

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O ESPAÇO-TEMPO DA ESPERA
NOS CONTOS DE MIA COUTO:
UMA PERVERSA FÁBRICA DE AUSÊNCIAS**

MOAMA LORENA DE LACERDA MARQUES

JOÃO PESSOA – PB
MAIO/2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O ESPAÇO-TEMPO DA ESPERA NOS CONTOS DE MIA COUTO: UMA PERVERSA FÁBRICA DE AUSÊNCIAS

MOAMA LORENA DE LACERDA MARQUES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras – PPGL – da Universidade Federal da
Paraíba em cumprimento às exigências para a
obtenção do Título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Marinho
Lúcio.

JOÃO PESSOA – PB
MAIO/2013

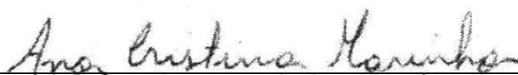
M357e Marques, Moama Lorena de Lacerda.
 O espaço-tempo da espera nos contos de Mia
 Couto: uma perversa fábrica de ausências / Moama
 Lorena de Lacerda Marques.- João Pessoa, 2013.
 237f.
 Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHL
 1. Couto, Mia, 1955- crítica e interpretação. 2.
 Literatura africana - crítica e interpretação. 3. Contos -
 literatura africana - crítica e interpretação.

O ESPAÇO-TEMPO DA ESPERA NOS CONTOS DE MIA COUTO: UMA PERVERSA FÁBRICA DE AUSÊNCIAS

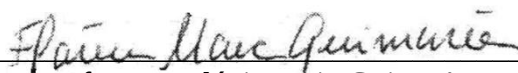
Moama Lorena de Lacerda Marques

Tese avaliada em 07 de maio de 2013, com conceito _____

BANCA EXAMINADORA



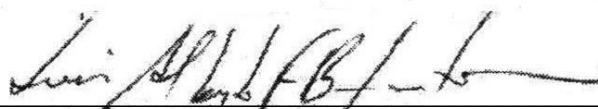
Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio
Orientadora (UFPB)



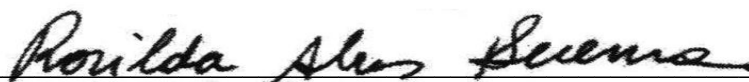
Profa. Dra. Flávia Maia Guimarães
Examinadora Interna (UFPB)



Profa. Dra. Liane Schneider
Examinadora Interna (UFPB)



Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos
Examinador Externo (UFMG)



Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra
Examinadora Externa (UEPB)

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves
Suplente (UFCEG)

*A minha tia Wanilda Lima Vidal de
Lacerda, por permitir, ao longo de
tantos anos, que eu fizesse do
espaço-temp(l)o de sua biblioteca
a minha morada, dedico.*

Agradecimentos

A uns, é concedido o poder de criar metáforas, os outros, grande maioria de nós, seguimos nos valendo delas para melhor entender e explicar o vão sempre aberto entre a vida e a palavra. Jorge Luis Borges, por exemplo, nos fazendo crer herdeiros da missão de Teseu, escreveu, certa vez, que “o nosso mais belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio.” E é justamente essa missão/metáfora borgeana, tomada de empréstimo do mito, que nos fornece uma bela imagem para o que é um trabalho de pesquisa, o seu percurso sinuoso e a necessidade de um fio condutor. E assim como aconteceu para Teseu, o bom resultado final só se torna possível pelo amor e prontidão das Ariadnes que nos ajudam a se aventurar pelo labirinto e que se fazem presentes na família, no grupo de amigos, nos amores e colegas de trabalho e de pesquisa. A todas elas, a minha gratidão e de algumas, em especial, eu não poderia deixar de citar nome, vínculo e razão. Sendo assim, agradeço

a **Maria Auxiliadora de Lacerda Marques** e a **Valfredo Marques Dantas**, meus pais, porque, para eles, educação, assim como amor, nunca fora uma palavra de luxo, mas o pão de cada dia que fazia da nossa mesa farta e da nossa vida plena;

a **Caio Múcio de Lacerda Marques**, meu irmão, por ter me proporcionado um dos ensinamentos da maior importância: a possibilidade do afeto na diferença;

a **Wanilda Lima Vidal de Lacerda** e a **Espedito Felinto de Lacerda**, pela década de acolhimento. Ter os livros da biblioteca de vocês “pelo tempo que eu quisesse era tudo o que uma pessoa grande ou pequena pode ter a ousadia de querer”;

a **Ana Cristina Marinho Lúcio**, minha orientadora, que também esteve presente nos agradecimentos da minha dissertação como uma das professoras que, para além do queijo e da faca, me proporcionaram, sobretudo, a fome. Obrigada pelas leituras, paciência e sugestões!

às professoras **Elisalva Madruga, Liane Schneider e Flávia Maia**. A Elisalva pelas aulas sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, onde a paixão por meu objeto de estudo encontrou terreno propício para germinar. A Liane Schneider e a Flávia Maia pelas valiosas contribuições prestadas no exame de qualificação;

a **Rosilene Marafon**, nossa querida Rose, secretária do PPGL, pela presteza no atendimento às minhas demandas e dúvidas, tornando menos maçante a burocracia que dá suporte à pesquisa;

a todos os amigos que, assim como as personagens dos contos de Mia Couto, Penélopes a tecer os fios da espera, permanecem presentes e leais, mesmo quando os espaços-tempos ensaiam reproduzir retratos de uma ausência. Com especial carinho, penso aqui nos que estiveram ao meu lado desde o início do percurso: **Amanda Braga, Azemar Jr., Eduarda Calado, Eveline Alvarez, Gabriel Moura, Giulia Melo, Henny Tavares, Juliana Barros, Letícia Carvalho, Luyse Costa, Rafaela Veloso e Vilian Mangueira**;

aos **colegas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRN Câmpus João Câmara)**, com os quais, mais do que em qualquer outro espaço profissional, eu aprendi sobre dedicação, disciplina e companheirismo, compartilhando não apenas as dores e delícias de ser professor, mas também a alegria das conquistas acadêmicas e pessoais, o choro por algum “punhal de amor traído”, a cerveja sagrada de toda quarta-feira, as conversas madrugada adentro. Um agradecimento especial à equipe de Língua Portuguesa, formada por **Daniella Lago, Robeilza Oliveira (in memoriam), Sandra Câmara e Viviane de Jesus**, e aos diretores **Renier Cavalcante e Sonia Maia**, que seguraram as pontas nos seis meses de afastamento. Também não poderia deixar de agradecer a **Ana Cristina Aguiar e Wigna Lustosa**, pelo auxílio com as línguas estrangeiras, a **Olívia Medeiros Neta**, pelas apuradas contribuições acadêmicas, bem como a **Denise Cássia e a Luciana Bernardo**, por me terem permitido arquitetar em seus espaços íntimos um ‘porto-seguro’ em Natal;

a **Bruno Emanuel Belo Góes**, por esses mais de quatro anos de ‘flor e chumbo’ e por me mostrar que o amor, assim como a tese, não termina com o ponto final.

Une femme amoureuse qui attends, elle connait toutes les douleurs de l'amour. Ces femmes là, elles savent tout de l'attente, elles connaissent le prix de l'amour. Il faut aimer très fort quelqu'un pour pouvoir rester patiente, fidèle à une chambre vide et se nourrir d'espoir.

Uma mulher apaixonada que espera, ela conhece todas as dores do amor. Essas mulheres, elas sabem tudo sobre a espera, elas conhecem o preço do amor. É preciso amar fortemente alguém para poder ficar paciente, fiel a um quarto vazio e se nutrir de esperança.

