetida às imposições patriarcais, tendo em vista a permanência do domínio masculino no poder.

Couto atualizou os rituais cosmogônicos, ou seja, da origem do mundo e do homem, na história de Moçambique, apresentando como um espaço degradado pelos conflitos e guerras, que, no entanto, pode ser visto como potencialmente regenerado por rituais de consagração – no caso, pelo próprio sacrifício dos indivíduos moçambicanos que se viram expulsos de seu conforto cultural e de suas crenças de raiz. Ou seja, o santuário (que simbolizaria o mundo) e o altar, onde ocorrem os sacrifícios para a repetição dos rituais cosmogônicos, tornaram-se o próprio país e o povo moçambicano na narrativa de *Mulheres de cinzas*.

O autor tece o seu texto, em uma prosa poética, dando-lhe um caráter de eterna magia, protagonizado pelas mulheres que deixam no ar um mistério engendrado na sensualidade, na sensibilidade e na intuição. O romance traz, no bojo dos conflitos, uma diversidade de temas relacionados às humanidades, à formação de identidades individuais e coletivas, que formam o caráter de um povo, suas lutas, riquezas e misérias. Ele abre uma porta para dar voz às mulheres, enaltece o seu papel social e a sua influência no universo, na natureza e, até mesmo, no mundo masculino, o que será demonstrado mais adiante, neste segundo capítulo.

2.3 O arquétipo da heroína

Na concepção de Campbell, no capítulo “A Saga do Herói” (2003, p. 131-176), a proeza da heroína, assim como a dos heróis, pode ser física ou espiritual, como participar de uma batalha, salvar uma vida ou persistir em aprender o nível superior da vida. Sua batalha começa na busca de algo perdido ou de experiências que elevam o espírito. E, em seu percurso, muitas vezes, perfaz um círculo, com a partida e o retorno às origens, traz algo positivo, ao

alcançar os seus objetivos. O mitólogo afirma, também, que o despertar dos heróis para a realização de uma aventura espiritual pode ser detectado ainda na puberdade. Como ocorre nos ritos de iniciação tribais, em que a criança morre para a infância e renasce em uma personalidade voltada para as atividades do mundo. E a mulher tem essa possibilidade pela mutação corporal ao longo da vida.

Nesse mesmo contexto, Campbell (2013) entende que a mulher, além de passar por um processo de mudança corporal, na puberdade, pode experimentar novamente uma forte transformação, caso venha a engravidar (Campbell, 2013, p. 24). O seu heroísmo feminino, neste aspecto específico, é devido ao risco que assume na formação do novo ser e no parto, como no ato de doar-se em nutrição, até que o filho renasça espiritualmente, tornando-se em um adulto.

Ao final da trilogia *As areias do imperador*, Imani completa a sua jornada heroica. Desde o nascimento, passando de sonhos, mas despertando-se para o conhecimento, na aurora da vida em *Mulheres de cinzas*. Depois, ao longo da trilogia, formando suas próprias opiniões a partir das múltiplas culturas em que transita, chega ao final do percurso, no terceiro romance como uma mãe, revelando um espírito forte, convicta de suas crenças e empenhada na construção de sua própria história. O seu tempo de aprendizado perpassa a terra, a água, o ar e o fogo. Ela faz a leitura dos ventos, a bordo de barcos e navios, respeita e reverencia a natureza e os espíritos dos antepassados. Se, em certo ponto de sua trajetória, ela precisou deixar Moçambique, a trilogia se fecha com seu retorno à terra natal, repetindo a saudação ao dia, como aprendera de sua mãe no início do primeiro romance, fechando-se um ciclo da sua jornada heroica.

A heroína, no primeiro romance da trilogia, apresenta-se com o perfil arquetípico de uma filha exemplar, que passa pelos rituais sagrados da vida de uma jovem comum, preza a obediência aos pais, o amor à família e o desejo de ser mãe. Sempre atenta aos ensinamentos dos pais, com um olhar curioso para os acontecimentos no mundo à sua volta, ela demonstra inteligência e sabedoria, exerce o cuidado para com a terra, a natureza e os seres vivos, em uma atitude que transcende o ordinário. Ela ouve as histórias orais humanizadoras da cultura africana – fábulas, parábolas e lendas contadas pelos pais, pelos avós e pelos membros mais velhos da tribo a que pertence – por meio das quais aprende os costumes e as crenças de suas raízes. Na adolescência, Imani ainda ajudou o pai em seu ofício de confeccionar marimbas, sempre amável e companheira, ou seja, seguiu obediente cumprindo a sua trajetória, com uma fidelidade de um modelo exemplar de heroína ou de deusa. O seu destino foi traçado a partir de uma identidade indefinida. Isso poderia ser traduzido como um terreno sem limites, um questionamento sem

respostas (significando “quem é?”), como reflete a própria Imani. Pois assim se identifica a heroína:

Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. na minha língua materna “*Imani*” quer dizer “*quem é?*”. Bate se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga:

– *Imani?*

Pois foi a essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta. (COUTO, 2015, p. 15).

Essa ausência de nomes pode configurar, por um lado, a falta de identidade da personagem, pois Imani é ainda uma mulher por se fazer. Por outro lado, ela representa o povo dividido entre duas culturas, que não tem, perdeu ou está perdendo sua identidade, ou à procura de uma, de conhecer a si mesma, e se percebe multicultural. Pode-se dizer também que os quatro nomes recebidos pela protagonista são uma tentativa de adequar a personagem ao seu destino. O primeiro nome, Leyluane, retrata a sua descendência humana, a hereditariedade familiar e a herança dos ancestrais.

Na barriga da mãe, não se tece apenas um outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya*. Ainda na penumbra do ventre, esse *moya* vai-se fazendo a partir das vozes que já morreram. Um desses antepassados, pede ao novo ser que adote o seu nome. No meu caso, foi-me soprado o nome de Layeluane, a minha avó paterna. (COUTO, 2015, p.16).

A história das mudanças de nomes prossegue, devido à rejeição do nome pela criança que chorava incessantemente. Sua tia Rosi, a advinha da família, depois de lançar os ossículos assegurou: “*No caso dessa menina, não é o nome que está errado; a vida dela é que precisa ser acertada*” (Couto, 2015, p.16). Então a mãe a batizou com o nome de Cinzas. Eis a segunda grande transformação da personagem, garantindo-lhe mais uma vitória. A primeira foi o nascimento. O seu nome foi modificado. Esse foi o primeiro enfrentamento. O nome Cinzas durou pouco, como uma passagem, um renascer, como o mito Fênix. Em seguida, ganhou o apelido de “A Viva”, devido a mais uma proeza que simboliza um novo renascimento, pois sobreviveu à morte, tendo sido a única das três irmãs que não foi levada pela enchente do rio Inharrime. A personagem brinca com o apelido, serve-se dele nos momentos de animação e de movimentação corporal, ao ouvir as músicas do pai.

Fosse como fosse, a verdade é que aquele espaço viril me arrancava do mundo e, embora a dança fosse exclusivamente executada por homens, no meu recatado lugar eu mantinha todo o corpo em movimento. E era como se outra pessoa dançasse dentro de mim. Talvez essa pessoa fosse “a Viva”, talvez fosse “Cinza”, talvez fossem todas as que em mim viveram. Naquele momento eu ficava isenta de ter corpo, desobrigada de ter memória. Eu era feliz. (COUTO, 2015, p. 90).

Irreverente, a heroína não se regula pelas regras impostas socialmente, pois não se vergou a um nome de casada, tampouco recebe garantias de futuro. Como protagonista, ela se torna o tempo humano da narrativa, pois tem a sua vida contada como um tempo ficcional que norteia a trilogia e que se entrelaça à trajetória histórica do imperador Ngungunyane, o último rei africano no território de Moçambique, que foi rendido pelos colonizadores portugueses e levado para o exílio nos Açores, na ilha de Timor Leste, onde veio a falecer. Antes, passou por Lisboa, para desfilar em passarela, a sua derrota. A heroína estava lá, vivendo, na pessoa do Imperador, a humilhação dos cafres, a derrota de África:

Ainda criança, é incutido na sua mente, de forma intensa, como que para delimitar seu espaço existencial, o sonho de ser mãe. Isso leva Imani a ter pesadelos com uma gravidez, cuja barriga é tão imensa que rivaliza a lua e, ao nascer, o filho a rejeita usando os pés para se livrar do ventre da mãe – o que é interpretado como um aviso de sua lentidão para ser mãe:

Depois entendi: não era um sonho. Era uma visita dos meus entes passados. Trazia um recado: alertavam-me que eu, com os meus 15 anos, já tardava em ser mãe. Todas as meninas da minha idade, em Nkokolani, já haviam engravidado. Apenas eu parecia condenada a um destino seco. Afinal, não era apenas uma mulher sem nome. Era um nome sem pessoa. um desembrulho. Vazio como meu ventre (COUTO, 2015, p. 19).

Além da angústia diante da pressão para seguir o modelo arquetípico da mulher maternal, Imani questiona as normas impostas sobre a mulher em sua sociedade:

Ocupado em desamarrar as velhas solas, Katini resmungou como se falasse para o chão: - *Imagino que já tenha preparado a comida.* Passou-me pela cabeça o peso de uma vida inteira: mais do que amor os homens de Nkokolani pedem às mulheres que sejam pontuais a servirem-lhes a refeição. (COUTO, 2015, p. 301).

No arquétipo de heroína, Imani rompe com a realidade desenhada socialmente para as mulheres daquela comunidade, e assume a si mesma como uma identidade que reúne uma

variedade de traços, composta na soma das diferenças raciais, sociais e culturais. Ela percorreu o caminho que lhe proporcionou outros mundos, outras realidades, por meio de seus estudos nas Escolas das Missões. Apresenta-se, também, na sua forma de se identificar não como um ser individual, mas como um modelo padronizado de todo um grupo: “Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos Vaxopi, uma pequena tribo do litoral de Moçambique” (Couto, 2015, p. 17). Assim, a personagem se identifica com a realidade de uma sociedade, mas, ao mesmo tempo, exprime sua angústia diante de um destino que se apresentava como inevitável.

CAPÍTULO III

AS PERSONAGENS FEMININAS DE *MULHERES DE CINZAS*

3.1 Manifestações do arquétipo feminino em *Mulheres de cinzas*

As ações que caracterizam as personagens femininas, no romance, são configuradas de maneira a sublimar o estilo de ser, de pensar e de agir dos cafres moçambicanos. Nesse sentido, as mulheres apresentam comportamentos que se adequam a uma variedade de arquétipos em função de deusas e heroínas. Elas denotam resiliência, resistência, tolerância aos sacrifícios cotidianos, como um trabalho intenso e total responsabilidade pela sustentação do núcleo sociofamiliar. Neste capítulo, estuda-se como funciona a crença dos moçambicanos na simbiose entre o corpo humano e a natureza, pela existência de um espírito unificador no mundo circundante ao homem, como em uma alquimia espiritual. Assim como, apresenta as mulheres como as principais portadoras desse modo de ver a realidade.

O papel de mãe-humana cabe à Chikazi Makwakwa, que vive arraigada à visão arcaica, absorta na natureza, repetindo rituais de libação aos espíritos naturais e aos ancestrais. Ela nasceu nos territórios do sul de Moçambique, no meio do povo Buingela. O seu idioma de infância era muito próximo da língua dos invasores de Gaza, o shzulu, a língua do Imperador Ngungunye: “A mãe era uma *mabuingela*, esses que caminham à frente para limparem o orvalho do capim. Eu e os meus irmãos éramos produtos dessa mistura de histórias e culturas.” (Couto, 2017, p 21).

No início do primeiro romance da trilogia, as mulheres se apresentam conformadas pela natureza, pelas crenças e pelos costumes e, principalmente, pela terra e características que as assemelham: a fertilidade e a nutrição. A mãe, por ser aquela que gera e alimenta os filhos, coloca-se em semelhança com a terra. Por um lado, pelo dom da fertilidade e, também, porque gera e alimenta a sua criação, conforme aponta Joseph Campbell (2015, p 21). A intimidade com a terra pode ser visualizada em vários momentos da narrativa. No primeiro episódio, essa união da mulher com a terra ocorre com um simples peneirar de areias com as mãos, ou até mesmo em cada movimento de Chikazi.

Seja numa ação cotidiana, como tricotar: “Ficámos sentadas, eu e mãe, em um tricotar de silêncios de que apenas as mulheres são capazes. Os seus dedos magros esgravatavam na areia como se confirmassem intimidade com o chão. A voz dela tinha sotaque de terra (...)” (Couto, 2015, p. 25); ou como num ritual sagrado, uma imersão que acalma uma tempestade

interior: “As mãos dela ciscavam o chão: quatro rios de areia tombavam por entre os dedos. Permaneci calada, soterrada pela poeira que brotava das suas mãos.” (Couto, 2015, p 27). Imani, ainda menina, tenta imitar a mãe, apegando-se à tradição, mas também como forma de retornar à essência da terra:

Uma filha não contesta a certeza dos mais velhos. Imito o seu gesto e na concha da mão suspendi um punhado de areia que, depois deixei desabar em cascata. Aquela areia vermelha era, no costume da nossa gente, alimento das grávidas. Escorria-me entre os dedos o desperdício da minha existência. (COUTO, 2015, p. 26).

Essa intimidade deixa também perceber, nas entrelinhas, o saudosismo, o desejo de retornar às terras de origem, à beira mar, em Makomani, o porto seguro da família Nsambe. Abandonado por motivo de premonição recebida em sonho, pelo avô Tsângatelo. Essa saudade está revelada no percurso da narrativa e na música que Chikazi canta, enquanto fabrica sal: “...a areia é a saudade, o sal é o esquecimento...” (Couto, 2015, p. 163).