[Fatou Diome - escritora senegalesa]

Resumo

Nosso trabalho de tese tem como *corpus* oito contos do escritor moçambicano Mia Couto, que foram selecionados de quatro livros diferentes: do *Cronicando* (1991), “A velha e a aranha”, de *Estórias abensonhadas* (1994), “O perfume”, de *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), a narrativa homônima: “Na berma de nenhuma estrada”, e de *O fio das missangas* os outros quatro contos: “A saia almarrotada”, “Inundação”, “A despedideira” e “O cesto”. Em todos eles, nos deparamos com protagonistas mulheres que se encontram em situações de espera, a maior parte delas relacionada a uma personagem masculina: filho, marido, amante. O ponto de partida para a proposição da pesquisa foi a constatação de que a espera é o tema gerador e condutor das narrativas, determinante para a constituição de seus elementos, em especial do tempo e do espaço. De posse dessa constatação, formulamos o objetivo de estudar os tempos e os espaços das esperas das personagens femininas. A teoria-base que dá suporte para as análises é o *cronotopo* bakhtiniano, que correlaciona de maneira indissociável o tempo e o espaço, sem deixar, no entanto, de observá-los também em relação aos demais elementos da narrativa. Entretanto, outros estudos teóricos e críticos também se mostraram de grande importância para o embasamento de nossas análises, entre os quais destacamos os principais: os estudos acerca do espaço íntimo da casa empreendidos por Bachelard (2005), as discussões sobre as funções do espaço na literatura tecidas por Osman Lins (1976), a pesquisa sobre o tempo cíclico nas obras de escritoras portuguesas realizada por Isabel Allegro de Magalhães (1987), alguns autores representativos dos Estudos Culturais, a exemplo de Stuart Hall (2011) e Homi Bhabha (2010), entre outros, incluindo aqueles que, em seus textos, apresentam importantes contribuições para a compreensão não apenas das obras de Mia Couto, mas do conto moçambicano de uma forma geral, como a tese de Maria Fernanda Afonso (2004). Quanto aos resultados, nós verificamos que o *cronotopo* por excelência dos contos analisados é um “espaço íntimo num tempo cíclico de esperas”. Esse espaço íntimo vai estar representado, principalmente, pela casa, mas também pelo que denominamos de *cronotopos* de fronteira, a exemplo da estrada, já que mesmo quando as personagens circulam por espaços externos, ainda assim estes falam de uma intimidade, estando fortemente relacionados ao tema da espera.

Palavras-chave: Mia Couto; conto; espera; *cronotopo*; espaço; tempo.

Abstract

Our thesis has eight stories written by Mozambican Mia Couto in its corpus, which were selected from four different books: from *Cronicando* (1991), “A velha e a aranha”, from *Estórias abensonhadas* (1994), “O perfume”, from *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), the homonymous narrative: “Na berma de nenhuma estrada”, and from *O fio das missangas* the other four short stories: “A saia almarrotada”, “Inundação”, “A despedideira” and “O cesto”. In all of them, we come across female protagonists who find themselves in situations of waiting, most of them related to a male character: son, husband, lover. The starting point for the proposition of the research was the finding that waiting is the generating and conducting theme of the narratives, real determiners for the constitution of its elements, particularly, in time and space. According to this observation, we have aimed to study the times and spaces of waits of the female characters. The basis theory which supports the analysis is the Bakhtinian chronotopes, which correlates time and space in an inseparable way, however, observing them also in relation to other elements of the narrative. Nonetheless, other theoretical and critical studies were also of great importance to the basement of our analyzes, among which, we highlight the main ones: the studies about the intimate space of the house made by Bachelard (2005), the discussions on the functions of space in literature by Osman Lins (1976), the research on the cyclic time in the works of Portuguese writers held by Isabel Allegro de Magalhães (1987), a few representative authors of Cultural Studies, such as by Stuart Hall (2011) and Homi Bhabha (2010), among others, including those who, in their writings, provide important contributions to the understanding not only the works by Mia Couto, but also of the Mozambican short stories in general, as the thesis developed by Maria Fernanda Afonso (2004). As for the results, we have found out that the chronotope of the short stories analyzed is an “intimate space in a cyclical time of waits.” This intimate space will be represented mainly by the house, as well as by what we call border chronotopes, taking the road as an example, since even when the characters circulate outdoor spaces, yet they speak of an intimacy strongly related to theme of waiting.

Keywords: Mia Couto; short story; waiting; *chronotopo*; space; time.

Resumen

Nuestro trabajo de tesis tiene como *corpus* ocho cuentos del escritor mozambiqueño Mia Couto, que fueron seleccionados de cuatro libros diferentes: del *Cronicando* (1991), “*A velha e a aranha*”, de *Estórias abensonhadas* (1994), “*O perfume*”, de *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), la narrativa homónima: “*Na berma de nenhuma estrada*”, y de *O fio das missangas* los otros cuatro cuentos: “*A saia alamarrotada*”, “*Inundação*”, “*A despedideira*” y “*O cesto*”. En todos ellos, nos deparamos con protagonistas mujeres que se encuentran en situaciones de espera, la mayor parte de ellas relacionada a un personaje masculino: hijo, marido, amante. El punto de partida para la proposición de la investigación fue la constatación de que la espera es el tema generador y conductor de las narrativas, determinante para la constitución de sus elementos, en especial del tiempo y del espacio. De posesión de esa constatación, formulamos el objetivo de estudiar los tiempos y los espacios de las esperas de los personajes femeninos. La teoría base que da soporte para los análisis es el *cronotopo* bakhtiniano, que correlaciona de manera indisociable el tiempo y el espacio, sin dejar, no obstante, de observarlos también en relación a los demás elementos de la narrativa. Sin embargo, otros estudios teóricos y críticos también se mostraron de gran importancia para la fundamentación de nuestros análisis, entre los cuales destacamos los principales: los estudios acerca del espacio íntimo de la casa emprendidos por Bachelard (2005), las discusiones sobre las funciones del espacio en la literatura tejidas por Osman Lins (1976), la investigación sobre el tiempo cíclico en las obras de escritoras portuguesas realizada por Isabel Allegro de Magalhães (1987), algunos autores representativos de los Estudios Culturales, a ejemplo de Stuart Hall (2011) y Homi Bhabha (2010), entre otros, incluyendo aquellos que, en sus textos, presentan importantes contribuciones para la comprensión no solamente de las obras de Mia Couto, pero del cuento mozambiqueño de una forma general, como la tesis de Maria Fernanda Afonso (2004). En cuanto a los resultados, nosotros verificamos que el *cronotopo* por excelencia de los cuentos analizados es un “espacio íntimo en un tiempo cíclico de esperas”. Ese espacio íntimo va a estar representado, principalmente, por la casa, pero también por lo que denominamos de *cronotopos* de frontera, a ejemplo de la autopista, ya que mismo cuando los personajes circulan por espacios externos, aún así estos hablan de una intimidad, estando fuertemente relacionados al tema de la espera.

Palabras-clave: Mia Couto; cuento; espera; *cronotopo*; espacio; tiempo.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
------------------------------	----

CAPÍTULO I - O GÊNERO CONTO NA PROSA MOÇAMBICANA E AS “ESTÓRIAS ABENSONHADAS” DE MIA COUTO

1.1 O gênero conto na prosa moçambicana: uma missanga e seus vários fios.....	25
1.2 As "estórias abensonhadas" de Mia Couto: narrativas em trânsito	34

CAPÍTULO II - O *CRONOTOPO* ARTÍSTICO LITERÁRIO DE BAKHTIN

2.1 Sobre a concepção de <i>cronotopo</i> e a sua importância para os estudos literários	50
2.2 Do romance grego às vizinhanças temáticas de Rabelais.....	52
2.3 As "observações finais" e o <i>cronotopo</i> em Mia Couto.....	65

CAPÍTULO III - O *CRONOTOPO* DA CASA OU O ESPAÇO TEMP(L)O DA ESPERA

3.1 “A velha e a aranha”: uma ausência em tempos de guerra.....	75
3.1.1 A caixa dos guardos, o vestido azul-azulinho e a flor em fundo cinza: os objetos do devaneio e da ilusão.....	82
3.1.2 O tudo que foi, será que aconteceu?	86
3.2 “Inundação”: o espaço da casa engolido pelo rio do tempo	91
3.2.1 A cama, os vestidos e as cartas: os objetos sagrados do amor	95
3.2.2 Do desfecho: uma oração ao tempo.....	101
3.3 “A saia almarrotada”: uma espera pela vida seguinte	105
3.3.1 A saia de rodar, o velho sofá e o barco do Tio Jonjoão.....	111
3.3.2 Sobre quando as luzes do baile já haviam esmorecido.....	114

CAPÍTULO IV - OS *CRONOTOPOS* DE FRONTEIRA OU OS ENTRE-LUGARES DA SOLIDÃO

4.1 “Na berma de nenhuma estrada”: entre as monotolidades do (des)povoado e o sonhode outros (des)mundos	120
4.1.1 O vestido chama-olho, a Boutique Pinta-Bocas e o espelho do Tio Josseldo	128
4.1.2 A estrada: espaço fronteiro dos (re)encontros	131
4.2 “A despedideira”: uma espera para renovar despedidas.....	137
4.2.1 A água e o fogo: os elementos fugidios do amor	141
4.2.2 A memória do encontro e da separação	144

CAPÍTULO V - OUTROS *CRONOTOPOS*

5.1 “O cesto”: a espera para estrear o vestido preto	151
5.1.1 O cesto, o vestido negro, o espelho e as cartas: preâmbulos da viuvez.....	158
5.1.2 Enfim, a viuvez anunciada.....	166
5.2 “O perfume”: uma espera sem objeto.....	170
5.2.1 O vestido colorido, o perfume e o bâton: enfeites para o baile da despedida	177
5.2.2 De quando Glória estreou o sangue de sua felicidade	182
5.3 “A cantadeira”: um canto-convocação	186
5.3.1 A ostra, a pérola e o canto da sereia: símbolos do mar naufragado	190
5.3.2 O presente do mensageiro ou a chegada do pescador-peroleiro.....	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS	208
ANEXOS – CONTOS INTEGRANTES DO <i>CORPUS</i>.....	218

Considerações iniciais

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.

[*Terra Sonâmbula* – Mia Couto]

Retomando o mito de Teseu, nos propomos a relatar nossa travessia feita pelo labirinto desta pesquisa, desde o momento em que decidimos percorrê-lo, passando por algumas sinuosidades e mudanças no percurso, até seu resultado final. A fim de “acender a estória” e ao contrário do que fez Kindzu, personagem do romance *Terra Sonâmbula*, faz-se necessário a(s)cender também a nós, a nossa história com os contos de Mia Couto, objeto do nosso estudo. Como as categorias analíticas deste são o tempo e o espaço, começemos nosso relato por eles: os nossos encontros iniciais com a literatura moçambicana se deram em sala de aula, em uma disciplina ministrada pela professora Ana Cristina Marinho Lúcio, nossa orientadora, cujo objetivo era ler e analisar as narrativas curtas de Mia Couto e de outro escritor de Moçambique: Suleiman Cassamo. De imediato, as “estórias abensonhadas” do autor de *Terra Sonâmbula* nos despertaram o interesse, que a leitura de outros contos, bem como das crônicas e dos romances, só aumentou e nos confirmou a qualidade de sua prosa-poética. Nessa época, estávamos no primeiro ano do Doutorado e estudávamos a representação do espaço da casa familiar em dois romances de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, tendo como fundamentação teórica principal as discussões de Bachelard (2005) em torno dos espaços íntimos.

A ideia para esse primeiro projeto surgiu, principalmente, em virtude do nosso interesse por esses dois romances e, já com um olhar direcionado para um possível trabalho acadêmico, o que nos chamava mais atenção neles era a categoria do espaço, em especial a casa familiar, que seria o grande foco da nossa análise, espaço maior das vivências e lembranças das personagens, mas também a cidade de Manaus: as ruas, as lojas, as praças, a floresta e o rio. Sendo assim, nós propusemos o estudo da representação do espaço nos dois romances citados, que, entre todos os escritos por Milton Hatoum, eram os que mais contemplavam o trabalho com a referida categoria da narrativa, que seria analisada não isoladamente, mas em sua relação com outras, especialmente com o tempo e com as personagens. O projeto recebeu o seguinte título: “(Re)visantando a casa do pai: um estudo sobre a representação do espaço íntimo da casa familiar em obras de Milton Hatoum”.

As primeiras leituras, as primeiras ideias para a estruturação da tese e, inclusive, a escrita dos trabalhos finais de algumas disciplinas cursadas tiveram como foco as obras do escritor amazonense. Mas, não demorou muito para que às habituais interrogações, pão nosso de cada dia enquanto pesquisadores, se somasse mais uma: seria possível e viável mudar o *corpus* da tese? Encontramos a resposta na aceitação da nossa orientadora, que

nos apoiou desde o primeiro momento. E, mesmo sabendo que as paixões, inclusive as literárias e acadêmicas, nem sempre ganham corpo e amadurecem tendo como base o ‘viável’, não foi fácil a decisão da mudança, até mesmo porque nutríamos um sentimento de muito apreço pelas obras de Milton Hatoum. Mas, na realidade, a decisão já havia sido tomada, pois, como bem observou Ana Marinho, bastava olhar para os artigos que produzíamos e as leituras que nos interessavam para confirmar que a tese que já estava sendo feita era outra e tinha como *corpus* os contos de Mia Couto. A fim de ‘oficializar’ a mudança, escrevemos um novo projeto, que foi intitulado “O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências”. E é sobre a execução dele que iremos nos debruçar a partir de agora.

A mudança nos fez deparar com a mesma sensação que Laura Cavalcante Padilha relata sentir ao estudar as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: a de bordejar. Enxergando na sua experiência um espelho da nossa, transcrevemos abaixo o seu relato:

O termo bordejar faz parte do vocabulário náutico, estando, pois, diretamente, vinculado ao mar e às embarcações. Como se sabe, bordeja-se quando se navega, costeando o litoral, ou sem rumo certo e segundo a direção dos ventos. Talvez tenha sido essa sensação que, como pesquisadora das Literaturas Africanas, sempre experimentei, ao navegar por suas margens, que era o que se me oferecia, ao invés do caminhar seguro por um mar já conhecido e que as minhas próprias cartas náuticas desde muito tempo explicavam ou descreviam (PADILHA, 2004, p. 253-254).

Nos primeiros tempos após termos feito a mudança do *corpus*, nos sentimos, justamente como a citação mostra, bordejando, costeando a literatura miacoutiana. Se o rumo não era muito certo, o nosso interesse e o desejo de melhor conhecer e estudar os seus contos era uma certeza da qual não abríamos mão. Até sedimentarmos a ideia para um novo projeto, lemos e relemos por diversas vezes suas obras que contemplavam a narrativa curta e muitos foram os elementos que, nelas, nos chamaram a atenção, a exemplo da forte presença de velhos, crianças e mulheres como protagonistas, a maioria das vezes em situações de embate, que ameaçam a sua liberdade e que os apresentam como seres marginalizados, a exemplo dos que também sempre aparecem nos romances: velhos que precisam enfrentar o menosprezo da experiência por parte dos mais jovens, crianças cujas alegrias da infância são interrompidas por dores que lhes acometem desde cedo e, enfim, mulheres, muitas delas em situações de subalternidade em relação a uma figura masculina, grande parte envoltas em uma espera: por um filho, pelo marido, por um homem que

chegasse e fosse capaz de mudar a sua vida. A espera dessas personagens femininas, em especial, de imediato nos chamou a atenção por ser recorrente em vários contos e ao longo de obras diversas e também por condicionar a construção de muitos elementos da narrativa, principalmente do espaço e do tempo, bem como por agregar em torno dela uma gama de elementos simbólicos, a maior parte associados ao universo feminino: saias, vestidos, maquiagens, cartas, espelhos, entre outros.

De início, pensamos nessa espera como o motivo principal das narrativas. No entanto, após algumas leituras teóricas sobre os temas e motivos na literatura, chegamos à constatação de que ela se constitui, na verdade, como um tema, o grande tema. Os estudiosos da teoria literária geralmente discutem esses dois termos em correlação, destacando as similaridades e particularidade de cada um, de tão próximos que eles são. Nós nos valem de dois ensaios: *Temática*, de Tomachevski (1976), inserido na obra *Teoria da literatura: formalistas russos*, e *Tema/Motivo*, de Segre (1989). Através da leitura deles, vimos que o conceito de motivo vem da prática musical e corresponde à menor unidade significativa. No campo literário, ele também assume essa mesma ideia. Segre (1989) apresenta três elementos básicos para a sua caracterização que, a nosso ver, facilita bastante a sua compreensão. Vejamos abaixo:

A extensão à literatura do termo ‘motivo’ valorizou, em conjunto ou separadamente, os seguintes elementos básicos de definição: 1) o motivo como unidade significativa mínima do texto (ou antes, do tema); 2) o motivo como elemento embrionário; 3) o motivo como elemento que se repete (SEGRE, 1989, p. 101).

Tomachevski (1976) também destaca os mesmos elementos que Segre quando se refere ao motivo. Em primeiro lugar, ele o apresenta como uma unidade temática, como uma parte indecomposta do tema. Em suas palavras: “Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até às pequenas partículas do material temático. [...] O tema desta parte indecomposta da obra chama-se um motivo (TOMACHEVSKI, 1976, p. 174). Logo depois, aponta, assim como Segre (1989), o caráter repetitivo do motivo, ao afirmar que ele é transmitido de um esquema narrativo a outro. Nos contos de Mia Couto selecionados para análise, aparecem muitos elementos que correspondem, justamente, a essa descrição, tendo esse caráter de unidade mínima, que, apesar de não corresponder à totalidade da narrativa, representa um conteúdo, corresponde a uma situação, a exemplo da separação, do (re)encontro e do reconhecimento.

As leituras desses dois textos nos permitiram relacionar tema e motivo e compreender que o primeiro tem um sentido mais amplo, sendo formado por uma combinação de vários motivos (TOMACHEVSKI, 1976). Dessa forma, pensando nos contos de Mia Couto, chegamos àquela constatação que apresentamos mais acima, a de que a espera das personagens femininas é o grande tema, o centro gerador das narrativas, sendo formada, no entanto, por vários embriões temáticos, como, em certo momento, Segre (1989, p. 102) se refere aos motivos.