A repetição de rituais consagrados pelos antepassados, contadas na forma oral, impõe uma continuidade de atitudes nem sempre positivas, pois levam as personagens a um conformismo, por exemplo, com a discriminação do próprio gênero feminino. Isso pode ser visualizado no diálogo estabelecido entre Imani e Chikazi, indicando que a mulher carrega nos ombros uma tradição de violência e inferiorização desde os tempos primordiais: “– *A sua mãe também era espancada? – A avó, a bisavó e a trisavó. É assim desde que a mulher é mulher. Prepare-se para ser espancada também você.*” (Couto, 2015, p 26). Chikazi representa uma geração de mulheres que vivem absortas na religiosidade e na repetição de rituais e gestos paradigmáticos, como a contemplação ao amanhecer e aos espíritos:

Nua como havia dormido a nossa mãe, com a peneira na mão. Ia escolher o melhor dos sóis. Com a peneira recolhia as restantes seis estrelas e trazia as para a aldeia. Enterrava-as junto à termiteira, por trás da nossa casa. Aquele era o nosso cemitério de criaturas celestiais. Um dia, caso precisássemos, iríamos lá desenterrar estrelas. Por motivo desse património, nós não éramos pobres. [...] Quem nos visitasse saberia a outra razão dessa crença. Era na termiteira que se enterravam as placentas dos recém-nascidos. (COUTO, 2015, p. 14).

As reverências aos espíritos são cotidianas, sempre ocorrem, por exemplo, antes de recolher a água na beira do rio. Chikazi batia palmas, solicitando a permissão para se aproximar:

Os rios são moradias de espíritos. Debruçada na margem, espreitou a berma para se precaver da emboscada de um crocodilo. Todos na aldeia acreditam

que os grandes lagartos têm “donos” e obedecem apenas no seu mando. Chikazi Makwakwa recolheu a água, a boca do cântaro virada para a foz, para não contrariar a corrente. (COUTO, 2015, p. 21).

O comportamento de Chikazi é arcaico, porque ela prega o conformismo, a continuidade dos costumes advindos dos antepassados, visando a preservação da família. E mesmo invoca o poder dos raios, para tentar se livrar das adversidades da vida, enfrentando grandes tempestades: sobe ao morro e permanece com os braços, fingindo ser uma árvore seca. Seus problemas mentais, como a depressão e a melancolia, são resultados da refutação ao seu próprio discurso.

No romance, as personagens mais sensíveis recebem revelações do futuro por via de sonhos, que consideram avisos dos espíritos dos parentes que já morreram, comunicando algum acontecimento futuro ou algo que já ocorreu. Segundo a sugestão de Jung “os sonhos servem a um propósito de compensação. Tal suposição significa que o sonho é um fenômeno psíquico normal, que transmite à consciência reações ou impulsos espontâneos.” (2019, p. 82).

Os sonhos de Chikazi Makwakwa a fazem andar pela casa, aos gritos e revela o desejo de retornar às terras de origem, à beira mar, em Makomani. Rodava a casa aos gritos, comandando a família pelos pântanos, riachos e quimeras (Couto, 2015, p.18). Imani também sonha; e para as mulheres da tribo há a importância de se tornarem mães, porém Imani tem uma visão:

Mas não há noite que não sonhe ser mãe E hoje voltei a sonhar que estava grávida. A curva do meu ventre rivalizava com a redondez da Lua. Desta vez, porém lhe o que aconteceu foi o reverso de um parto: o meu filho é que me expulsava a mim. [...] Depois entendi: não era um sonho. Era uma visita dos meus entes passados. Traziam um recado: alertavam-me que eu, com os meus quinze anos, já tardava em ser mãe. (COUTO, 2015, p. 18).

Na sua historicidade, as mulheres enfrentam uma rotina de violência causada pelo regramento machista, pois vivem um sistema patriarcal de governo. Esse processo se complica durante os conflitos pela consolidação do poder, uma guerra pela posse das terras, pelo qual as tribos são dizimadas e as mulheres sofrem violência coletiva. Nesse episódio da violência coletiva contra as mulheres, repete-se o destino da guerra, que traz no seu bojo o direito pela destruição dos inimigos derrotados, tendo como os despojos da guerra a violência coletiva contra as mulheres dos derrotados. Imani, expulsa de sua nação, deixa suas raízes culturais, suas origens, para tornar-se uma sobrevivente em outras culturas. No numinoso mundo das

manifestações espirituais é que as mulheres, principalmente a heroína da narrativa, encontram sua força de resistência.

Mulheres de cinzas revela um reconhecimento pelas proezas e façanhas femininas na composição histórica de Moçambique. A saga heroica das protagonistas do romance pode ser verificada na proeza do enfrentamento cotidiano dos conflitos e na façanha da sobrevivência, tanto no espaço em guerra, quanto no universo do multiculturalismo e das experiências de desterritorialização resultantes da colonização. Em um contexto de lutas e de sacrifícios, pelas dores das perdas, bem como pelo menosprezo de gênero e de etnia é que se forma o conceito da fortaleza e da espiritualidade resistente dessas mulheres. Mas, sobretudo, a sua grandiosidade se revela pelo comportamento altivo perante um mundo controverso, pois, mesmo em conflitos, constituem-se como arquétipos exemplares e apontam para uma possível transcendência da História moçambicana, o que sustenta o caráter épico de toda a trilogia.

A narrativa expõe a forma numinosa da expressão feminina no mundo moçambicano e no africano, cujas atitudes e comportamentos revelam arquetípicos em função de mitos consagrados. Como mostra Imani, as personagens de Couto portam atitudes de seres que se sentem predestinados à eternidade e plenos da realidade absoluta. Em seus estudos sobre a realidade absoluta, Eliade (1969, p. 109) mostra que as sociedades que se pautam pelo molde tradicional de ser, seguem os modelos extra-humanos, repetem arquétipos e gestos paradigmáticos de reis e de heróis, respeitam a lei como uma hierofania primordial que revela as normas da existência, ditadas por uma divindade ou um ser mítico.

A psiquiatra da analista das teorias junguiana, Bolen (1990), situa as mulheres pertencentes ao núcleo familiar – as esposas, mães e filhas – como *personas* influenciadas por arquétipos das deusas vulneráveis, uma categoria formada pelas deusas Hera (que motiva funções arquetípicas da esposa), Deméter (a deusa dos cereais, que articula símbolos em função da maternidade) e Perséfone, também identificada como Coré, por ser jovem (a deusa dos infernos, que conjuga as funções arquetípicas de filha). Nas mitologias relacionadas a essas deusas, compõe-se um conjunto ancestral que funciona como orientação para os relacionamentos significativos que se formam e se expressam na vivência das mulheres. Segundo Bolen:

Em suas mitologias, essas três deusas foram estupradas, raptadas, dominadas ou humilhadas pelos deuses. Cada uma sofreu quando uma ligação foi rompida ou desonrada. Cada uma experienciou a impotência, e cada uma reagiu a seu modo – Hera com raiva e ciúme, Deméter e Perséfone com depressão. Cada uma demonstrou sintomas que se assemelham psicologicamente a doenças (BOLEN, 1990, p. 91)

As mulheres nas quais esses arquétipos do feminino são dominantes, os relacionamentos determinam o sentido existencial que as move, como é o caso da personagem Chikazi, que se vê anulada ao assistir os sonhos de toda uma vida, todos seus esforços pela harmonia do seu núcleo familiar, desmoronarem naquele ambiente conflituoso. E, no entanto, esse panteão de deusas familiares aponta também para um ciclo formado por uma fase inicial de alegria e de realização, seguida de uma fase de vitimização e sofrimento, todavia finalizado por uma fase de restauração e de transformação.

Os mitos das deusas vulneráveis trazem, assim, versões do drama mítico, que, segundo Eliade (1969, p. 115), recordam ao homem que o sofrimento não é definitivo, pois à morte se segue a ressurreição e todo fracasso é ultrapassado pela vitória final. De modo que a partida de Chikazi dá espaço ao crescimento de Imani, e a memória da mãe e de seus anseios fica marcada na alma da heroína e atua como orientadora de seu destino.

Existe no romance de Couto (2015) uma variedade de arquétipos femininos, em função do substrato mítico sobre o ciclo do mundo e da vida, marcado por nascimentos, por mortes e por ressurreição. Manifesta-se, assim, a figura da Grande Deusa que inspira coragem, resiliência, resistência e o ato heroico de doar-se em prol da existência de uma nova criatura. Também se destaca na obra o mito da Fênix, com o ressurgimento das cinzas, a inspirar o renascer, a renovação da alma e o retorno às essências. Campbell (2013) fala sobre a importância da Grande Deusa e afirma que era a principal divindade reverenciada nos tempos primitivos, quando se vivia, sobretudo, do plantio. Esse arquétipo se identifica, fisicamente, com a terra e com o corpo feminino:

[A Grande Deusa] Tinha a ver com a terra a mulher dar à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como fazem as plantas. Assim a magia da mãe é magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação de energia que dá origem às formas e alimenta essencialmente feminina. (CAMPBELL, 2013, p. 177).

A terra e as mulheres em *Mulheres de cinzas* guardam entre si uma semelhança, que remete ao que Campbell (2013, p. 108) afirma, quando diz que a magia das mulheres é tal como a da terra, pois consiste em propiciar o nascimento e a nutrição. Na guerra promovida pelo reino de Gaza contra os colonizadores portugueses, as terras são expropriadas, tomadas com violência, ao mesmo tempo em que as mulheres são estupradas. As batalhas levam à desterritorialização, que promove um sentimento de não pertencimento aos nativos, tanto pela

perda territorial, quanto pela perda cultural. Chikazi, portanto, se apega a um discurso que defende a necessidade de retornar às terras de origem da família e, com isso, às suas essências humanas. Ela tece, assim, uma resistência ao multiculturalismo, tenta manter suas raízes culturais, chega a dizer que não reconhecia mais Imani, já que a filha se encontrava cada vez mais envolvida na língua e na cultura portuguesas.

Segundo Jung (2006, p. 98), os arquétipos são uma tendência da mente humana a formar representações de imagens e de temas de um motivo; podem ter inúmeras variações de detalhes, sem perder a configuração original; e formam uma disposição instintiva, que se manifesta como fantasia ou por meio de imagens simbólicas. Os arquétipos também são formas de pensamento encontradas em todas as épocas e em todos os lugares, como instintos animais, variam de uma espécie para outra, apesar de servirem aos mesmos propósitos gerais. Jung (2019) também aponta como características dos arquétipos, entre outras, a iniciativa própria e uma energia peculiar, que pode influenciar situações diversas com seus impulsos, interferir nelas, levar à formação de símbolos, de pensamento; e como complexos, eles podem dificultar ou modificar as intenções conscientes.

Assim, também, cada personagem feminina, em Couto (2015), representa uma forma diferente de ser mulher, conforme as circunstâncias da sua existência. Há mesmo uma variação arquetípica do jeito de cuidar, presente em cada mãe, cujo tema é relevante na obra de Couto. As atitudes que surgem a partir do amor das mães, no romance *Mulheres de cinzas* e na trilogia *As areias do imperador*, de modo geral, variam de acordo com os acontecimentos do mundo à sua volta. Muitas vezes, por resistência, a mãe prefere enviar o filho a um destino desconhecido, no intuito de salvá-lo de uma morte certa. Outras vezes, pelo amor do filho, a mãe o deixa morrer.

Jean Bolen (1990), no seu propósito psicanalista, avalia que as mulheres realizam ações instintivas, revelam funções arquetípicas de deusas, que são consideradas frutos de uma subdivisão do mito da Grande Deusa. Esse mito é considerado detentor do poder de criação e da destruição, bem como foi explodido pelos súditos masculinos, formando várias deusas menores pela terra. A estudiosa utiliza essa alegoria para demonstrar que:

[...] os arquétipos das deusas são modelos aos quais as mulheres se assemelham, com mais poder e diversidade de comportamento do que elas se consentem exercer. Elas são bonitas e fortes, e motivadas por aquilo que lhes interessa. (BOLEN, 1990, p. 48).

Bolen (1990, p.48) agrupa em categorias os mitos das deusas existentes na Grécia Clássica, de acordo com os traços arquetípicos evidenciados no comportamento das mulheres. Algumas dessas categorias se compõem das **deusas virgens**, cujos exemplos maiores seriam Ártemis, Atena e Héstia, que representam mulheres que inspiram a independência feminina. Outra categoria reúne as **deusas vulneráveis**, formadas por Hera, Deméter e Perséfone, inspiradoras das mulheres em seus relacionamentos afetivos. Por fim, a categoria da **deusa alquímica**, Afrodite, que rege a sensualidade e a sexualidade feminina. Essas são as categorias que mais se relacionam às atitudes das personagens da narrativa de Couto (2015). Ainda, segundo Bolen (1990), os arquétipos das deusas podem influenciar as mulheres, tanto de modo positivo como negativo (**grifo nosso**).

Em *Mulheres de cinzas*, podemos ver essa influência positiva na capacidade que elas possuem de formarem e estabilizarem a família, pois, em torno delas, um mundo é criado. Ela exerce o cuidado e a nutrição da própria família, mas o seu carisma de cuidadora faz com que ela cuide de todos os filhos da humanidade. Um ponto positivo pode ser observado nas conquistas profissionais como, por exemplo, Imani aprendeu a língua estrangeira e presta serviços de intérprete aos portugueses e nativos. Ela domina a Língua Portuguesa e os dialetos nativos, torna-se uma presença importante no meio social, por servir de intermediadora entre colonos e colonizados.

Quanto à influência negativa, ocorre quando o arquétipo do mito da Grande Deusa assume o seu status destruidor, leva as mulheres à depressão e à melancolia, inclusive em tomadas de atitudes extremas como o suicídio, praticado por Chikazi. O romance de Couto (2015) retrata esse seguimento da destruição humana, que é uma sequência de problemas mentais que se formam também pelas circunstâncias ambientais: a tristeza, a melancolia, a depressão, a morte social e o suicídio.

Chikazi formou a família, realizou o seu projeto de vida, o casamento, os filhos, era esse o seu mundo. Assim, ela sustenta não apenas a família, mas a si mesma. Como principais cuidadoras do lar, também é esperado das mulheres que elas se sacrifiquem pela família. Assim, muitas vezes, a mãe assume, estrategicamente, uma submissão ao homem, como modo de zelar pela harmonia familiar, anula-se como indivíduo social, o que é demasiadamente negativo. Segundo Bolen (1990, p. 68), a depressão e o suicídio também são arquétipos negativos da Grande Deusa. A tragédia da desarticulação familiar, com mortes e ausência do marido, provoca a morte social, que culminou na desistência da vida por Chikazi. A experiência desse tema está refletida no diálogo entre Imani e a mãe:

– *O seu pai saiu daqui zangado. Aprenda uma coisa, minha filha. O pior que uma mulher pode dizer a um homem é que ele deve fazer alguma coisa. [...] Leve uma garrafa, para ele beber!*

– *Não tem medo que ele, depois, lhe bata?*

– *Esse velho teimoso não pode é dormir no mato. Traga-o de volta, sóbrio ou bêbado. O resto se verá.*

Depois a mãe reentrou na tristeza, como um bicho doméstico que regressa ao curral. (COUTO, 2015, p. 28).

Um tema importante que se desenvolve no romance é a realidade de que a mulher se sente unicamente responsável pela permanência do casamento. Ela finge uma dor que não sente, para agradar o marido, finge uma submissão, finge-se cega, para não ver algo que pode prejudicar a família e de surda. Esse é um questionamento da realidade social das mulheres, que se viam forçadas a lidar com o distanciamento dos maridos.

A presença das deusas vulneráveis em *Mulheres de cinza* é mais forte, à medida que as personagens femininas se identificam principalmente com os arquétipos de esposas, de mães e de filhas, investindo sua existência em relacionamentos duradouros. Ou seja, são mulheres que fundamentam a importância de sua vida em função da família. Mas foi visto também que as deusas vulneráveis são vivenciadoras do drama mítico de nascimento, de destruição e de regeneração. Para exemplificar as atitudes violentas dos homens contra as mulheres, a narrativa relata o momento em que os soldados do Império de Gaza cercaram Chikazi, que vinha do rio Inharrime, com a uma bilha de água à cabeça:

Reconfirmando medos antigos, aqueles homens cercavam a minha mãe com a estranha embriaguez que os adolescentes sentem pelo facto de serem muitos. As costas tensas de Chikazi sustinham com vigor e elegância, o carregamento da água sobre a cabeça. Assim exibia a sua dignidade contra a ameaça dos estranhos. De pronto derrubaram a bilha e festejaram, aos gritos, o modo como ela se quebrou de encontro ao chão. E riram-se vendo a água encharcar o corpo magro daquela mulher. Depois, os militares não precisaram de esforço para lhe rasgar as vestes, havia muito transparentes e coçadas. (COUTO, 2015, p. 22).

A personagem se recompõe e prega uma peça nos soldados; finge estar grávida e simula dar à luz a um peixe, passando-se por uma *noyi* (uma feiticeira). Enfiou as mãos por baixo da capulana, onde levava embrulhado um peixe e, após ter perfurado os pulsos na espinha do bicho, elevou o animal ao alto e disse: “– *Eis o meu filho! Já nasceu o meu menino!*” (Couto, 2015, p. 23). Segundo os costumes dos nativos, a mistura do sangue da

mulher, considerado impuro, ao peixe (que era um animal tabu), foi tomado como um mau presságio.

A resistência e a resiliência das mulheres transformam a sua realidade. Naquele mundo, não existia uma legislação ou norma que arbitrasse a proteção da sociedade às mulheres. Pelo contrário, o estado de guerra até fazia um estímulo do ataque às mulheres, como forma de arregimentar a violência masculina, depois usada nas batalhas. A mulher defendia-se com astúcia, utilizava, como instrumento, a sabedoria e a espiritualidade que vinha de suas raízes. Ressalta-se assim, a importância e a vivacidade dos mitos.

Nesse contexto, o título de *Mulheres de cinzas* pode ser entendido como uma metáfora que remete à figura de uma mulher em permanente transformação, sempre a remoer suas realidades, a refazer-se e a reinventar-se, como um templo em constante reconstrução. São personagens que, no seu cotidiano de lutas, surpreendem, ao superarem limites interiores e transporem barreiras, alterando o que é dor em superação. Por exemplo, o modo pelo qual Chikazi lida com a morte da mãe, em decorrência de um raio que a atingiu, marcou o seu pensamento como uma imagem de transformação definitiva. Por isso, chegou a enfrentar as tempestades, colocando-se de braços abertos, como uma árvore seca, em cima dos montes e esperando que um raio fizesse a sua passagem de retorno ao pó:

Sempre que desabava uma tempestade, a nossa mãe saía a correr pelos campos e ali permanecia, braços erguidos, a imitar uma árvore seca. Esperava a descarga fatal. Cinzas, poeiras e fuligem: era o que ela sonhava vir a ser. Era esse o desejado destino: tornar-se indistinta poalha, leve, tão leve que o vento a faria viajar pelo mundo. Nesse desejo da avó ganhava razão o meu anterior nome. Foi o que a mãe me quis lembrar.

– *Gosto de Cinza – disse eu. – Faz-me lembrar anjos, não sei porquê.*

– *Dei-lhe esse nome para a proteger. Quando se é cinza nada nos pode doer.* (COUTO, 2015, p. 17).

O seu desejo era transformar-se em cinzas, tal como a mãe que, após ser atingida por um raio, não deixou restos a serem enterrados: “Cinzas, poeiras e fuligem: era o que ela sonhava vir a ser. Era esse o desejado destino tornar-se indistinta poalha, leve, tão leve que o vento a faria viajar pelo mundo.” (Couto, 2015, p. 17). Devido a esse pensamento fixo da mãe, Imani, a única de suas três filhas sobrevivente à enchente do rio Inharrime, recebeu o nome de Cinzas em um segundo batismo, na tentativa de que o nome a pudesse defender e imunizar da dor.

Um dos significados para a fixação de Chikazi com as cinzas pode ser mais bem entendida à luz da teoria de Frye (2004 p. 28), que se refere à força e à energia das palavras.

Ao nosso ver, fica subentendida na fala de Frye uma metáfora que aponta para as cinzas como produto de uma conexão energética que enlaça a pessoa humana à realidade circundante, pois resulta da ocorrência de uma alquimia¹⁰. Ou seja, o resultado da transformação da matéria em contato com fogo, passando-se de corpo humano ao pó, em um possível retorno às essências. Segundo Frye, a articulação das palavras pode dar corpo a um poder comum, uma vez que elas são potencialmente fontes de magia, apresentam-se como forças dinâmicas de poder. Assim, apenas as metáforas podem expressar na linguagem o sentido de uma energia comum ao sujeito e ao objeto, ao mesmo tempo, como é possível perceber na expressão “mulheres de cinzas”.

A metáfora presente no título do romance apresenta ainda uma função simbólica que relaciona as mulheres do romance aos arquétipos motivados pelo mito da Fênix, uma ave mítica oriunda, possivelmente, das crenças egípcias, mas que possui equivalentes por todos os cantos do mundo. Em um determinado interstício de tempo, ela prepara o seu ninho mortuário, com ramagens aromáticas, e entrega-se ao seu destino, tornando-se cinzas por meio de um processo de autocombustão. A criatura exerce o poder sobre o fogo e sobre a morte, é capaz de ressurgir das cinzas da sua própria destruição. Ela simboliza o poder da sobrevivência e da resiliência.

Maria Leonor García da Cruz (2019) afirma que o mito da Fênix foi referenciado em textos antigos, marcados nas paredes das pirâmides desde a quarta e a sexta dinastia do Egito. Seu conteúdo poético e lendário se tornou presente no inconsciente coletivo, rompeu fronteiras geográficas e tornou-se um símbolo universal, com o sentido de imortalidade, de força, de poder, de resistência, de sabedoria entre outros. Ainda, remete à figura de alguém que, após ser destruída, reconstrói-se.

Na herança do mito, recuperam-se pormenores e salientam-se significados que originam na referência a esta ave mítica discursos perspectivados, que valorizam relacionando com a ave Fênix ora um ambiente de paz e de prosperidade, a longevidade e os ciclos de vida, a imortalidade e/ ou eternidade do ser, do espírito ou da alma, ora na sua representação literária ou política descodificam o que é singular ou excelente (CRUZ, 2019, p. 566).

Essa qualidade de resistência aparece não apenas fisicamente na mãe que carrega o filho às costas, preso por uma capulana, mas também emocionalmente, na preocupação das

¹⁰ Termo que se refere à ciência mística também conhecida como química das Idades Antiga e Média, seu principal intuito era o de obter a compreensão dos fenômenos e o conhecimento da natureza, buscando transformar um elemento em outro.

mães em manterem o sustento do núcleo familiar, seja do ponto de vista material, seja com preceitos e ensinamentos espirituais. A inspiração da Fênix assinala, ainda, a atitude de determinação das mulheres, ao se adiantarem ao próprio destino; muitas vezes, elas vão ao encontro do sacrifício, para impedir um mal maior ou para se sobreporem a uma injustiça.

Em *Mulheres de cinzas*, a resistência radical se faz presente em vários episódios, por exemplo, quando lemos que Chikazi Makwakwa, mãe de Imani, tem o corpo mapeado de cicatrizes, resultantes das agressões do marido. Mas ao ser chicoteada por ele, ela finge uma dor que de fato não sentia, por ser portadora de uma doença congênita. Para a personagem, a dor da alma já não existe, pois já não existe alma após perder duas de suas filhas para a enchente. Aparentemente fraca e derrotada, essa mãe ainda consegue proteger a si e, parcialmente, todo o seu grupo em um momento decisivo.

O outro momento é aquele em que Chikazi usou do já referido stratagema de fingir parir um peixe. Esse ritual serviu para afastar os candidatos à violação de seu corpo, mas também correu entre o exército inimigo, trazendo a muitos o temor de continuar na batalha: “O relato deste episódio perturbou as hostes dos inimigos. Diz-se que muitos soldados desertaram, receosos do poder da feiticeira que paria peixes” (Couto, 2015, p. 23).

Outro episódio que mostra a resistência das mulheres, ocorre quando Imani atira contra Germano, destroçando-lhe as mãos. O ato foi cometido em defesa do irmão Mwanatu, que havia tomado a frente do grupo de pessoas que formaram uma rebelião contra o quartel. Vendo que o sargento mirava o irmão, a jovem acertou-lhe um tiro nas mãos. Nesse mesmo episódio, coube também a um grupo de mulheres interceptarem os homens em marcha contra o quartel, dizendo que não haveria motivo para aquele evento, uma vez que os nativos já não possuíam as terras para semear e não poderiam sequer morrer, pois não haveria solo para enterrá-los. Assim Imani narra a intervenção feminina: “E a mensagem divina era, segundo elas, bem clara: não lhes restava senão emigrar. Há lugares em que as pessoas tiveram que deixar a terra. Em Nkokolani foi a terra que deixou os homens.” (Couto, 2015, p. 328).

Mesmo na passagem de seu suicídio, ao ver a tribo de Nkokolani dizimada e a morte do filho mais velho, Chikazi buscou, ainda, uma forma de resistir, ao se enforcar na árvore sagrada – a mafurreira do quintal de sua casa, como se buscasse uma forma de retornar às essências naturais, passar da vida para a morte, de modo a remeter ao ciclo regenerador da vida. Assim, o mito da Fênix se liga ao ciclo cósmico e ao ciclo da vida. Então, na visão africana, a morte de Chikazi não se coloca como uma aniquilação absoluta, como seria na religião cristã.

Grande parte dos nativos moçambicanos¹¹ acredita que os seres humanos nascem, crescem, envelhecem e, ao morrer, não são apenas enterrados, mas semeados na natureza e retomam, assim, as suas origens. O corpo retorna ao pó, serve como fertilizante, e o espírito sobrevive, manifesta-se no formato sobrenatural, por meio da natureza, podendo renascer, mais tarde, em uma nova criatura, como outro ser humano ou como animais irracionais ou plantas.

Segundo Campbell (2015, p. 219)), crer no ciclo de vida vem de uma experiência pedagógica do homem com o mundo vegetal, vivenciado no plantio da semente, na morte dos frutos e no renascimento e desenvolvimento de uma nova planta. O tema abordado seria a morte e a ressurreição, que representam, também, os sacrifícios humanos em vista de um crescimento espiritual. Uma ruptura com uma vida de distorções e de pecado. Morrendo o herói, as bem-aventuranças multiplicam-se no universo. Segundo esse autor, a morte é a própria fonte da vida, como no mundo vegetal, em que as folhas apodrecem e os galhos secos se decompõem, para que renasçam novos brotos.

Campbell (2003, p. 72). afirma que “a mitologia abre o mundo de tal forma que ela se torna transparente para algo que está além da fala, além das palavras, em suma para algo que chamamos transcendência.” E nesse sentido, o comportamento dessas duas mulheres, cada qual a seu modo, encontra-se dentro da condição que Campbell compreende como sendo o da heroína, por transcender sua individualidade. Segundo Campbell as mulheres “representam a vida”. O homem não chega à vida senão através da mulher; é a mulher, portanto, que nos traz a este mundo de pares de opostos e de sofrimento.” (2003, p. 50). Isso remete à ideia de que a realização pessoal da mulher passa por um ritual de sacrifícios:

Ao se dar conta do verdadeiro problema – perder-se, doar-se a algum objetivo mais elevado, ou a outrem – você percebe que essa, em si, é a provação suprema. Quando deixamos de pensar prioritariamente em nós mesmos e em nossa autopreservação, passamos por uma transformação de consciência verdadeiramente heroica. E todos os mitos lidam justamente com a transformação da consciência [...]. (CAMPBELL, 2003, p. 134).

Para o estudioso, uma heroína não se deve apenas às particularidades das mulheres como mães nutridoras ou cuidadoras de uma família, mas à capacidade de serem elas mesmas, para tratarem de questões relacionadas a uma coletividade. Campbell afirma que o principal

¹¹ Em sua entrevista ao Programa “Café filosófico CPFL”, em 2017, Mia Couto fala sobre as crenças dos moçambicanos, que inspiraram a trilogia “As areias do Imperador”. Estas crenças coincidem com as que Vincent Khapoya descreve em *Experiências africanas* (Cf. KHAPOYA 2015, p. 73-78).

caminho do herói é aquele em que os indivíduos, motivados a doar a vida pelo outro, findam por empreender uma viagem para dentro de si mesmos, como uma forma de autoconhecimento:

Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus, E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo. (CAMPBELL, 2003, p. 131).