Tendo chegado a tais conclusões, formulamos a proposta que consideramos ideal para atender ao nosso interesse e poder, por meio de sua execução, contribuir para os estudos da literatura de Mia Couto: a de analisar os espaços e tempos da espera das personagens femininas em seus contos. Ao nosso ver, a contribuição desse trabalho se dá, principalmente, porque se os estudos acerca dos romances de Mia Couto ganham vigor e são, com cada vez mais frequência, objeto de dissertações e teses, bem como de artigos publicados em anais de congressos e periódicos, em relação às narrativas curtas, contos e crônicas, o mesmo não acontece. Além da escolha pelo gênero conto, em nossas pesquisas nos bancos de dissertações e tese, não encontramos nenhum trabalho voltado para as categorias do tempo e do espaço nem para o reconhecimento da espera como um tema bastante produtivo na criação miacoutinana.

Após essa explanação inicial sobre a ideia para o projeto e o valor acadêmico deste, é importante apresentarmos o *corpus*, os objetivos do nosso trabalho e as opções teórico-metodológicas que o norteiam. Inicialmente, selecionamos cinco contos para análise; contos estes espalhados por quatro obras de Mia Couto: do *Cronicando* (1991), “A velha e a aranha”, de *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), a narrativa homônima: “Na berma de nenhuma estrada”, e de *O fio das missangas* os outros três contos: “A saia almarrotada”, “A despedideira” e “O cesto”. No entanto, na banca de qualificação do nosso trabalho, foi sugerido acrescentarmos outras narrativas, já que os contos de Mia Couto são todos bem curtos e nós mesmos tínhamos afirmado que havia muitos outros enredos desenvolvidos a partir do tema da espera na vida das personagens femininas. Acatando tal sugestão, inserimos mais três contos: “O perfume”, presente na obra *Estórias abensonhadas* (1994), “A cantadeira”, que integra *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*, e “Inundação”, narrativa de *O fio das missangas*¹. Avaliamos, ao final, esse acréscimo como de grande valia para o enriquecimento da tese, não apenas em

¹ As datas citadas das obras são as das primeiras edições e não das que utilizamos.

termos quantitativos, mas, principalmente, por todas elas possibilitarem diálogos interessantes com as leituras dos contos antes já selecionados.

De modo geral, quanto aos objetivos, nosso intuito foi o de estudar as categorias do espaço e do tempo da espera nos oito contos de Mia Couto citados acima. Atrrelados a esse objetivo maior, outros foram formulados: mostrar a espera como um tema recorrente e centro gerador das narrativas curtas de Mia Couto; analisar os espaços em que as personagens femininas esperam; investigar as concepções de tempo; reconhecer os elementos simbólicos que perpassam as esperas, apresentando os seus significados; discutir os desfechos delas. Na execução desses objetivos iniciais, outros foram se mostrando importantes, como a observação da relação da espera com motivos que, frequentemente, se fazem presentes nos contos, destacando-se os da separação, do (re)encontro e do reconhecimento.

Quanto aos aspectos teóricos que dão suporte às análises, é Bakhtin (2010) quem nos fornece a teoria-base: o *cronotopo*, caracterizado pela relação indissociável, no estudo da narrativa, entre as categorias do tempo e do espaço. A ideia do *cronotopo*, inclusive, ultrapassou sua importância teórica, sendo também o eixo organizador da tese, cujos capítulos são estruturados a partir dos principais *cronotopos* encontrados nos contos, a saber: a casa, os *cronotopos* de fronteira, como a estrada, e outros *cronotopos* por meio dos quais se desenrolam as esperas, como o hospital, o baile e o palco. Para auxiliar a compreensão de cada um deles, outros teóricos e textos também se mostram de suma importância, a começar por Bachelard (2005), cuja valorização dos espaços da intimidade nos dá todo o subsídio para abordar o *cronotopo* da casa. Já para analisar os *cronotopos* de fronteira, nos valem os nomes relacionados aos Estudos Culturais, como Stuart Hall (2011) e Homi Bhabha (2010), bem como de algumas discussões de Michel de Certeau (2010). Também nos serve como base teórica a concepção de não lugar desenvolvida pelo antropólogo Marc Augé (2012). Outros estudiosos do espaço nos dão igual suporte, como Maria Zubiaurre (2000), que nos chama a atenção por atribuir às mulheres, nas narrativas, uma ocupação e compreensão diferente do espaço, Osman Lins (1976) e seu famoso estudo sobre o espaço romanesco na obra de Lima Barreto, especialmente no que ele discute sobre quais seriam as funções que o espaço costuma assumir nas narrativas e a sua relação com outras categorias, como o tempo e as personagens, e Oziris Borges Filho (2001, 2007, 2008a, 2008b), que, similar a Osman Lins, apresenta discussões interessantes acerca das funções do espaço, inclusive a questão da fronteira na literatura. Em relação ao tempo,

destacamos dois nomes, o de Isabel Allegro de Magalhães (1987) e sua pesquisa sobre o tempo nas obras de escritoras portuguesas, que recebeu o título de *O tempo das mulheres*, e Benedito Nunes (1988), com o livro *O tempo na narrativa*. Além destes, muitos estudos críticos com foco nas literaturas africanas de língua portuguesa se mostram frutíferos, como a tese de Maria Fernanda Afonso (2004) sobre o conto moçambicano.

No que concerne à estruturação do trabalho, ele está dividido em cinco capítulos. O primeiro tem como título *O gênero conto na prosa moçambicana e as “estórias abensonhadas” de Mia Couto*. Na seção que abre o capítulo, procuramos mostrar, logo no início, a importância dos gêneros orais para a formação e consolidação não apenas do conto, mas da literatura moçambicana escrita de uma forma geral. Em seguida, apresentamos uma breve discussão acerca do conto na produção literária de Moçambique como um gênero que começou a despontar nos anos 50, a partir do livro *Godido e outros contos* (1952), de João Dias, mas tomando relativo impulso apenas após a independência, especialmente na década de 80, quando nomes importantes, tendo como exemplo maior o próprio Mia Couto, começam a publicar, e alcançando um inquestionável lugar de destaque na atualidade. Também procuramos fazer um panorama com os escritores mais representativos, suas principais obras e características, a fim de confirmar o lugar de destaque do gênero. A tese de Maria Fernando Afonso (2004) sobre o conto moçambicano, bem como alguns ensaios de Ana Mafalda Leite (2012) acerca da oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa dão suporte a tais discussões. A segunda seção tem como objetivo discutir os elementos mais recorrentes e importantes na construção das narrativas curtas de Mia Couto. Começamos apresentando as obras do gênero conto que ele lançou, desde a primeira, ainda na década de 80 (1986), *Vozes Anoitecidas*, até *O fio das missangas* (2003), livro que, como vimos, contempla a maior parte dos contos que integram o nosso *corpus*. Em seguida, mostramos como, desde suas primeiras narrativas, Mia Couto já anuncia as principais características que o tornariam tão bem recebidos pela crítica. O prefácio que José Craveirinha escreve para *Vozes Anoitecidas* é um exemplo disso. Os aspectos que o poeta moçambicano identifica naqueles primeiros textos de Mia Couto hoje são amplamente reconhecidos como partes integrantes da sua estética literária. Destacamos os seguintes: a proximidade com o gênero poético, as brincadeiras com o léxico e a forte presença da oralidade. Também procuramos mostrar, através de algumas considerações críticas, como as de Patrick Chabal (2011) e de Maria Fernando Afonso (2004), o quanto o conto tem destaque na literatura miacoutiana. O primeiro, por exemplo,

chega a afirmar que é nas narrativas curtas que Mia Couto alcança mestria na contação de histórias. Por fim, ainda nessa segunda seção, discorremos sobre os aspectos mais importantes da sua prosa, procurando sempre ilustrá-los com exemplos dos contos e, em especial, com os que são objeto das nossas análises nos três últimos capítulos; além de temáticas recorrentes, do trabalho com a linguagem e da caracterização das personagens, já tocamos, embora embrionariamente, nas categorias dos contos que são o foco dos nossos estudos, ou seja, o tempo e o espaço.