Essa compreensão é adequada à vida da personagem Imani, cuja trajetória heroica passa pelos caminhos do sacrifício. É por meio da dor que ela encontra o seu ritual de passagem, transcende uma vida comum, sua saga heroica inicia-se desde a infância, com os vários enfrentamentos¹² e lutas cotidianas. Por causa da guerra, Imani teve seu porto seguro do lar original destruído, passou por vários momentos difíceis, de hostilidades físicas e psicológicas, bem como de confrontos armados.

Imani atravessou os mares e experimentou diversas formas de luto (pela mãe, pelos irmãos e pelos mortos na invasão de sua tribo), separou-se do seu grande amor (Germano) e teve o filho roubado. Por ser negra e mulher, sofreu abusos e foi desprezada até na sua capacidade de tradutora, tendo sido preterida por um tradutor. Em certo ponto, a única forma que encontrou para subsistir foi a prostituição.

Como já foi dito, ela se apresenta com traços de uma heroína, tais como uma inteligência marcante, objetividade e discernimento, elementos que formam a personalidade dos heróis. Ela, como todas as garotas de sua idade, era constantemente incentivada a engravidar e a constituir uma família. Esse seria um sonho incutido nas mentes das meninas, desde a primeira infância. Elas eram direcionadas à procriação e aos cuidados aos familiares. E viver na contravenção desta norma é expor-se a um sacrifício solitário. Isso se mostra no diálogo da personagem Chikazi com a sua filha, a qual nos relata da seguinte forma:

Ndzila está aqui? Perguntei entusiasmada.

A resposta demorou. As palavras foram escolhidas e amaciadas para não me magoar.

– *Chegou ontem. Mas o pai dela mandou-a de volta para Chicomo. Não a quer cá.*

– *Por minha causa?*

¹² De acordo com R. W. White o comportamento de enfrentamento (termo traduzido do original em inglês *coping*) é a adaptação a condições muito difíceis, como por exemplo, situações de mudanças drásticas, de problemas que exigem uma variabilidade de comportamentos e provocam estados emocionais desconfortáveis (NUNES, 2010).

– *Você é uma má companhia, é o que ele diz. O seu destino é ficar solitária, solteira e sem filhos. [...]*

Eu não tinha, em Nkokolani, amigo ou amiga. Mais grave ainda: não tinha sequer desejo de ter amigos.

[...] a mãe entendeu a minha tristeza [...]. Como se falasse sozinha foi dizendo: Eu era mulher e as mulheres de Nkokolani devem pertencer a alguém para deixarem de ser ninguém (COUTO, 2015, p. 204).

A psiquiatra e escritora Bolen (1990, p.48) categorizou de vulneráveis, um grupo de mulheres que assumem posturas que expressam relações especiais de algumas deusas menores, que simbolizam arquétipos em função da Grande-Deusa ou da Grande-Mãe, como Deméter e Perséfone (ou Coré). Estas representam o papel da mãe e da filha, ambas confinadas na necessidade de uma relação duradoura para se sentirem seguras. Esse sentimento pode ser verificado nas mães de Nkokolani, em *Mulheres de Cinzas*, principalmente na personagem Chikazi, que tem como preceito para a sua existência, a dedicação suprema ao homem e o sacrifício pelo sustento da família. De acordo com os estudos da cientista, elas assimilam arquétipos que representam o zelo com a família – como cuidadora do esposo ou como amparo maternal, mas também estão suscetíveis à vulnerabilidade feminina diante de um marido frio e distante e diante da perda dos filhos. Chikazi, por exemplo, deposita os seus sonhos e esperança nos filhos, acompanha o crescimento espiritual de cada um, e se empenha na sua sobrevivência e educação. E, quanto aos conflitos relacionados ao marido, ela age com calculada submissão, além de diverti-lo com danças que o afastam da tristeza. Sua solidão de mulher, ela preenche com as saudações ao sol no amanhecer, as conversas com os espíritos e a comunhão com a natureza, como no seu ritual de peneirar a terra com os dedos. Com a devastação da tribo de Nkokolani e morte de mais um filho, restam-lhe apenas as perdas e a decisão de suicídio, pendura na árvore sagrada. Entretanto, Couto concede à heroína de sua história-ficção, a filha Imani, uma nova visão de vida e o desafio de enfrentar as diferenças e querer se sobrepor aos ditames sociais.

Campbell (1990, p.131) e “Mas os heróis não são todos homens?” (1990, p. 131), apontando como a maternidade é inegavelmente uma jornada heroica: “Dar à luz é incontestavelmente uma proeza heroica, pois é abrir mão da própria vida em benefício da vida alheia”. Para o mitólogo, a maternidade é heroica, pois é a doação do próprio ser, física e psicologicamente, no qual a mulher corre o risco de trazer ao mundo uma nova criatura. O arquétipo exemplar do heroísmo estaria evidenciado no comportamento materno, como lemos na entrevista supracitada:

Campbell acredita que os atos de heroísmo ocorrem, na maioria das vezes, sem a preocupação com a notoriedade, como por exemplo, o caso da mãe que o pratica no isolamento que suporta, em benefício da família.

[...] A maternidade é um sacrifício. Na nossa varanda no Havaí, os pássaros vêm comer. [...] Quando você vê um passarinho-mãe atormentado pelos filhos famintos [...], você pensa: “bem esse é o símbolo da maternidade a doação da sua própria substância e das mínimas coisas que encontrar a progênie. Eis por que a mãe se torna o símbolo da mãe-terra (CAMPBELL, 1990, p. 121).

Essas considerações coincidem com as características de Chikazi Makwakwa e a identifica como modelo de mãe, pois ela repassa aos filhos os conceitos de vida, aprendidos dos antepassados, como a crença nos espíritos e na continuidade da vida após a morte. Os filhos aprendem, também, a importância da preservação e do fortalecimento do núcleo familiar, o respeito e a repetição dos rituais de saudação aos elementos naturais: a terra, a água, o fogo, o ar, o sol, a lua com suas fases. A personagem refugia-se nas suas crenças populares, assume uma posição submissa, em prol da harmonia familiar, e utiliza artificios e credences populares, em defesa própria e da família.

Imani admira a mãe e respeita o seu jeito de ser, mas recusa-se a seguir o mesmo caminho. A adolescente demonstra em seu comportamento, ao longo de *Mulheres de cinzas* a presença do arquétipo da deusa Perséfone, que Bolen (1990, p. 48) coloca como uma deusa vulnerável. Uma donzela muito unida à mãe Deméter, a bela e alegre jovem que sempre colhia flores no prado, com as companheiras, mas um dia, ao lançar a mão para pegar um narciso surpreendentemente bonito, o solo se fendeu e, das profundezas da terra, surgiu uma carruagem de ouro puxada por cavalos pretos. Assim, a deusa foi aprisionada por Hades, o deus dos infernos, com a intenção de fazê-la sua esposa. No romance de Couto, o narciso pode ser considerado como a escrita, o inferno como a Escola das Missões, onde Imani aprendeu outras culturas, outras formas de ser, pensar e de agir, e distanciou-se de suas raízes. Ao amar Germano, termina aceitando como par um homem estranho a suas origens.

Porém, ao longo das narrativas seguintes, Imani incorpora outros arquétipos de deusas, como a deusa Héstita, que se destaca pela capacidade de concentração em suas experiências interiores. Segundo Bolen (1990, p.48), o modo de aprender de Héstita é olhar para o interior e sentir intuitivamente o que se está passando. Esse também é um comportamento encontrado em Imani, sobretudo, em sua posição de narradora participativa da história. Todavia, desde o início da vida adulta, quando começa a viver com o sargento Germano, Imani personifica o arquétipo da deusa alquímica Afrodite, exercendo as funções de mediadora entre mundos diferentes, com suas habilidades de intérprete linguística e

cultural. Ela se tornará mãe e igualmente perderá seu filho, que é fruto de um cruzamento étnico social. E, ao invés de se prender a um passado original não mais possível, Imani abraçará as transformações culturais, como a personagem alquímica que é.

Segundo Campbell, a puberdade feminina significa a morte da fase infantil para dar lugar à vida adulta, também se constituindo como uma aventura heroica (Campbell; Moyers, 1990, p. 132). O indivíduo passa por uma transformação psicológica fundamental. As meninas, quando se tornam mulheres, passam por uma batalha heroica interior e exterior, com a mudança do corpo, do caráter e da personalidade. Nesse sentido, enfrentar a puberdade é um heroísmo, pois leva o ser humano a se embrenhar em proezas físicas ou espirituais. Sair de seu mundo, adquirir um nível superior da vida espiritual humana e retornar às origens com uma maturidade é perfazer um círculo com a partida e o retorno. Assim como, é o périplo universal, conforme declara o mitólogo Campbell.

A vida da protagonista Imani lhe impõe uma jornada de amadurecimento. Em *Mulheres de cinzas*, vemos o início desta jornada, o processo de transformação de Imani de menina em mulher, decisivamente marcado pelo momento em que se torna mãe, um novo percurso de vida. Afinal, para se fazer mãe: “É uma longa jornada a mulher tem de abandonar a segurança conhecida convencional da sua vida e assumir o risco. [...] Ela tem de se transformar de filha em mãe. É uma grande mudança, que envolve muitos riscos (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 133).

Como já se discutiu, o envolvimento amoroso de Imani com Germano tem desdobramentos essenciais ao longo de toda a trilogia *As areias do imperador*. Ao engravidar de Germano, Imani faz do seu corpo um terreno propício para o encontro das diferenças. Ela realiza assim o sonho de ser mãe, mas faz isso em seus próprios termos, e não por imposição da tribo ou da família. Imani se permitiu seguir novos rumos, abriu caminhos para o conhecimento. Assim, ela abarcou novas experiências e formou um olhar para além de seu mundo de infância. Diferente de Chikazi, que só queria voltar para as terras de origem da sua tribo, a vida de Imani a conduziu pelo caminho das fronteiras políticas, do multiculturalismo, da desterritorialização cultural e nacional.

A indefinição do nome Imani revela o propósito de Mia Couto de deixar o individualismo de lado, para realçar, na sua heroína, o legado de representar a universidade do ser, como no dizer de Imani: “Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos Vaxxopi” (Couto, 2015, p. 17). Ela representa a voz de um povo, percebe as diferenças raciais e culturais

como as águas que seguem o leito dos rios.”Esta é a história dos rios. Poderão roubar a sua água até secarem. Mas não roubarão a sua história. (COUTO, 2015 p. 342).

Essa compreensão pode ser interpretada à luz do pensamento de Campbell, pois para ele, o herói/ heroína é “aquele que descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou experiência. O herói é alguém que deu a vida própria por algo maior que ele mesmo” (Campbell; 1990, p. 131). Ele perfaz um círculo entre a partida em busca e o retorno após a conquista. Nessa perspectiva, o fato de a Imani deixar a sua nação e partir para terras estrangeiras e, ao mesmo tempo, dar voz ao seu povo, é um ato de profundo heroísmo. Assim, ela pode escrever a sua história.

Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contando a história dos que não têm escrita. Faço como meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morreram. Para que voltem a nascer das pegadas que deixamos ((COUTO, 2015 p. 342).

De modo que as protagonistas de *Mulheres de cinzas* não trazem no seu comportamento uma narrativa de vitimização. Mas retratam mulheres que lutam no seu dia-a-dia pelo seu espaço sagrado. O autor de *Mulheres de cinzas* faz transparecer a beleza e a dignidade das mulheres, ao exercer suas funções de mães, esposas e filhas. No romance, elas são figuradas em mitos sagrados, modelos arquetípicos de um comportamento. A sua resistência as constitui arquetípicos de um heroísmo fundado na sensibilidade e na intuição, tipicamente associados ao feminino, mas também na espiritualidade, objetividade, coragem, características muitas vezes tidas como masculinas. Apesar de sua vulnerabilidade, tornam-se senhoras de sua história e de seus sonhos – enfrentam suas lutas cotidianas com altivez, com resiliência, com resistência física e moral e, até com uma pitada de sensualidade e de elegância.

Por sua vez, a heroína Imani marcou-se pela irreverência, pois não se regula pelas regras impostas socialmente. Não foi prostituta, como ordenou o pai, nem se dobrou a um nome de casada, tampouco recebeu garantias de futuro de um casamento. Não foi mãe para agradar seu povo ou Chikazi, mas por amor. Pode-se explicar assim como no início de *Mulheres de cinzas*, na infância ela se marca pela identidade indefinida. Isso poderia ser traduzido como um terreno sem limites, um questionamento sem respostas (“quem é?”), como reflete a própria Imani. Essa ausência de nomes pode configurar, por um lado, a falta de identidade da personagem, pois Imani é ainda uma mulher por se fazer. Por outro lado, ela é

o povo dividido entre duas culturas, que não tem, perdeu ou está perdendo sua identidade, ou ganhando outra, multicultural.

3.2. O espaço sagrado e o feminino em *Mulheres de cinzas*

Discutiu-se como nos romances da trilogia de Couto, os nativos vivem no mundo pelo prisma da espiritualidade, ao passo em que os colonizadores demonstram um distanciamento espiritual em relação à natureza, tendo como visão única as conquistas materiais e o poder. Essas duas formas de entender o real são construídas em *Mulheres de cinza* na estrutura dos dois narradores distintos (Germano e Imani), que trazem cada um seu horizonte cultural de origem, mas também olham curiosos para a cultura do outro.

As cartas de Germano são adequadas ao gênero europeu, da carta quase como um diário, procurando explicar o mundo pelo racionalismo e pelos conceitos luso-católicos. A tessitura poética do texto de Couto (2015) verifica-se na condução dada pelo autor quando dá voz a Imani, no formato como narra, no estilo oral, a vida em harmonia com a natureza e os objetos, sem a pretensão de tornarem-se os donos das terras, mas inseridos como parte desta e, portanto, dependentes de seu habitat natural.

Nessa perspectiva surge a magia que envolve o homem e a natureza, uma vida pautada na leitura do sobrenatural. A narrativa apresenta, no seu texto, a preservação de culturas africanas, que são heranças de raízes, reportadas na forma oral, de geração em geração, como os costumes e crenças tradicionais:

Na nossa família, sempre que nasce uma criança, não se fecham as janelas. É o inverso do que faz o resto da aldeia: mesmo no pico do calor, as outras mães enrolam os bebês em panos espessos, emparedando-se no escuro do quarto. Em nossa casa, não: portas e janelas permanecem escancaradas até ao primeiro banho. Essa desabrida exposição é, afinal, foi uma proteção: a nova criatura fica impregnada de luzes, ruídos e sombras. E é assim desde o nascer do tempo: apenas a Vida nos defende do viver. (COUTO, 2015, p.19).

A convivência dita o comportamento que se evidencia também nas leituras que os nativos dispensam à natureza, com sua movimentação: “a mãe chamou-me, apontando os arbustos ao redor da casa. *Veja como estão cobertos de gafanhotos, não tarda que a guerra chegue.*” (Couto, 2015, p.143); ou com os objetos, que se relacionam com as personagens, como se fossem seres animados. Os corpos, humanos e não-humanos, fundem-se como se fossem

complementos entre si, ou partes de um todo Imani narra de si mesma, ao recolher os gravetos e lenhas para preparar o jantar: “A mim, coube-me o trabalho mais afastado de casa: toda a tarde andei catando lenha. E fui recolhendo paus e gravetos como se fossem pedaços de mim, debaixo do braço. (Couto, 2015, p.118).

De acordo com Eliade (1969, p. 18), no pensamento mítico, os objetos ganham um sentido autônomo, especialmente quando fazem parte da rotina dos indivíduos. Como é o caso da vassoura que compõe o cotidiano das mulheres, em *Mulheres de cinzas*, o objeto parece conduzir a Chikazi em uma dança:

Aos poucos, fui escutando o sincopado arrastar de uma vassoura. Não era apenas eu que despertava. Aquele doce rumor acordava a casa inteira. Era a nossa mãe que se ocupava da limpeza do pátio. Fui à porta e fiquei a vê-la, elegante e magra, em um arqueado balanço como se dançasse e, assim, se fosse tornando poeira. (COUTO, 2015, p. 19).

O pente ganha um novo sentido, uma vez utilizado como veículo de aproximação entre pessoas, como por exemplo, entre as mulheres, motiva um momento de descontração, de embelezamento ou serve de desculpa para uma conversa: transmitir um segredo, fofocas ou fazer confidências. Como afirma Couto, em sua palestra ministrada no Café Filosófico (2017): “Essas mulheres tinham...essa grande sabedoria de falar baixo, falavam em sussurros, em murmúrios e murmuravam coisas, contavam segredos, diziam histórias e fofocas também, né?...e ali fazem renascer esse recanto do mundo...” (**Transcrição nossa**).

Esse foi o motivo que a italiana Bianca, uma mulher branca, encontrou para articular uma conversa amigável com a heroína Imani, uma mulher preta, marcando o início de uma convivência amigável. A confraternização foi regada a elogios e originou uma satisfação pessoal, pois causou a Imani a alegria de entender a beleza natural de seus cabelos cacheados.

Puxando de um banco, a italiana sentou-se por trás da minha cadeira. Desembrulhou o punhal e ordenou-me que endireitasse a cabeça enquanto fincava os dedos no meu pescoço. Comecei a chorar, vazada da alma. Aqueles instantes foram uma eternidade. Depois, lentamente, a intrusa começou alisar-me os cabelos. E, de súbito, um pente metálico emergiu dos panos. Sorri, aliviada: o que imaginava ser um mortífero punhal, era afinal um inofensivo objeto. A mulher branca murmurou com estranho sotaque:

– *Vamos dar um jeito a esses lindos cabelos.*

Nunca antes me tinham elogiado os cabelos. (COUTO, 2015, p. 322).

Como se viu, o arquétipo da Grande Deusa articula uma variedade de mitos femininos, importantes na narrativa, como os relacionados às imagens da mãe, da esposa e da filha e os vários papéis sociais desempenhados por elas. Além das mulheres, com suas inúmeras funções arquetípicas, em *Mulheres de cinzas*, Couto enfatiza também as influências dos elementos naturais que, em sua maioria, simbolizam o feminino, como a personagem terra, a lua com suas fases, a água com as suas sombras, o fogo e os ventos.

Nos romances que compõem a trilogia *As areias do imperador*, os ambientes naturais estão tomados pelos espíritos dos antepassados. Quando a terra se movimenta, as águas se elevam com suas ondas e sacadas, as árvores têm suas folhas alvoroçadas pelos ventos, então os nativos visualizam a manifestação sobrenatural advinda da vontade dos espíritos, como respostas às suas ações.

A imagem mitológica da Grande Deusa como Mãe-Terra encontra fundamentação no pensamento de Campbell, que diz de uma simbiose entre a mulher e a terra, desde os momentos de labor, lazer e, na espiritualidade, pois, na terra estão semeados os mortos. Em um de seus rituais de contemplação, a personagem Chikazi peneirava a terra com os dados, enquanto ia remoendo os acontecimentos da sua vida e de sua família. A mãe, segundo Campbell, dá à luz o filho, entrega-o ao mundo, e a terra o recebe no seu ventre, após a morte. O mitólogo Campbell também relaciona as mães à terra pelos seus atributos de fertilidade e alimentação dos filhos:

A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como a terra o fazem às plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 177).

Na amamentação, o sacrifício da gestação se confirma pela doação da própria substância da mãe para nutrir sua prole, tornando-se o símbolo da Mãe-Terra, no nascimento, no aconchego e na condução dos seres humanos para o amadurecimento, em uma das categorias do imaginário, segundo a qual a mulher está relacionada ao mundo das plantas. E essa caracterização tem relação com o que Campbell descreve em *Deusas: os mistérios do divino feminino*, quando retrata a primazia do culto da Grande Deusa, nas tradições agrárias do período Neolítico (2013, p. 33).

No círculo das plantas, a semente é lançada ao solo, cresce, enraíza, floresce e dá frutos que amadurecem e caem ao chão, morrendo e, assim, dá-se início a um novo ciclo da vida. Da terra brota a vida e a terra sustém a vida. Por isso, seus poderes são análogos aos das mulheres.

A tematização do nascimento e da morte são rituais comuns da existência humana e da vida como um todo. Um círculo se forma, do nascer ao morrer, para a fertilização do mundo. As mulheres da narrativa de Couto comprazem-se na repetição de rituais consagrados, tais como a contemplação à natureza, o respeito aos espíritos naturais, que são os elementos do Cosmos, e aos espíritos dos seus parentes mortos.

Para Campbell (2013), deidades são personificações de energias elementais, que estão presentes no mundo exterior, mas também no interior do ser humano, uma vez que ele se constitui como uma partícula da natureza. Tais energias, Campbell ainda considera como religiões da natureza, e as deidades, as instâncias finais, tendo como objeto venerado a personificação da energia que vive no interior do indivíduo. A referência mitológica integra a consciência e os potenciais espirituais do indivíduo.

Nesse mesmo sentido, Eliade, nos seus estudos (1969), diz que a busca pela realidade absoluta é uma investida ao encontro do próprio ser, que passa por um caminho difícil, com circunvoluções complicadas de um templo, peregrinações aventurosas, prisões em labirintos: “O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efetivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado; do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade” (Eliade, 1969, p. 33). É nesse sentido que, em seus estudos, Eliade (1969) explicita dois estados para o homem, a saber: o profano, no qual o ser humano existe no devir, sempre à espera de algo, e o sagrado, que exige dele uma escolha, uma adesão e uma transformação de si mesmo. Para esse, a busca do centro sagrado equivale a uma caminhada em busca do próprio eu, uma interiorização.

Nas religiões de mistérios, o labirinto que bloqueia é, ao mesmo tempo, o caminho para a vida eterna (Campbell; Moyers, 1990, p. 122). O território moçambicano, no romance *Mulheres de cinzas*, transforma-se nesse labirinto. Ao mesmo tempo, aparenta uma paisagem de guerra um ambiente mobilizado pelos conflitos externos e internos, e as divisões entre as famílias e tribos, que se apresentam no final do século XIX. Desse modo, Couto (2015) eterniza a história da nação, que transcende ali, no fogo cruzado, as atitudes e ações dos homens e mulheres que fazem da realidade uma sublimação da história da nação: a mitologia moçambicana.

Essa compreensão não difere da de Campbell (2015), que, ao contar sobre o seu encontro com Karlfried Dürkheim¹³, do qual ouviu a frase que disse haver mudado o seu

¹³ Trata-se do psiquiatra alemão Karlfried Graf Dürkheim, proprietário de um centro de estudos na Floresta Negra, o Schwartzwald.

pensamento “o problema da vida é tornar-se ‘transparente para o transcendente’”. Isso corresponderia, segundo esse autor, à compreensão de que o ser humano é a própria manifestação da transcendência. Vive-se o próprio mito. A vida divina está dentro do próprio ser. É uma forma de ver a si mesmo como um veículo de conscientização e de vida, não como um termo final. Para Campbell, a partir desse momento, a definição de mito tornou-se para ele, “uma metáfora transparente para a transcendência.” (2015, p. 72)”.

Vincent Khapoya (2015) relata como, entre os africanos, existem vários grupos de crenças sobre o nascimento do mundo, tais como, a crença em Deus, como um Ser Supremo, que criou o universo e tudo o que existe. Existem aqueles que acreditam em um Ser Supremo, Olorum, que é auxiliado por várias divindades menores, chamados Orixás. Cada um com um nome e uma responsabilidade ou função específica, como o deus da chuva, o da fertilidade, o da floresta, entre outros. Os conceitos de deuses estavam relacionados a cada localidade, com a ênfase e aparência da estrutura sociológica e do clima. Assim, alguns grupos possuem uma imagem antropomórfica de Deus, atribuem-lhe características humanas, de homem ou de mulher, enquanto para outros grupos, Deus não possui imagem específica alguma, fazendo parte de tudo o que criou, é sobrenatural.

Outro atributo importante do pensamento religioso africano, em que baseamos as análises dos romances de Couto, consiste na ideia dos espíritos, que são vistos como uma força da vida, mas não possuem uma forma física concreta. Segundo Khapoya (2015, p. 78), John Mbiti dividiu os espíritos africanos em dois tipos, os naturais e os humanos. No primeiro grupo, foram associados certos objetos naturais, ou forças no céu ou na terra. Os celestes são a lua, o sol, o céu, a chuva e o vento. Os terrestres são as florestas, os morros, as montanhas e os metais, e alguns não consideram as montanhas e os rios.

O segundo grupo é formado pelos espíritos dos antepassados e dos parentes que morreram, os que se foram em um passado distante ou recente. Os africanos acreditam que os elementos vivos têm espírito no seu interior e, quando estes elementos morrem, o espírito continua vivo. Khapoya (2015, p. 78) cita como exemplo a árvore que, antes de ser derrubada para que se construa um instrumento musical, recebe em seu entorno um breve ritual e uma libação, a pedir ao seu espírito para continuar a existir no instrumento, no qual a árvore se transformará, e para que permaneça na pessoa, que fará uso daquele instrumento, concedendo-lhe saúde, paz e sucesso.

A motivação para as lutas cotidianas é encontrada na espiritualidade que se forma a partir do exercício da religiosidade, repetindo rituais de consagração, que são repassados pelos ancestrais, de geração em geração, na forma de narrativa oral, mas na persistência das

personagens em realizar seus sonhos e desejos. As personagens femininas assumem uma simbiose com a natureza, principalmente com a terra, com a água, com o fogo, com o ar e com os objetos. Desse modo, elas interagem com o seu próprio espaço sagrado, que é a essência de quem elas são.

CAPÍTULO IV

OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS EM *MULHERES DE CINZAS*

Mircea Eliade observa que, para o homem arcaico, apenas os atos humanos propriamente ditos e os objetos do mundo exterior recebem um valor intrínseco que os impregna de ser e torna-os reais, participando assim de uma realidade transcendente (1969, p. 18). Nessa perspectiva, a obra *Mulheres de cinzas* apresenta, no seu texto, a preservação das culturas africanas, que são heranças de raízes, geralmente reportadas na forma oral, de geração em geração, que tem um significado simbólico. São vários os exemplos, narrados por Imani, que mostram as crenças ancestrais moçambicanas.

A narrativa exhibe, também, uma riqueza no uso de figuras de linguagem, como a personificação da natureza, as catacreses, as antíteses, as parábolas e as adivinhas, as metáforas, as metonímias, e sinédoques dão eloquência ao texto poético de Couto (2015). Neste capítulo, passamos a elucidar alguns dos mais instigantes símbolos que perpassam o romance.

4.1 O sol

Desde o trecho de abertura do romance, já nos deparamos com o universo textual rico em metáforas e simbolismo:

Todas as manhãs se erguiam sete sóis sobre a planície de Inharrime. Nesses tempos o firmamento era bem maior e nele cabiam todos os astros, os vivos e os que morreram. Nua como havia dormido, a nossa mãe saía de casa com uma peneira na mão. Ia colher o melhor dos sóis. (COUTO, 2015, p. 14).

O texto refere-se a um ritual de saudação ao dia, em tempo de paz. O sol aqui simboliza o dia que chega. O brilho do sol é a paz que reina e significa, se não é, "para muitos povos, a manifestação da divindade" (Chevallier; Ghueerbrant, 1982, p. 836). A mãe de Imani peneirava

a manhã, escolhia os astros para enterrar numa termiteira, como em uma reserva de fonte de vida, a espera num novo amanhecer. Tudo começa com a paz, um dia de sol brilhante, as pessoas comungando felizes com a natureza, enquanto repetem os rituais de consagração do dia que acaba de nascer. E eis que surge a guerra e o dia escurece. Os habitantes não poderão mais contar com a sua fortuna natural que é o seu único patrimônio, a natureza, os espaços sagrados de suas origens, o paraíso, pois uma bota pisa esse lugar sagrado.