O segundo capítulo, *O cronotopo artístico literário de Bakhtin*, é dividido em três partes. Na primeira, nós discutimos o conceito de *cronotopo* formulado por Bakhtin e a sua importância para os estudos literários. Na segunda, objetivando mostrar como o *cronotopo* se apresenta ao longo de vários gêneros na história da literatura e também como uma forma de vislumbrarmos melhor a proposta bakhtiniana do estudo indissociável das categorias do tempo e do espaço, apresentamos uma síntese das análises que o teórico russo faz do *cronotopo* desde o romance grego até Rabelais; vez em quando, já aproveitamos para estabelecer, quando possível, analogias com aquelas que empreendemos na tese, a exemplo de quando Bakhtin toca em alguns *cronotopos* e motivos presentes nas narrativas do nosso *corpus*, a exemplo, respectivamente, da estrada e do encontro. A última parte é reservada para a apresentação de novos *cronotopos* que Bakhtin introduz em suas “observações finais”, texto escrito mais de trinta anos depois de inaugurar, com o *Formas de tempo e de cronotopo no romance: Ensaio de poética histórica*, o estudo sobre o *cronotopo* artístico literário. Dessas observações finais, nos focamos na apresentação de *cronotopos* mais voltados para os espaços íntimos, já que são estes que predominam na nossa tese, bem como já introduzimos a discussão acerca do tempo e do espaço na obra de Mia Couto, mostrando tanto o grande *cronotopo* presente nela, ou seja, “um espaço íntimo num tempo cíclico de esperas”, quanto a importância de *cronotopos* menores associados ao primeiro. Ao final, ainda discorremos sobre algumas limitações da teoria bakhtiniana.

Quanto às análises, nós as dividimos em três capítulos organizados a partir dos *cronotopos* mais presentes nos contos. Antes de falarmos sobre esses capítulos, é importante explicarmos melhor tal divisão. Para isso, temos que pensar, tendo como modelo as análises feitas por Bakhtin, que, ao mesmo tempo em que identificamos o grande *cronotopo* de uma obra, como elementos formadores dele ou associados a ele, também podemos nos deparar com outros *cronotopos* menores, que, na maior parte das vezes, agrega uma noção muito mais espacial do que temporal, embora, nas suas análises,

o estudo do tempo não se perca. Em se tratando das narrativas integrantes do nosso *corpus*, nós reconhecemos, como dito no parágrafo anterior, esse grande *cronotopo*, que sugere tanto uma noção de espaço, um espaço íntimo, quanto de tempo, um tempo cíclico, e ainda faz uma referência ao tema, isto é, à espera; o tempo, em todos os contos, é o mesmo: um tempo circular ou cíclico; já os espaços íntimos ora aparecem como a casa, ora como a estrada, outras vezes como uma varanda, entre outros. Todos estes, mesmo que a princípio não nos sugeriram valores íntimos, como a estrada, estão sempre falando de uma intimidade, de uma espera. Sendo assim, vimos nessa diversidade dos espaços íntimos, considerados como *cronotopos* menores, um eixo estruturador para a tese, cujos capítulos que comportam as análises estão organizados da seguinte forma: no terceiro, estudamos os contos estruturados através do *cronotopo* da casa; no quarto, estão os *cronotopos* de fronteira; no último, os demais *cronotopos*. A análise é feita por conto e foi articulada de modo a atender aos objetivos traçados para a tese, estando dividida em três partes: na primeira, priorizamos o estudo das categorias do tempo e do espaço; na segunda, apresentamos o estudo dos elementos simbólicos que perpassam a espera e, na terceira, discorremos sobre os desfechos.

O terceiro capítulo agrega as análises de três contos: “A velha e a aranha”, “A saia almarrotada” e “Inundação”. Como dissemos, neles, o *cronotopo* principal é o espaço íntimo da casa. Esta, inclusive, é o *cronotopo* mais presente nas narrativas do nosso *corpus*, aparecendo não apenas nos contos estudados no terceiro capítulo, mas também em outros, tanto do quarto capítulo quanto do último. Nos do terceiro, entretanto, ela é o *cronotopo* por excelência, muitas vezes único, caso, por exemplo, da narrativa de “A velha e a aranha”. Teoricamente, nos apoiamos, principalmente, em Bachelard (2005), mais especificamente na sua obra *A poética do espaço*, mas Maria Zubiaurre (2000), Osman Lins (1976), Paul Ricoeur (2012), Benedito Nunes (1988), entre outros estudiosos, são citados a fim de fundamentar as nossas discussões.

No quarto capítulo, estudamos os contos construídos a partir de *cronotopos* de fronteira; são eles: “Na berma de nenhuma estrada” e “A despedideira”. O primeiro, explícito desde o título, gira em torno da estrada, espaço fronteiro entre o povoado em que vive a protagonista e o mundo por onde pretende se aventurar. Já em “A despedideira”, a fronteira se faz presente na varanda, às vezes, ao longo da narrativa, também chamada de pátio. Nesse espaço intervalar entre a casa e a rua, a personagem aguarda a volta do amado para renovar a despedida. Em termos de fundamentação teórica, para discutir o

deslocamento, tanto existencial quanto espacial, da personagem de “Na berma de nenhuma estrada”, nos valem de autores como Stuart Hall (2011), Homi Bhabha (2010), Edouard Glissant (2005) e Júlia Kristeva (1994). No que se refere à outra narrativa, precisamos do suporte de autores que se debruçam sobre a questão da memória, em especial os que a relacionam ao espaço, a exemplo de George Poulet (1992), Halbwachs (1990) e Pierre Nora (1993).

Para encerrarmos nossas considerações iniciais, nos resta apresentar o último capítulo da tese. Nele, analisamos mais três contos: “O cesto”, “O perfume” e “A cantadeira”. Apesar dos dois primeiros, por exemplo, apresentarem também o espaço íntimo da casa, outros *cronotopos* se fazem tão importantes quanto para a constituição das narrativas, a saber: o hospital, em “O cesto”, o baile, no conto “O perfume”, e o palco e o mar em “A cantadeira”. Além de várias referências teóricas já utilizadas nos capítulos anteriores, destacamos, para a sua escrita, a importância do conceito de não lugar desenvolvido por Marc Augé (2012) e que nos deu suporte na análise de “O cesto”.

Finalizada a apresentação do nosso trabalho e sempre atentos para não nos perdermos no labirinto, iniciemos seu percurso!

Capítulo I

O gênero conto na prosa moçambicana e as “estórias abensonhadas” de Mia Couto

A vida fazia-se fábrica de descasque: os homens entravam, descascavam-se e saíam farelo para estrumeira. Na máquina ficava suor. Amadureciam os campos, desfazia-se a vida em adubo. Não se pintavam novas cores no cenário; era aquele o método único, com mais ou menos.

[trecho do conto *Godido*, de João Dias]

1.1 O gênero conto na prosa moçambicana: uma missanga e seus vários fios

Este jeito
de contar as coisas
à maneira simples das profecias
– Karingana ua karingana
é que faz a arte sentir
o pássaro da poesia.

[*Karingana ua Karingana*¹ – José Craveirinha]

A fim de dar início às nossas considerações acerca do conto em Moçambique, é importante esclarecermos duas questões. A primeira diz respeito ao reconhecimento da importância dos gêneros orais na formação e consolidação da literatura moçambicana e demais literaturas africanas de língua portuguesa. Sabemos que muito antes da profusão de textos poéticos nos anos 40 e, posteriormente, do alavancar da prosa nos anos 60, o país, predominantemente rural e cuja população era, em sua maioria, analfabeta², tinha uma grande tradição na narrativa oral; tradição esta que continuou a encontrar espaço nas produções escritas moçambicanas, tanto poéticas quanto em prosa. No ensaio “A prática narrativa em Moçambique”, Ana Mafalda Leite (2012) nos lembra que

a arte de narrar oral é um dos aspectos do quotidiano africano. A história é uma espécie de *medium* à conversa e funciona como *exemplum*. Conversar não é apenas trocar idéias, antes, contar histórias que exemplificam as ideias. Esse acontecimento tende a ganhar forma na literatura, como é óbvio (LEITE, 2012, p. 213, grifos da autora).

A segunda questão, extensão da primeira, diz respeito à apropriação, por parte da literatura escrita, dessa tradição oral. As marcas da oralidade são uma das mais observadas

¹ Expressão em língua bantu equivalente no Português ao nosso “era uma vez”.

² Segundo relatório publicado pelo AfriMAP e pela Open Society Initiative for Southern Africaas em 2012, as taxas de analfabetismo em Moçambique em 1970, cinco anos antes da independência, chegavam a 90%. Nos anos 90, em virtude do *Plano Estratégico de Educação* – (PEE-I), executado entre 1995 e 2005 e que levou a cabo iniciativas como a instalação de novas escolas e a reabilitação de instalações antigas, um aumento no número de professores e melhor distribuição da rede escolar, as taxas baixaram consideravelmente, embora ainda estivessem em torno de 48% em 2008.

características da literatura moçambicana, tanto no período colonial quanto na escrita pós-colonial. Retomando as considerações de Ana Mafalda Leite, temos que:

A oscilação, ou indefinição das estruturas poético-narrativas, a dominação de uma voz coletiva e laudatória, entre muitos outros aspectos [...] explicam essa recorrência à inscrição de modelos orais na poesia moçambicana, que se revela, pensamos, um dos caminhos mais aliciantes, em via de instituição, na prática narrativa pós-colonial. [...] os novos autores de ficção, ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais, recorrem ao modelo, iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha, ao *Karingana wa Karingana*, capaz de narrar as histórias que se multiplicam, de inverossímeis à mais crua e terrível verossimilhança. Esses novos narradores repõem na escrita a arte griótica, o maravilhoso do era uma vez e, refrânica e encantatoriamente, vêm contar a forma como se conta, na sua terra, encenando as estratégias narrativas, simultaneamente à narração (LEITE, 2012, p. 216, grifo da autora).