4.2 As botas e os sapatos

A bota, na narrativa de Couto é uma metonímia da própria destruição, que, no romance, se materializa pela guerra. O sol foi destruído:

Certa vez, já a manhã peneirada, uma bota pisou o sol, esse sol que a mãe havia eleito. Era uma bota militar, igual à que os portugueses usavam. Desta vez, porém, quem a trazia calçada era um soldado *nguni*. O soldado vinha a mando do imperador Ngungunyane. (COUTO, 2015, p. 15).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, o calçado torna-se o símbolo do direito de propriedade, andar de sapatos significa tomar posse da terra (Chevallier; Ghueerbrant, 1982, p. 801). Há passagens bíblicas que mostram que para validar um negócio, no caso permuta ou resgate, uma parte tira a sandália e entrega ao outro, como consta no livro bíblico de *Rute* (Rute 4: 7-8). Os exegetas da *Bíblia de Jerusalém* observam que pôr o pé ou jogar a sandália em um campo significa tomar posse dele. Em terra islâmica, o estrangeiro atravessa a soleira da porta descalço, mostrando que não tem a intenção a nenhuma reivindicação, nenhum direito de propriedade. O chão da mesquita não pertence aos homens, por isso, estes devem tirar as sandálias antes de adentrar o recinto, como Moisés que tirou as sandálias antes de pisar a terra santa. Segundo Lurker, (1997, p. 630), o sapato simboliza a posse e o poder, assim como o pé é sinal de ligação com a terra.

A bota, em *Mulheres de cinzas*, indica o poder que se impõe sobre os nativos. Ela evoca a arrogância e a agressividade com que os soldados passam e destroem os espaços, aterrorizam pessoas e acabam com a paz e com a harmonia do ambiente. E esse poder advém da condição de proprietário da bota. Somente quem a possui é o indivíduo que exerce o poder de comandar, de humilhar, de repreender. Imani narra, com veemência, a vulnerabilidade dos colonos que andam, na sua maioria, descalços, e na imponência de, somente a família Nsambe, utilizar

sapatos. Assim, ela relata as pegadas das botas do pai: “Os meus pés decalcaram na areia as recentes pegadas do velho Katini. Quem mais, na aldeia, usava botas?” (COUTO, 2015, p. 40).

A imagem se faz mais forte, porque a bota não era comum na tradição das vestimentas africanas, no entanto faz parte das roupas cotidianas dos soldados europeus. Esse acessório também metaforiza a voracidade com que os guerreiros assumem o seu compromisso de vitória.

Como o trecho abaixo deixa transparecer:

Os imperadores têm fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações. Aquela bota quebrou o sol em mil estilhaços. E o dia ficou escuro. Os restantes dias também. Os sete sóis morriam debaixo das botas dos militares. A nossa terra estava a ser abocanhada. Sem estrelas para alimentar os nossos sonhos, nós aprendíamos a ser pobres. E nos perdíamos da eternidade. Sabendo que a eternidade é apenas o outro nome da Vida. (COUTO, 2015, p. 15).

A voracidade reflete o pensamento colonizador, que motiva a guerra. A bota militar quebra os sóis. Ela tira a paz e espalha o terror. O homem ao depredar a natureza, destrói o próprio homem.

Paul Ricoeur (2000), em sua tese *Metáfora viva*, diz que as metáforas são um meio a serviço da inovação que consiste em criar uma nova pertinência semântica, atribuindo-lhe uma impertinência no nível da frase. Observando o exemplo retirado do romance: “Os imperadores têm fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações” (Couto, 2015, p. 15). Ter fome de terra parece uma irreverência que dá um sentido mágico à frase que poderia ser, normalmente, os imperadores desejam a posse das terras, e os soldados se tornam bocas devorando nações, massacrando e arrasando as tribos. A fome é do imperador, mas de tão grande, precisa de muitas bocas para saciá-la. As bocas menores são os soldados. Esses, de acordo com o romance, agem como hienas e significam as pessoas monstros que se prestam à violência por qualquer motivo ou qualquer valor.

4.3 Árvore

Lurker (1997) define a árvore como:

Traços simbólicos que se entrecruzam: local sagrado, árvore cósmica, árvore da vida, árvore da sabedoria. Para os homens ligados à natureza, as árvores foram o local do aparecimento do numinoso, a residência de deuses e espíritos.

O protótipo da árvore encontra-se no centro do universo e une céu e terra. (LURKER, p. 54).

O estudioso cita inúmeras representações de acordo com diversas crenças concebidas por diversos povos e culturas. Entre os germanos, ela simboliza o freixo do mundo *Iddgradil*, o símbolo universal da mitologia nórdica; na tradição persa, a árvore surge como um símbolo de poder no meio do oceano; no hinduísmo antigo, ela surge com as raízes invertidas; no Lamaísmo, simboliza a felicidade e, no sonho de Nabucodonosor, na Bíblia (Dn. 4: 8-17), simboliza uma profecia em que a árvore representa o rei, mas toda a sua vitalidade e seiva, seus galhos e folhas tornam-se secos, sobrevivendo apenas as raízes, como um aviso de Deus ao rei de que ele deveria mudar o comportamento.

As árvores são o lugar predileto para cultos em Nkokolani. Assim também, na Bíblia (2 Rs. 16:4), a árvore aparece como lugar para os cultos aos deuses. A Psicologia reconhece a árvore como relação com a mãe e o desdobramento psicoespiritual. Os ciprestes, sempre verdes, tornaram-se a representação da imortalidade.

Eliade lembra como a cruz de Cristo é a verdadeira madeira da vida que carrega o fruto divino, também faz referência à árvore como um símbolo da realidade absoluta, da vida e da imortalidade (1969, p. 32). E, segundo o estudioso, por ser assim, ela representa o “centro do mundo”, ou seja, localiza-se na zona do sagrado por excelência. Assim também, o estudioso das religiões refere-se ao tronco da árvore como um eixo sagrado, que interliga o céu, a terra e o inferno, possibilitando a comunicação entre os vivos e os espíritos de seus antepassados (1969, p. 27).

Em *Mulheres de cinzas*, na tribo de Nkokolani, a árvore da mafurra ocupa o seu sagrado papel, plantada sobre o morro de muchém, em uma elevação que simboliza um protótipo do céu. Neste lugar, os nativos amarram os lençóis brancos, em sinal de respeito, para falar com os seus mortos. Narra o sargento Germano que, em certa ocasião, o personagem Katini Nsambe revelou que quando andava pela floresta, surgiu o interesse de oferecer-lhe um presente: “Veio-lhe uma ideia de oferecer-me uma árvore. Uma árvore inteira, raiz, tronco, ramos e folhas. Nessa prenda ele me ofertaria o Céu, a Terra e o Tempo” (Couto, 2015, p. 185).

Em outro episódio, em busca de uma árvore específica que desse material para confeccionar suas marimbas, após encostar o ouvido ao tronco para certificar-se de que a árvore estava grávida, Katini Nisambe levou um ferimento no olho. “Foi uma árvore, foi uma árvore que me esgatanhou. [...] Havia, porém, alguém envenenando-lhe os gostos e os gestos. – O raio da árvore tinha garras, eu vi-lhes as garras a puxar-me para os infernos (Couto, 2015, p. 278).

A protagonista Imani narra também a morte da própria mãe, a Chikazi Makwakwa que, perturbada pelas grandes perdas na guerra, o distanciamento do marido e após a morte do filho Dubula, escolheu uma árvore para consagrar a própria morte.

Na madrugada de domingo, a mãe amanheceu pendurada na grande árvore de *tsontso*. Parecia um fruto seco, um morcego escuro e murcho. Fomos chamar o nosso pai, que, cauteloso, se aproximou arrastando os pés. Sob a larga copa, ele se sentou a contemplar o corpo como se esperasse que dele brotassem folhas.

– *Não está morta. A vossa mãe apenas arvoreou.* [...]

O sargento Germano cirandou, desamparado, ao redor da árvore. [...]

– *Pelo amor de Deus, Imani, peça a seu pai que a levem para a Igreja. – Levá-la para a igreja?* – ripostou o velho – *Mas ela já está em uma igreja. A nossa igreja é essa árvore.* (COUTO, 2015, p. 279).

Narra Imani que, ao atravessar a Rua das Laranjeiras, em Nkokolani, as árvores haviam começado a florir e seu aroma doce espalhava-se pela aldeia: “As laranjeiras podiam não afastar os monstros. Mas elas convocavam os espíritos de longínquas geografias. As raízes destas árvores, dizia Tsangatelo, estão em um outro continente.” (Couto, 2015, p. 154). Germano conta que os nativos cultivavam o pomar com cuidado, porque acreditavam que as laranjeiras os defendiam dos feitiços, os seus piores inimigos. E assim, a cidade de Nkokolani crescia e se desenvolvia em torno das laranjeiras.

4.4 Os cavalos

Em Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 202), o cavalo arquetípico surge galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, é portador da morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfíxiante.

Até que de repente deflagrou um fragor de trovoadas e um remoinho de poeira e fumo nos envolveu. E foi então que, como uma assombração vinda das entranhas da noite, surgiram os cavalos. Avançavam a galopes, tresloucados e desencontrados, as crinas acesas pelas fagulhas, os olhos encadeados pelo brilho do incêndio. Passaram por nós como se fossem aladas criaturas do apocalipse. E desapareceram. Ainda escutámos, durante um tempo, o ruído dos cascos afundando-se na escuridão. (COUTO, 2015, p. 334).

O branco cavalo celeste representa o instinto controlado, dominado, sublimado. O cavalo tenebroso prossegue dentro de cada um, sua corrida infernal, é por vezes benéfico, por vezes maléfico. O cavalo é montaria, veículo, o seu destino é inseparável do destino do homem. Intervém nos momentos de paz ou de conflitos que simbolizam o psíquico e o mental.

Em *Mulheres de cinzas*, Mariano Fragata, um comandante português, conta que os cafres não conheciam os cavalos e acreditavam que o cavaleiro português e o cavalo formavam uma figura única (Couto, 2015, p. 126). Em outro momento, lemos que:

Dizem os cafres que os cavalos não são da terra [...] têm outra passada, quase sem tocar a terra. Evoluem no sertão como se fossem nuvens riscando os céus. [...] foram trazidos desse lugar longínquo onde a terra faz fronteira com o firmamento (COUTO, 2015, p. 80).

Segundo o *Dicionário dos símbolos* (1982), as acepções simbólicas do cavalo decorrem da significação complexa das grandes figuras lunares, que a imaginação associa à Terra, em seu papel de mãe, à lua em seu luminar, as águas e à sexualidade, o sonho de divinação, o reino vegetal e sua renovação periódica. Em *Mulheres de cinzas*, a chegada dos cavalos, ou seja, do Capitão Mouzinho e sua cavalaria, permite a construção imaginária de um salvador, como adverte Katini Nsambe:

[...] *quando o exército português nos vier salvar, você tem que ter cuidado minha filha.* [...]
 – *Esses brancos virão montados em cavalos. Você já viu um cavalo?* [...] *Há que nunca olhá-los de frente.*
 Os olhos dos cavalos são incandescentes. São feitos de água escura, como os lagos fundos. Mas é uma água incendiada. Quem os contempla de frente fica com a alma queimada [...]
 – *É onde gostam de morar os feitiços: nos olhos.* (COUTO, 2015, p. 96).

Para esses os nativos moçambicanos, o cavalo conecta a terra ao Céu e pode, por isso, expressar leituras de guerra e de destruição. Como exemplo, o romance evoca a imagem de São Jorge descendo do céu a cavalo. Nessa perspectiva, a tia Rosi tem um presságio, e confia a Imani o sonho que a afligiu na noite anterior:

Sonhara com cavalos cegos. Os animais corriam de encontro às árvores e tropeçavam em rochedos até quebrarem as pernas. E ela fixava-os nos olhos que eram de águas negras e, de repente, perdia o pé e afogava-se no desespero dos grandes animais. (COUTO, 2015, p. 223).

Ao final da descrição do sonho, tia Rosi inquiriu à sobrinha que agisse rápido, para descobrir o desenho de um cavalo “– *O que puder fazer, faça-o depressa*”. *Porque tenho um mau pressentimento [...] esses cavalos são pessoas. Os portugueses dão-lhes nomes como se faz aos filhos.*” (Couto, 2015, p. 224).

Os colonizadores ansiavam pela chegada do Capitão Mouzinho, pois acreditavam que a cavalaria seria o salvador de Nkokolani. Entretanto, os cavalos não estavam preparados para os serviços de guerra. Mesmo intensificando os treinamentos e fortificando a alimentação dos animais, a condição deles se agravou, uns despertaram adoecidos e outros transformaram-se em bestas. O incidente que proporcionou a degradação dos cavalos permaneceu como um mistério, que os nativos relacionam a feitiços encomendados pelos Nguni.

4.5. A aranha

A aranha tem um sentido enigmático na narrativa, devido à sua fragilidade e fabricação de teia, citada muitas vezes na Bíblia “Construiu como aranha a sua casa. E como o guarda fez a sua choupana” (Jó 27: 18). E também no Alcorão: “Mas a morada da aranha é a mais frágil das moradas.” (CORÃO, 29:40). Essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusória. “Assim, será a aranha a artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a realidade suprema?”, perguntam Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 70).

Segundo a pesquisa destes dicionaristas, a ambivalência simbólica da aranha reside entre a dialética essência/existência. A simbologia da aranha está contida em um fundo-cultural hindu-europeu, graças ao mito da deusa Aracne, filha de Zeus, que é a mestra da arte da tecelagem. Entre os povos da África ocidental, a aranha Anansé que preparou a matéria dos primeiros homens, criou o sol, a lua e as estrelas. Depois que Nyamé, o deus do céu, insuflou a vida no homem, a aranha continua a ocupar a função de intercessora entre a divindade e o homem. Como heroína civilizadora, ela traz os cereais e a enxada (Chevalier; gheerbrant, 1982, p.71).

Assim, no romance *As Mulheres de cinzas*, a aranha serve como um teste para conhecer a culpa da esterilidade, se da tia Rosi ou do tio Musissi. Foi colocado junto à teia de aranha dois tecidos, um retirado da roupa do marido e, o outro, da roupa da esposa. O tecido escolhido pela aranha seria o cônjuge infértil. Mas a aranha caminhou entre os dois panos sem os tocar. E continuou-se a atenção à gravidez psicológica da tia Rosi. Afinal, “Na altura, ainda não sabia: as mulheres do mundo inteiro formam um único ventre. Todas engravidamos de todos os filhos. Dos que nascem e dos que voltam para trás.” (Couto, 2015, p. 227).

Sobre seu gosto por inventar doenças, Germano diz: “Talvez Imani tenha razão sobre as aranhas e as suas teias curarem o mundo e repararem os rasgões da nossa alma [...] não adoeceu de África, como os outros, eu adoeci de Portugal.” (Couto, 2015, p. 315).

Narra o sargento Germano que, uma vez que o sono lhe fora dissipado pelas minhocas, descobriu que “as aranhas que, logo no primeiro dia, observei sobre a mesa sempre estiveram dentro de mim. E dentro de mim fabricaram uma teia que me tolda não apenas os movimentos, mas toda a minha vida.” (Couto, 2015, p.216). Na imaginação do sargento, as aranhas surgem de todos os lugares: dos rolos de sisal, de panos velhos, das paredes da casa. A partir do simbolismo da aranha, Germano diz ter ficado aprisionado na própria teia, acreditando que aquele quartel fosse a sua casa, mas uma aranha maior teria devorado a aranha e a teia. Essa aranha suprema seria África, ao mesmo tempo que seria Imani:

Nenhuma parede, nenhuma fortaleza poderia deter essa criatura. E ali estava ela, entrando pelas frestas, na forma de música e de marimbas e vozes e choros de crianças. Ali estava transformada em raízes que cresciam entre as rachas dos tijolos. Ali estava ela residindo nos meus sonhos, invadindo a minha vida na forma de uma mulher. Imani. (COUTO, 2015, p. 237).

4.6 A palavra

Nos romances de Couto, encontram-se imagens instigantes, com a que haja uma energia que interliga as criaturas e a natureza: um espírito unificador. Frye (2004), ao definir a linguagem em três fases, usa uma classificação do filósofo iluminista Giambattista Vico, sendo que a primeira delas é a metafórica ou a fase poética, a sugerir a palavra como um elemento de poder criativo, citando como exemplo as palavras de Deus no *Gênesis* 1:3: “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’. E a luz foi feita.”

A palavra, no dizer de Frye, foi o agente da criação que levou a coisa a ser. Para ele, nessa fase, o mundo se mantém unido graças a uma diversidade de deuses, pressupondo uma pluralidade de correspondente de forças psíquicas. Ele cita que o *De anima*, de Aristóteles, descreve a alma como algo complexo, mas o que chega perto de uma concepção metafórica é a palavra espírito, que com suas ressonâncias de “sopro”, expressa o princípio unificador da vida, que dá ao homem uma energia em comum com a Natureza (Frye, 2004, p. 42-43).

Para imprimir um valor documental e histórico à narrativa que recupera a História de Moçambique, Couto fez pesquisas em documentários, tanto em arquivos portugueses como em moçambicanos, e ouviu testemunhos orais de descendentes dos sobreviventes aos conflitos ocorridos na província de Gaza, ao final do século XIX, registrando as memórias narrativas,

anteriormente repassadas de forma oral. Nos romances, a linguagem e o pensamento dos moçambicanos ganham forças nos provérbios, nas superstições e nas filosofias de vida apreendidas ao longo da História, por meio das narrativas orais. O autor imprime na trilogia o seu estilo poético, o seu conhecimento de Biologia, de Ecologia e seu saber literário, filosófico e cultural.

A narrativa também traz no seu contexto a sacralização da palavra que, para a tia Rosi tem um feitiço próprio. Couto faz um paralelo entre as duas formas de leitura: uma, a leitura oral, na qual os nativos apreendem as mensagens pelo comportamento dos seres vivos, como as aranhas, as mariposa, os gafanhotos, a movimentação da natureza, pela ação dos ventos, das chuvas, dos rios, da terra, dos ciclos da lua, do movimento do sol, nas leituras dos ossículos da tia Rosi e das cartas, e, também nos sonhos, pelos quais os nativos recebem as profecias. E, de outro lado, a leitura da escrita, utilizada pelo sargento Germano nas suas comunicações, por meio das missivas aos seus superiores.

Existe no romance uma problematização, um conflito visível entre a escrita e a fala. Para a personagem Chikazi, que viu a filha Imani e o filho Mwanatu se afastarem das crenças nas suas raízes e se afeiçoarem às culturas portuguesas, devido ao aprendizado da escrita nas escolas das missões, as palavras são como formigas que entraram pelos olhos, como narra Imani:

A nossa mãe alertava, a alma que lhe deram já não se sentava no chão. A língua que aprendera não era um modo de falar. Era uma maneira de pensar, viver e sonhar. E nisso éramos parecidos, eu e ele. Os receios de nossa mãe eram claros: de tanto comer a língua portuguesa, não teríamos boca para qualquer outra fala. E seríamos ambos devorados por essa boca. Hoje penso que a nossa mãe estava certa nos seus receios. Onde o filho via palavras, ela via formigas. E sonhava que essas formigas emergiam das páginas e mastigavam os olhos de quem lia. (COUTO, 2015, p. 51).

Entretanto, as cartas que o Germano escrevia foram roubadas, desviadas de seu destinatário original e foram parar em mãos de pessoas alheias ao seu conhecimento. Parte dos relatórios sobre a vinda frustrada da cavalaria do Capitão Mousinho de Albuquerque virou motivo de ritual de feitiçaria, sendo atirado em uma bacia de água. A *Bíblia* pertencente ao sargento Germano foi mastigada pela cabra e, assim, a palavra escrita desaparece para dar lugar à fala, a forma oral que resgata a afetividade entre homens e mulheres.

O sargento tinha tropeçado numa cabra que vagueava dentro de casa. [...] Foi então que percebeu que, da boca do caprino, emergia uma pasta esbranquiçada. [...]

– *É a Bíblia* – lamentou ele – *A puta da cabra comeu a Bíblia.*

Tinha sido mastigada. Mais que mastigada, tinha sido ruminada. A palavra divina, que ele tanto procurava, fora triturada por uma cabra.

[...] aos ponta-pés, expulsou a cabra para o exterior. Ali mesmo, à porta de casa, desfechou um que lhe desfez a cabeça. Um chifre foi projetado com violência para dentro da sala e rodopiou pelo chão, como se estivesse vivo (COUTO, 2015, p. 329-330).

A personagem tia Rosi acredita que as palavras escritas são grandes feitiços, são capazes de poderosas magias, e pede ao pai de Imani os segredos deste domínio:

– *Como é que uma pessoa consegue ler? Eu queria tanto saber...*

– *Isso demora a aprender, Rosi.*

– *Eu vi como você faz. Você passa os dedos pelas linhas e vai mexendo os lábios. Já fiz o mesmo e não escuto nada. Explique-me, qual é o segredo. Eu aprendo rápido.[...]*

– *Para ler esses papéis Rosi, você precisa ficar parada. Completamente parada, os olhos, o corpo, a alma. Fica assim um tempo como um caçador na emboscada.*

Se permanecesse imóvel por um tempo, aconteceria o inverso do que ela esperava: as letras é que começariam olhar para ela. E iriam segredar-lhe histórias. Tudo aquilo parecem desenhos, mas dentro das letras estão vozes. Cada página é uma caixa infinita de vozes. Ao lermos não somos o olho; somos o ouvido e foi assim que falou Katini Nsambe. (COUTO, 2015, p. 229).

4.7 Água: fecundação e travessia

No final de *Mulheres de cinzas*, a narrativa faz como que uma ponte de passagem para interligar os espaços e o tempo entre os dois primeiros romances de Couto, conferindo à trilogia uma estrutura homogênea e uma continuidade e trazendo para o centro o elemento fundamental da natureza, a água, que será a base para o segundo romance. A travessia acontece a bordo de um barco ensanguentado, devido aos ferimentos das mãos do sargento Germano.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 15) a água é fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração. Mergulhar nas águas, sem nela se dissolver totalmente, salvo uma morte simbólica, é retornar às origens, é carregar-se de novo em um imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e de desintegração, que condiciona uma fase progressiva de reintegração e renovação.

Como que criando um preâmbulo, Imani narra o destino de todas as águas da natureza, em uma movimentação circular, seja as que brotam do choro, seja as decorrentes das chuvas e das enchentes, fazendo-as desaguar no rio e comparando-as com as águas da fonte da vida.

Assim, vai-se criando uma imagem simbiótica entre esse elemento natural e o organismo humano, mostrando, também, uma semelhança entre o tempo, as águas e os seres, cujas vidas se constituem em círculos: o tempo circular das chuvas e do próprio tempo no seu itinerário; as lágrimas que se confundem com as águas dos rios e o desfecho do tempo da adolescência de Imani:

Essas lágrimas pertencem a um rio interior que transborda pelos nossos olhos. [...] Cansada de chorar, a nossa mãe viajou para a nascente de todos os rios. Essa fonte não é um lugar a que se dê um nome. É o primeiro ventre onde se enroscam os que chegam e os que partem. [...]
 Quando viaja em um rio, Dona Bianca vê o Tempo. No desfile da corrente, ela contempla aquilo que nunca regressa. Para nós, o tempo é uma gota de água: nasce nas nuvens, entra nos rios e nos mares e volta a tombar na próxima chuva. A foz do rio é a nascente do mar.
 [...] as despedidas reduzem o tamanho do Tempo. Os meus quinze anos passam por mim no fulgor de um instante. A minha mãe tem agora um corpo de criança. E vai minguando até ser do tamanho de um fruto. E ela diz-me: antes mesmo de nasceres, [...] já tu tinhas visto rios e mares. E algo rasga em mim como se soubesse que nunca mais voltaria a Nkokolani. (COUTO, 2015, p. 341-342).

Nos romances seguintes, *Sombras da água* e *O bebedor de horizontes*, a água continuará a ser um símbolo fundamental e neles se verifica que transformações começam e terminam nas dores. É no esforço contínuo para a sobrevivência aos embates, nas fronteiras geopolíticas e culturais, que se processa o realinhamento dos pensamentos. O multiculturalismo acontece quando alguém sai de si mesmo e da coletividade. Também as origens se tornam um impulso para a vida. Uma travessia.

Deixei que a corrente do rio me inundasse os olhos. E acaricie o ventre como se tocasse quem dentro dele habitava. Ao tocar esse filho vindouro, eu afagava a mãe que tinha perdido. As minhas mãos costumavam a linha do Tempo. [...] Naquele barco viajavam não apenas pessoas diversas, mas mundos em colisão. As mulheres de Ngungunyane dividiam olhares sombrios entre mim e as esposas de *Zixaxa*. [...] não se encaravam nunca os dois monarcas. [...] uma onda saltou sobre o convés e molhou-me dos pés à cabeça. Era o rio que me lavava. Limpei-me devagar como se o meu corpo fosse tão extenso como a terra que ficava para trás. Deixei, contudo, que o meu ventre permanecesse encharcado. Dentro de mim, um rio nascia. Fora de mim, escoava o último dos rios. As duas águas sem se tocar se despediam. Tudo começa sempre com um adeus. (COUTO, 2016, p. 382-384).

4.8 O barco: ritos de passagem

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 120), “a barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada, seja pelos vivos, seja pelos mortos.” Estes pesquisadores informam três categorias de fatos mágico-religiosos que implicam a utilização, real ou simbólica, de uma barca ritual, segundo a tradição na Melanésia. Uma seria a barca para expulsar os demônios e as enfermidades. A segunda, serve ao Xamã-indonésio para viajar pelo ar, à procura da alma do doente. E, a terceira, a barca dos espíritos, que transporta as almas dos mortos para o Além. A barca dos mortos é encontrada em todas as civilizações. Na Oceania, os barcos solares transportam os mortos a acompanharem o sol. Na Irlanda, nos textos mitológicos, a barca é o símbolo da passagem para o outro-mundo.

Na literatura do Antigo Egito, a barca transporta o defunto para as doze regiões do mundo inferior em uma barca sagrada. E após passar por todas as adorações e desventuras, tentando salvar a própria alma e a força mágica, no final da viagem, a alma pode declarar-se livre de todo mal e que acaba de nascer.

Chevalier e Gheerbrant dizem que: “a barca que conduz a esse nascimento é o berço redescoberto. No mesmo sentido, evoca o seio ou o útero. A primeira barca é, talvez, o ataúde.” (1982, p. 122). A seguir, resumindo Bachelard:

Se a morte foi o primeiro navegador...o ataúde, nessa hipótese mitológica, não seria a última barca. Seria a primeira viagem. [...] a barca desperta a consciência do erro, assim como o naufrágio sugere a ideia de um castigo, a barca do Caronte vai sempre para os infernos. Não existe barqueiro da felicidade. (BACHELARD, CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 122).

A vida presente também é uma navegação perigosa E a imagem da barca é um símbolo de segurança, pois favorece a travessia da existência, como das existências. “A barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas deste mundo e as tempestades das paixões é a Igreja” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 122).

Nos seus estudos, Eliade explicita dois estados para o homem, a saber: o profano, no qual o ser humano existe no devir, sempre à espera de algo, e o sagrado, que exige deste uma escolha, uma adesão e uma transformação de si mesmo. Para esse, a busca do centro sagrado equivale a uma caminhada em busca do próprio eu, uma interiorização. Confrontando a realidade apresentada nesta narrativa com os estudos de Eliade, é possível constatar a existência

de uma diversidade de passagens rituais, seja pelas lutas e guerras, seja pelos conflitos externos e internos, individuais e coletivos.

O território de *Mulheres de cinzas* transformou-se em um ritual de passagem para a eternização de um capítulo da História de Moçambique, na forma escrita, o que, anteriormente, era contado de geração em geração, na forma oral. Segundo Eliade, a única forma de preservar a memória histórica seria transformá-la em um mito e seus protagonistas em imitadores de deuses e heróis já consagrados. Nesse sentido, o autor dá voz a essas mulheres, que lutam contra a colonização e o patriarcado, que se impõem sobre o feminino com furor.