Associada a esse investimento por parte da literatura na oralidade, a referida estudiosa discute a predominância do conto na narrativa moçambicana, especialmente entre os autores que surgem após a independência, lá pela década de 80, a exemplo do próprio Mia Couto. Além desse laço com a tradição oral, Ana Mafalda Leite (2012) acredita que a predileção pelo gênero pode ser explicada, se formos pensar nas rápidas transformações e dificuldades que o país vivenciava, pelas suas facilidades de edição e de leitura. Lembremos aqui que a literatura escrita em Moçambique, assim como em outros países africanos de língua portuguesa, a exemplo de Angola, começou a ser divulgada através dos jornais, sendo poucos os textos publicados em livros antes da independência.³

Em sua tese, *O conto moçambicano: Escritas pós-coloniais*, Maria Fernanda Afonso

³ Similar à literatura angolana ou, mais ampliadamente, a toda literatura da África Colonial, a literatura em Moçambique também teve na imprensa um papel importante para o seu desenvolvimento, tendo eclodido suas primeiras manifestações no início do século XIX. No entanto, como o prelo só se instalou na colônia moçambicana em 1854, pode-se afirmar que a literatura escrita em Moçambique só surge no início do século XX, encontrando nos jornais *O Africano* e *O Brado Africano* os principais veículos divulgadores (AFONSO, 2001, 2004). Fundados pelos irmãos Albasini, o primeiro número de *O Africano* é posto em circulação em 1909, já *O Brado Africano* surge em 1918 e é publicado até 1974, estando, no entanto, desde 1958, subordinado à influência de órgãos oficiais (FONSECA & MOREIRA, 2008). Foram muitos os autores que tiveram seus textos publicados em *O Brado Africano*, a exemplo de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Marcelino dos Santos e Rui Nogar. Como consequência, este e outros jornais tornaram-se importantes como veículos de publicação e circulação da literatura, especialmente se formos levar em consideração o falho e escasso sistema editorial do país; por outro lado, a dispersão dos textos resultou em um duro trabalho posterior por parte dos pesquisadores para trazê-los à tona (MACEDO & MAQUÊA, 2007). Na época do pós-independência, vão ser publicados textos que, durante o período colonial, ficaram engavetados ou espalhados em páginas da imprensa, a exemplo de *Silêncio escancarado* (1982), única publicação do poeta Rui Nogar (LARANJEIRA, 1995), um dos responsáveis pela criação, na década de 80, da “Associação dos Escritores Moçambicanos”.

(2004) também discute a predileção pela narrativa curta, afirmando que ela seria motivada por uma série de fatores sociais e políticos, que vão desde a existência de um falho sistema editorial capaz de publicar obras maiores até à possibilidade que o conto oferece ao escritor africano de captar e representar, de forma breve e ao mesmo tempo intensa, o cotidiano, a realidade circundante, sua principal fonte de inspiração.

Segundo a pesquisadora, o conto seria “a forma literária que mais entretém vozes e experiências de lugares diferentes, mostrando-se, no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, irresistivelmente atraído pelas narrativas dos escritores da América Latina” (AFONSO, 2004, p. 51), que, no século XX, passam a integrar os conflitos do homem contemporâneo, sem deixar de abrir espaço para o imaginário das culturas míticas (AFONSO, 2004). Dentre os escritores latino-americanos de maior influência na produção do conto africano de língua portuguesa, a estudiosa destaca os nomes do colombiano Gabriel García Márquez e do brasileiro Guimarães Rosa⁴.

Daniel Lacerda também fala sobre o lugar privilegiado do conto na produção moçambicana, observando, assim como Ana Mafalda Leite (2012), a sua relação com a oralidade. Ele diz que, na literatura de Moçambique, o conto ganha “um sentido mais amplo que habitualmente, englobando outras figuras: pastiche, paródia, tradição oral, mitos africanos” (LACERDA, 2005, p. 85). Em Mia Couto, por exemplo, vamos encontrar todas essas figuras integradas aos seus contos e romances, resultando em um diálogo constante entre a tradição e a modernidade.

Objetivando mostrar a força do conto na literatura moçambicana e a fim de melhor compreendermos o contexto de produção miacoutiana, falaremos brevemente sobre os principais nomes e obras que constituem a narrativa de Moçambique. Para começarmos, é importante citar o pioneirismo de João Dias, cuja obra *Godido e outros contos* (1952) é considerada a prosa inaugural da ficção moçambicana⁵, ao retratar a realidade colonial do

⁴ Quando se fala na influência de Guimarães Rosa sobre a Literatura Africana de Língua Portuguesa, instantaneamente lembramos dos nomes de Luandino Vieira e, principalmente, de Mia Couto. Tanto um quanto outro já declararam, em diversas entrevistas e depoimentos, a admiração pela obra do escritor brasileiro e a influência desta nos textos que produzem. Há uma fala, em especial, de Mia Couto, numa entrevista concedida a Vera Maquêa, que mostra o quão forte é essa influência rosiana na sua literatura e na de Luandino. Vejamos o trecho: “O Luandino Vieira, o escritor angolano – filho de portugueses, portanto, angolano branco – que descobre Guimarães Rosa, na prisão – ele esteve preso 14 anos, em Angola. No convívio com os presos, ele percebe que a lógica que ergueu o patrimônio de reinvenções rosianas já existia dentro de si. A leitura de Guimarães atuou como uma luz verde para o autorizar a recriar o português escrito em Angola. E é curioso que exista essa triangulação entre o Brasil, Moçambique e Angola. Pois é por via de Luandino que eu chego a Guimarães [...]” (COUTO, 2007, p. 201).

⁵ Um pouco depois, já na década de 60, é publicado aquele que é considerado o primeiro romance de Moçambique: *Portagem* (1966), de Orlando Mendes, que tece uma crítica em relação à estrutura colonial e

homem africano, e a sua importância se dá, em especial, pela narrativa que confere nome ao título: “Godido”. Nas palavras de Petar Petrov:

As *estórias* de João Dias tentam desmascarar realidades sociais concretas, relacionadas com o *estatuto do africano* tanto no contexto colonial, como no espaço social português. Neste caso, o que interessa é a vertente nacional, consubstanciada no conto mais extenso, dando título à coletânea, que se demarca dos restantes em função de determinados temas e modos de representação. No contexto semântico, por exemplo, atente-se no nome da personagem principal, Godido, que remete para a figura histórica, de mesmo nome, filho do Imperador de Gaza, cuja deportação ocorre com Gungunhana, outra figura elevada à categoria de mito na memória colectiva (PETROV, 2001, p. 1).

Outra obra importante, publicada nos anos 60, mais especificamente em 64, é a coletânea de contos *Nós matamos o cão tinoso*, de Luís Bernardo Honwana, que é amplamente reconhecida pelo seu valor narrativo e subversivo (AFONSO, 2004). Formada por sete narrativas, denunciadoras da dominação e exploração imposta pelo sistema colonial, ou seja, da realidade social, cultural e política de Moçambique, apresenta as situações de humilhação e sofrimento vivenciadas por mestiços e negros diante da crueldade dos brancos. Maria Fernanda Afonso nos dá a dimensão do valor da obra de Honwana para a literatura moçambicana:

Suporte da memória afectiva e das lembranças colectivas, a obra de Luís Bernardo Honwana inscreve o texto narrativo de Moçambique na História do seu povo, tornando-se o palimpsesto de múltiplas narrativas que vão surgir depois da independência e que continuam a escolher o colonialismo como tema principal. Os contos de Aníbal Aleluia, Aldino Muianga, Calane da Silva, Anbino Magaia, Hélder Muteia e Marcelo Panguana honram o legado de Honwana, reescrevendo em forma de eco, como uma caixa de ressonância, inúmeras situações da ignomínia do sistema colonial (AFONSO, 2004, p. 142-143).