Como pudemos perceber ao longo deste estudo, a formação da identidade de Imani seria um construto a partir da própria realidade do seu ser e a sua representação no tempo e no espaço, pois retrata as articulações das diferenças raciais, de gênero, de sexo e na diversidade cultural. Couto narra, na sua trilogia, a movimentação nas fronteiras do pós-modernismo, trata os temas relacionados ao processo pós-colonial, principalmente nas suas ambivalências.

A saga heroica de Imani pode ser melhor compreendida tendo como fundamento a reflexão de Campbell, em seu artigo “Transformações do herói”, segundo o qual o herói primordial é o herói humano (2007, p. 316). O mitólogo faz uma transposição das emanções das deidades que prevalecem com sua fluidez atemporais, para contemplar efeitos secundários, ou seja, o centro das atenções ou o ciclo cosmogônico continua a existir nas ações dos heróis de caráter mais ou menos humano, pelos quais se cumpre o destino do mundo.

Assim, os mitos da criação cedem lugar à lenda. A metafísica é substituída pela pré-história. De modo similar, na escrita de Couto as personagens deixam o mundo pré-histórico, embaladas pelas lutas e pela desterritorialização, para entrar na realidade histórica de Moçambique. Verifica-se que a narrativa de Couto (2015) se orienta pela contemplação e imitação de gestos paradigmáticos e de rituais de mitologias tradicionais, com o ser humano arraigado nas crenças da anulação do tempo e na projeção mítica, conduzindo-o, pela força da vida, ainda que pelo caminho espinhoso das ondas migratórias, levando-o ao encontro ao seu destino, para se enxergar sujeito da sua própria história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva de desvendar os mitos do feminino na obra *Mulheres de Cinzas*, de Mia Couto, verificou-se que, no romance, tudo acontece em um universo feminino que se abre para mostrar não apenas o mundo das mulheres, mas um mundo que se constitui a partir das características do gênero feminino, que contempla mulheres e homens, formando um todo. As mulheres reúnem em si uma variedade de arquétipos desde a sua formação, em função de mitos como o da Grande-Mãe, guardando uma similitude com a personagem Terra, os arquétipos da Fênix, que lembram a renovação e a capacidade de resistência. Os mitos da feiticeira, com sua intuição e capacidade sensitiva, que trazem a magia pelas profecias e leituras diferenciadas, num mundo sobrenatural. O mito *anima* e *animus* exercem no inconsciente dos indivíduos um controle sobre as fortes tendências, mas também, podendo influenciar um descontrole na personalidade humana. Verifica-se pelo comportamento das mulheres um magnetismo da natureza sobre os homens, os objetos e tudo que compõem o mundo.

O território de Moçambique tornou-se, em *Mulheres de cinzas*, um ambiente extasiado pelos conflitos, que fizeram aparecer como que em uma ressonância, a realidade de violência, de marginalização social, das lutas cotidianas que fazem parte da história das mulheres desde os tempos ancestrais. As lutas pela consolidação do poder, entre dois colonizadores: a Coroa portuguesa e o Imperador Ngungunyane dizimaram aldeias e tribos, devastaram terras e levaram ao suicídio a mãe-humana, a Chikazi. A Mãe-África tornou-se mais pobre com a derrota de seus filhos nativos. O romance é protagonizado pelas mulheres, que, em um primeiro momento, conformam-se em um modelo de comportamento herdado de seus antepassados, que as induz à aceitação de uma vida de submissão “[...] Olhos baixos, é assim que uma mulher fala com um homem” (Couto, 2015, p. 309), com a violência e com a total responsabilidade pela sustentação familiar.

O ódio às mulheres também se perpetua como um arquetípico a mitos consagrados nos costumes e nas crenças do povo nativo. Entretanto, a heroína do romance se faz em um modelo de transcendência pela espiritualidade, pela resiliência e pela coragem da personagem Imani de negar o modelo prototípico da mulher vitimizada, na poeira do arcaísmo.

O autor, vivendo em um universo que se verga ao patriarcado, deixa aparecer na narrativa atitudes de mulheres que muito dizem do sistema em que a mulher dita as normas, como no matriarcado. São três gerações de mulheres mencionadas no romance: a avó, que se tornou cinzas, vítima de raio, a mãe Chikazi, que sonha vir a ser cinzas, para se tornar uma poalha e se espalhar pelo mundo e, assim fugir de uma rotina de dores, físicas e psicológicas,

uma vida de lutas e o luto por suas inúmeras perdas. E a heroína, que ressurgiu das cinzas de Nkokolani, sendo Cinzas por nome, já não se permite uma realidade imposta pela ancestralidade, pois escolhe os seus caminhos e nega o modelo social redesenhando a sua história. Ela é concebida como um entrelugar, um terreno para a (re)significação social e formação de novos signos de identidade. A sua jornada heroica se inicia com a escolha do nome, na indefinição de nomes e batismos: Layeluane, Cinzas e "a Viva", recebendo posteriormente uma indagação por nome, Imani, "*quem é?*". A protagonista se coloca em uma busca do autoconhecimento, vê-se como a protagonista de uma nova realidade: "[...] sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos Vaxopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique" (Couto, 2015, p. 17), por fim, se encontra embrenhada na diversidade cultural.

Na narrativa de Couto, o mítico e o histórico se misturam na pessoa de Imani. Conforme estudiosos do mito, como Boëchat (2014), Jung (2019), Eliade (1969), Campbell, entre outros, o mito é vivo e atuante na transformação social. Ela que narra a história, do ponto de vista dos nativos colonizados e das mulheres, solteira, negra, faz-se a voz do povo e reverência a forma oral de narrar. O Sargento Germano narra sob o ponto de vista do colonizador português, do branco, do homem e reverência a forma escrita de narrar, por meio de missivas. Entretanto, além das diferenças de raça, cor e língua, eles possuem semelhanças por serem ambos desterritorializados, culturalmente, ambos com suas crenças, costumes e superstições.

Pensando a propósito das teorias de Eliade (1969) o mito do eterno retorno, a transcendência do povo moçambicano passa por um processo de resgate do indivíduo, por meio de uma dura realidade que é o processo da destruição pelas guerras proporcionadas pelo colonialismo. Nesse movimento, os nativos são insultados em seus direitos à vida, à propriedade e à igualdade de condições. Para saírem disso, os migrantes têm suas visões enfocadas na sobrevivência e nas conquistas de novos espaços, vivem no contingente das fronteiras geopolíticas e culturais, convergem para o discurso pós-colonial. Esse, por sua vez, segundo o que se percebe na leitura de Bhabha (2013), não se trata da consolidação dos espaços das minorias raciais, como os negros, as mulheres negras, mas de uma (re)inscrição em contínuas lutas.

A personagem Chikazi, uma grande mãe, vive todas as complexidades de um ambiente local em decadência, eternamente de luto pelas perdas: das filhas, dos filhos, do marido, do lugar de origem e das culturas de raiz. Por outro lado, a nova geração, a filha Imani se identifica com o limiar do novo ser, das novas estruturas sociais.

A heroína aparenta ser uma continuidade da mãe, contudo, em uma versão transformada pelo acultramento. Sua educação na Escola das Missões foi uma iniciativa paterna, que desejava para os filhos uma vida bem-sucedida, mas pela via da subserviência ao homem.

Na passagem de *Mulheres de cinzas* para *As sombras da Água*, a heroína da se despede de um tempo, acreditando não mais retornar àquele lugar, mas ciente de que o passado e os ancestrais, bem como suas crenças e culturas se encontram eternamente no seu íntimo. Por fim, em *O bebedor de horizontes*, a heroína encontra a sua maturidade, na maternidade, e no multiculturalismo. Uma cosmopolita, ela se descobre portadora de uma variedade de pedaços, todos os momentos vividos, todas as nações perpassadas e todas culturas experimentadas.

Para Ti

Foi para ti
que desfolhei a chuva
para ti soltei o perfume da terra
toquei no nada
e para ti foi tudo

Para ti criei todas as palavras
e todas me faltaram
no minuto em que talhei
o sabor do sempre

Para ti dei voz
às minhas mãos
abri os gomos do tempo
assaltei o mundo
e pensei que tudo estava em nós
nesse doce engano
de tudo sermos donos
sem nada termos
simplesmente porque era de noite
e não dormíamos
eu descia em teu peito
para me procurar
e antes que a escuridão
nos cingisse a cintura
ficávamos nos olhos
vivendo de um só
amando de uma só vida.

Mia Couto, in "Raiz de Orvalho e Outros Poemas"

REFERÊNCIAS

Bibliografia básica

COUTO, Mia. *Sombras da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O bebedor de horizontes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Bibliografia de apoio

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. *In: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BÍBLIA de Jerusalém, 13.ed. São Paulo: Paulus, 2019.

BOECHAT, Walter. *A visão junguiana dos mitos*. In: OLIVEIRA, Humbertho (Org.). *Mitos, folias e vivências*. São Paulo: Bapera Mauad X, 2014.

BOLEN, Jean S. *As deusas e a mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *A jornada do herói*. São Paulo: Ágora, 2003

_____. *As transformações do mito através do tempo*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

_____. *Deusas: Os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2013.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CHAVES, Rita; MACÊDO; Tânia. *Marcas da diferença: As literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2002.

CRUZ, Maria Leonor García da. Representações e símbolos de Oriente a Ocidente: o renascimento da Fênix. *Mirabilia Journal*. n. 28, pp. 567-590, janeiro de 2019.

CUMBE, Mário José Chitaúte. (135 f.). *Os khokholo e a estrutura da etnia chope no séc. XIX: O problema da definição da cultura de uma população*. Dissertação (Licenciatura em História). Faculdade de Letras, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, 2000.

DURANT, Gilbert. *Campos do imaginário*. In: CHAUVIN, D. (Org.). *Teoria das Artes e Literatura*. Lisboa: Instituto Piaget, 1900.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Os aspectos dos mitos*. Rio de Janeiro: Harp & Row; Edições 70, 1963.

_____. *O mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Gallimard; Livraria Martins Lopes, 1969.

_____. *Os símbolos e imagens*. Lisboa: Gallimard; Editorial Minerva, 1952.

FRAZÃO, Dilva. *Bibliografia de Mia Couto* - https://www.ebiografia.com/mia_couto

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GUATTARI, Félix. As pulsões: Entrevista com Félix Guattari. *Cadernos de Subjetividade*, n. 12, pp. 7-13, 2010.

JUNG, Carlos G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

JUNG, Emma. *Animus e Anima*. São Paulo: Cultrix, 2006.

KHAPOYA, Vincent B. *A experiência africana*. Petrópolis: Vozes, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA JÚNIOR, Francisco C. Vieira. Apontamentos das representações do mito da ave Fênix: Índícios na historiografia antiga, no imaginário na Antiguidade oriental e clássica, nas Escrituras hebraicas e no Cristianismo antigo. *Webartigos*, 2009. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/apontamentos-as-representacoes-do-mito-da-ave-fenix-indicios-na-historiografia-antiga-no-imaginario-na-antiguidade-oriental-e-classica-nas-escrituras-hebraicas-e-no-cristianismo-antigo/14356>>. Acesso em 04 fev. 2022.

LIMA, Marcus Eugênio Oliveira; PEREIRA, Marcos Emanuel. (Orgs.). *Estereótipos, preconceitos e discriminação*. Salvador: Edufra, 2004.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACENO, Regilane Barbosa. (204 f.) *O colonialismo e suas implicações na literatura contemporânea: Identidades cambiantes na trilogia “As areias do Imperador”, de Mia Couto*. 2021. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, 2021.

MIRANDA, Maria Geralda; AMBROZIO, Analiza da Silva. Oralidade e transculturalidade na escrita de Mia Couto. *Revista UNIABEU*, v.7, n. 15, pp. 125-136, janeiro-abril de 2014.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa 1*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEUMMAN, Erick. *A Grande Mãe*. São Paulo: Cultrix, 1999.

NUNES, Carolina de Mello N. S. O conceito de enfrentamento e a sua relevância na prática da Psiconcologia. *Revista de Psicologia*. v. 13, n. 19, 2010, pp. 91-102.

PIEDRAS, Ana Lúcia dos Santos. (72 f.) *O mosaico de identidade em Mulheres de cinzas, de Mia Couto*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2017.

RANK, Otto. *O mito do nascimento do herói*. São Paulo: Cienbook, 2015.

RIBEIRO, Maria Goretti. A jornada do herói e da heroína: Uma discussão analógica à luz da mitopsicocrítica. *Revista Têssera*. v. 1 n. 1, pp. 58-74, novembro de 2018.

_____. O sagrado Feminino na literatura. *Ipotesi*, v.16, n.2, pp. 63-75 julho-dezembro de 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Editora Loyola, 2000.

ROTHWELL, Phillip. O papel da carta na obra de Mia Couto. In: SECCO, Carmen Tindó et al. (Orgs.). *África, Escritas Literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2010.

RUBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. São Paulo: Aleph, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*: São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRES, Léia da Silva Gomes. (200 f.) *As areias do imperador: Identidades múltiplas na narrativa de Mia Couto*. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade do Estado de Mato Grosso, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Tangará da Serra, 2020.

VASSOLER, Sheila. (94 f.) *Paisagem, interidentidade e colonialismo em "As Areias do Imperador" I: Mulheres de cinzas*, de Mia Couto. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Passo Fundo, 2019.

WHEELER, Douglas L. Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) e a política do colonialismo. *Análise Social: Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, v. 61-62, pp. 295-318, 1980.

Entrevistas e palestras com Mia Couto

COUTO, Mia. *Como nascem as histórias*. Fronteiras do Pensamento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-O7I2SxYus>>. Acesso em 04 de jun. 2022.

_____. *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. Aula Magna na UFRGS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0>>. Acesso em 04 de jun. 2022.

_____. *O poeta que visita histórias: Mia Couto*. Café Filosófico CPFL. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LhM0RwRUx10>>. Acesso em 04 de jun. 2022.

_____. *Palestra no Encerramento da Semana Universitária UnB*. UnBTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=39zzYbK_NLU>. Acesso em 04 de jun. 2022.

_____. *Somos muitos dentro de nós*. Fronteiras do Pensamento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LhB5o0wyMII>>. Acesso em 04 de jun. 2022.