É apenas após a independência de Moçambique que a prosa começa a ganhar as páginas dos livros. Antes dessa época, como comentamos em nota, eram poucos os textos desse gênero que circulavam para conhecimento do público, até mesmo pela dificuldade de publicação resultante de uma colonização opressora e de um sistema editorial que não cumpria o seu papel. Nos anos 80, vemos surgir nomes importantes da prosa moçambicana

ao drama do mulato em meio a uma sociedade formada por brancos e negros e sob o julgo do europeu (FONSECA & MOREIRA, 2007; PETROV, 2001).

que continuam a produzir até hoje. Dentre os de maior destaque, temos: Ungulani Ba ka Khosa, Marcelo Panguana, Suleiman Cassamo, Lília Momplé e Mia Couto.

Ungulani Ba ka Khosa, cujo nome verdadeiro é Francisco Esaú Cossa, é um dos principais expoentes da prosa moçambicana na atualidade. *Ualalapi*, sua primeira e mais premiada obra, é considerada uma das mais importantes da ficção moçambicana e narra a história de um herói de Moçambique, o imperador Ngungunhane. Ana Lúcia Rabecchi, considerando-a do gênero conto, tece as seguintes considerações a seu respeito:

A obra é um conjunto de seis contos, aparentemente independentes, porém interdependentes quanto ao elo que constitui a releitura da personagem do imperador nguni – Ngungunhane, enquanto representação de poder, da etnia dos nguni, vindo do sul da África, que invadiu e colonizou os tsongas, no sul de Moçambique, em confronto com o exército português no fim do século XIX. Cada conto nos abre uma perspectiva diferente sob a qual se podem visualizar os feitos e o caráter desse imperador que vai se construindo ao longo das narrativas num conjunto do qual se entrevê acontecimentos históricos até à captura de Ngungunhane, que se dá no último conto. Cada uma das narrativas é precedida de um pequeno texto italizado designado *Fragmentos do fim* com o qual mantém diálogo numa desconstrução/reconstrução de Histórias em Estórias (RABECCHIO, 2011, p. 1).

Dialogando com a observação de Ana Lúcia Rabecchio sobre os textos que precedem a narrativa, recordamos aqui uma outra observação, dessa vez de Maria Fernanda Afonso, a respeito do aparelho paratextual presente em *Ualalapi*, quando nos chama a atenção, em sua tese, para as “numerosas citações, extraídas de documentos históricos, bíblicos, ou engendrados pelo autor, colocadas antes das seis micronarrativas, criando desta forma um horizonte de expectativa em relação ao conhecimento dos fatos” (AFONSO, 2004, p. 300).

Ana Mafalda Leite (2008), ao filiar a obra Ba ka Khosa ao romance histórico, afirma que ela utiliza estratégias tanto da ficção moderna quanto da ficção pós-moderna e recupera a genologia oral africana. Ela também não nos deixa esquecer uma verdade incontestável assumida por todos os que estudam *Ualalapi*: a intenção do autor de desconstruir o mito de Ngungunhane.

Além de *Ualalapi* (1987), Ungulani escreveu mais quatro obras, todas do gênero conto: *Orgia dos loucos* (1990), *Histórias de Amor e Espanto* (1999), *No Reino dos Abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2004) e *Choriro* (2007).

Outro escritor de renome na cena literária atual de Moçambique, Marcelo Panguana, publicou um livro que tem o mesmo motivo de *Ualalapi*. Sob o título de *Ualalapi: Os ossos de Ngungunhana*: estórias, a obra foi lançada em 2004 e, “embora o tratamento seja diferente, a personagem histórica Ngungunhana é apresentada em situações inusitadas, já que a história é carnavalizada pelo narrador, se passa num cemitério e a crítica aos interesses históricos é feita de modo satírico” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p. 97).

Até aqui, através dos autores e obras já citadas, vimos que as marcas da oralidade, a representação dos problemas advindos do colonialismo e da guerra civil, numa proposta de releitura, reescrita da História, e o flerte com outros gêneros são algumas das principais características da prosa moçambicana na atualidade. Além destas, não podemos deixar de falar sobre uma questão que perpassa a obra de muitos contistas e romancistas de Moçambique nos dias atuais: a abordagem da condição feminina, tão presente, por exemplo, nas páginas escritas por Paulina Chiziane, Mia Couto e Suleiman Cassamo, para citarmos apenas alguns nomes. Este último, embora seja um dos mais jovens, já publicou três obras - *O Regresso do Morto* (contos), *Amor de baobá* (crônicas) e *Palestra para um morto* (romance) – e, segundo Maria Fernando Afonso (2004), é considerado um escritor de personalidade complexa, autor de uma literatura sedimentada no hibridismo cultural e linguístico.

Os contos de *O Regresso do morto*, seu livro mais conhecido, são marcados pelo apego a terra, perceptível desde a abertura da obra, quando o autor explicita, para os leitores, uma espécie de desejo em relação à leitura: “Que da leitura deste conto vos fique um leve, levíssimo sabor de terra. O sabor da nossa terra”. Também podemos observar, como bem aponta Rosilene da Costa (2008), a importância dos antepassados já na dedicatória do livro: “A meus pais: porque o sangue é veículo da memória” (CASSAMO, 1997, p.7). Vejamos o trecho em que Costa assinala o significado dessa dedicatória, em especial da referência que o autor faz ao sangue e à memória:

A memória, ao ser conduzida pelo sangue, simboliza a vitalidade e força contida num passado; o sangue, veículo da memória, deixa de ser apenas o elemento natural do ser humano, assume o compromisso de transmitir às gerações vindouras o passado de uma família, comunidade, ou nação (COSTA, 2008, p. 3).

Além do apego a terra, outras características marcam essa coletânea de contos, composta por dez textos curtos; entre elas, a temática da morte, cujo espectro se dissemina já a partir do título, e a condição da mulher, que apontamos como uma das características mais marcantes da literatura de Cassamo. Ele denuncia a exploração e situação marginal que algumas mulheres vivem em África, mas também as erguem ao patamar de móvel da sociedade, significando vida em oposição à morte (COSTA, 2008). Há dois contos de *O Regresso do morto* que nos fazem vislumbrar bem essa abordagem da condição feminina: “Ngilina, tu vai morrer” e “Laurinda, tu vai mbunhar”. Ambos apresentam personagens femininas marcantes, são narrados em terceira pessoa e apresentam, já no título, o que, posteriormente, identificamos como a voz dos narradores a proferir, em termos de sentença, os referidos destinos.

O primeiro conto narra os sofrimentos de Ngilina, uma jovem que, contrariamente a sua vontade, foi lobolada⁶ pela família e vislumbra, como única saída para a situação opressora em que vive, junto ao marido e à sogra, a morte. Essa opressão, os sofrimentos decorrentes dela e a consciência/desejo de morte perpassam todo o conto, sendo o tecido principal de sua feitura e tornando-se acentuado a partir de alguns recursos utilizados pelo autor, a exemplo da repetição.

Já o segundo conto, “Laurinda, tu vai mbunhar”, também traz em seu título os indícios do destino de sua personagem. Narrado em terceira pessoa, assim como “Ngilina, tu vai morrer”, nele também o narrador abre espaço para as vozes das personagens; só que essas vozes, agora, aparecem através dos inúmeros diálogos que se estendem pelo texto. Laurinda é apresentada através da imagem da mulher responsável pela subsistência da família, “portadora de força motriz da sociedade” (COSTA, 2008, p.4), opondo-se à fragilidade da personagem Ngilina. O conto narra a sua trajetória em busca de comprar o pão para alimentar os filhos; trajetória esta cheia de dificuldades, mas, em nenhum momento, capaz de diminuir a dignidade da personagem.

Em síntese, o que temos, nesses dois contos, é a condição feminina sendo trabalhada de modos diferenciados: Em “Ngilina, tu vai morrer”, nos deparamos com a imagem da mulher submetida à tradição do lobolo e a inadequação e o sofrimento decorrentes desta; já em “Laurinda, tu vai mbunhar”, vemos outro perfil feminino, perfil

⁶ O lobolo, que consiste em um dote convencionado entre o pai da moça e seu pretendente, “é um dos rituais mais antigos que ainda conserva a matriz tradicional da cultura Moçambicana no que concerne às estratégias de aliança, e que se manifesta na primazia dos interesses familiares sobre os desejos e iniciativas pessoais dos cônjuges” (PONDJA, 2006).

este que condiz com o que Rosilene da Costa (2008) afirma sobre a situação da mulher na obra de Suleiman Cassamo: uma mulher que é força-motriz da sociedade, expressão de vida. Como nos lembra Maria Fernanda Afonso, “cinco dos dez contos que o livro apresenta têm o nome de cinco mulheres que constituem diferentes retratos femininos coloniais e pós-coloniais” (AFONSO, 2004, p. 407).

Paulina Chiziane, embora tenha produzido apenas romances, merece ser apontada, pois se apresenta como uma das principais vozes femininas da atualidade não apenas da literatura de Moçambique, mas de toda a África Portuguesa⁷, e tem, similar a Suleiman Cassamo, a construção das personagens mulheres como um dos pontos altos da sua escrita. Seu primeiro romance, *Balado de amor ao vento* (1990), publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos, é também o primeiro romance de autoria feminina da literatura moçambicana. Apesar do pioneirismo, Tania Macêdo (2003) nos informa que o reconhecimento da qualidade de sua prosa só acontece quando, na Feira de Frankfurt, vende os direitos de tradução de sua segunda obra, *Ventos do Apocalipse*, pro alemão e negocia a sua publicação por uma das mais importantes editoras de Portugal, a Caminho.

Segundo Tânia Macedo e Vera Maquêa, podemos identificar na literatura de Paulina Chiziane uma espécie de projeto da modernidade construído a partir das raízes da tradição. Este fica latente, por exemplo, na situação das personagens femininas. Vejamos:

Em razão desse projeto de construção da modernidade a partir da tradição é que podemos focalizar profundamente vinculadas à tradição, sofrendo-lhes as conseqüências (como é o caso do costume ancestral do lobolo – o “dote”), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que lhes é negada. Assim, ainda que não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios propiciam que elas ganhem densidade e façam ouvir suas vozes, não raro caladas em muitas oportunidades nas sociedades tradicionais africanas (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p. 83).

⁷ Ao pensarmos no percurso das literaturas africanas de língua portuguesa, nos deparamos com vários nomes femininos de destaque - a exemplo de Noêmia de Sousa, Lília Momplé e Paulina Chiziane, só para citarmos as moçambicanas - e poderíamos nomear tantas outras, principalmente nos dias atuais. No entanto, apesar da qualidade dessas autorias femininas, Tania Macêdo (2003), em seu artigo “Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua portuguesa”, nos chama a atenção para o pequeno número de publicações de obras escritas por mulheres nos países africanos de língua portuguesa e cita possíveis causas: “[...] talvez pudéssemos avançar uma hipótese que aponta para a falta de visibilidade da produção escrita feminina, ou seja, essa produção existe – ainda que tímida – porém tem recebido pouca atenção da crítica especializada, o que leva, muitas vezes, ao seu silenciamento. Esse fato, aliado às difíceis condições de difusão do livro africano de língua portuguesa no circuito internacional e até mesmo no espaço lusófono, cria um desconhecimento do que hoje as mulheres têm escrito em África” (MACÊDO, 2003, p. 156).

Além de *Balada do amor ao vento* (1990) e *Ventos do Apocalipse* (1993), Paulina Chiziane publicou *Sétimo Juramento* (2000), *Niketché: uma História de Poligamia* (2002) e *O Alegre Canto da Perdiz* (2008).

Enfatizando o gênero conto, uma escritora de destaque na literatura contemporânea de Moçambique é Lília Momplé, autora de *Ninguém matou Suhura* (1985), *Os olhos da cobra verde* (1997) e *Neighbours* (1996), este último um romance. Muitos de seus textos são, assumidamente, baseados em fatos reais. Em uma conversa com o público-leitor no Centro cultural Brasil-Moçambique, em Maputo, Lília Momplé (2011) afirmou que escreveu seu primeiro livro porque tinha muita raiva da situação colonial e sentia necessidade de falar sobre o que tinha vivenciado na época, já o fato que impulsionou nela a escrita de *Os olhos da cobra verde* teria sido a morte de uma amiga muito querida, disse a escritora. Todos os seus livros são, sem exceção, um retrato forte do colonialismo e da guerra civil.

A referência a todos os autores citados e a ênfase na qualidade das suas obras é apenas uma pequena amostra da importância, na atualidade, do conto na literatura produzida em Moçambique. Em síntese, o que esse breve retrato da produção em prosa apresentada anuncia é que “continua a ser a estória o tipo de texto escolhido para reflectir as múltiplas facetas culturais de um Estado-Nação em vias de construção, procurando fincar as suas raízes na arte encantatória dos *griots* da África milenar” (AFONSO, 2004, p. 159), refletindo os problemas e sofrimentos advindos do colonialismo e da guerra civil e ajudando, ao mesmo tempo, a reescrever, através da literatura, a própria História de Moçambique. Ou, ainda, utilizando as palavras de outra pesquisadora que nos deu subsídio para essas discussões, “o conto parece ser a forma reivindicativa cultural da oralidade e dos antecedentes da tradição narrativa moçambicana, que invade os registros genótipos da escrita romanesca” (LEITE, 2012, p. 218).

Esse diálogo entre os gêneros romance e conto nós podemos encontrar no já citado *Ulalapi*. Como vimos, alguns críticos o consideram um livro de contos, já outros o veem como romance, a exemplo de Ana Mafalda Leite. No entanto, ela o estuda nessa perspectiva intervalar de gênero, seguindo os mesmos moldes analíticos para mostrar que tanto a obra de Ba ka Khosa quanto *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *O sétimo julgamento*, de Paulina Chiziane, se deparam com “uma linha narrativa motor, genotextual, propulsora, o conto” (LEITE, 2012, p. 221). Como síntese das suas análises, ela nos diz, ao final, que a proposta desses três romances se baseia “na formulação de uma espécie de

narrativa, alegórica do país, o romance, a narrar-se, a escrever-se, organizado nos múltiplos contos, culturas e histórias. Todos eles diferentes, mas só juntos ganhando sentido pleno” (LEITE, 2012, p. 228).

É no contexto de produção anunciado acima que a narrativa de Mia Couto vai se apoiar e alcançar destaque. Algumas das características constatadas, a exemplo da forte presença da oralidade, de uma vasta gama de personagens femininos, de uma relação de releitura e reescrita da História e da intersecção de gêneros diferentes, também se evidenciam em sua literatura. A seguir, procurando estabelecer diálogo tanto com o que apresentamos aqui sobre a prosa moçambicana quanto com as análises que faremos nos capítulos três, quatro e cinco, nos debruçaremos sobre a narrativa miacoutiana.

1.2 As “estórias abensonhadas” de Mia Couto: narrativas em trânsito

Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.

[*Estórias abensonhadas* - Mia Couto]

Apesar de ter estreado na literatura com um livro de poesia (1983), o *Raíz de Orvalho*⁸, sua produção em prosa é muito mais ampla e significativa. Desde 1986, ano em que foi publicado *Vozes anoitecidas*, até o presente momento, já são mais de vinte obras em prosa escritas, entre romances, crônicas e contos. Pertencentes ao gênero conto, foco do nosso trabalho, são, precisamente, seis: além de *Vozes anoitecidas*, *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (1999) e *O fio das missangas* (2003). A estas podemos acrescentar, ainda, *Cronicando*, que, apesar de reunir textos apresentados como crônicas que Mia Couto publicou na imprensa moçambicana durante o final da década de 80, a

⁸ Em relação à obra poética de Mia Couto dos anos 80, os críticos são unânimes em afirmar que *Raíz de Orvalho* é um exercício estético de grande valor para a escrita da prosa poética que o tornou célebre. Nesta obra, já podemos encontrar características recorrentes nos contos, crônicas e romances que escreveu posteriormente, tais como a reflexão sobre a escrita, marcas da oralidade e a presença do cotidiano (MACEDO e MAQUÊA, 2007), e temáticas como a solidão, o amor, o destino, a infância e a morte. Recentemente, em 2011, Mia Couto publicou outro livro de poesia: *Tradutor de chuvas*.

estrutura que os compõem possui muito mais afinidades com o gênero conto do que propriamente com a crônica; inclusive, na apresentação da obra, a editora afirma que mais do que crônicas, os textos são pequenos contos feitos sob medida para se enquadrarem no espaço limitado das páginas dos jornais.

Alguns estudiosos da literatura moçambicana, a exemplo de Patrick Chabal, defendem que é na criação da narrativa curta, apesar de seus romances serem mais lidos e publicados em outros países, caso do Brasil, que Mia Couto mostra a sua mestria enquanto contador de histórias. Separamos abaixo um trecho do ensaio em que Chabal faz essa afirmação:

Sem dúvida é nos contos que Mia Couto atinge o maior grau de originalidade literária, exhibe a mais notável poeticidade, cria uma linguagem mais imaginativa e revela elementos psicológicos mais agudos. Nos contos este escritor moçambicano desenvolve um corpo de escrita, “*cronicando*” a evolução de seu país. Além disso, fica bastante evidente que mesmo seus romances são, pelo menos de certa forma, construídos segundo um “esquema de conto” (CHABAL, 2009, p. 48).

Chabal (2009) também chama a atenção para um aspecto que considera importante, apesar de ser tão pouco observado, nos contos de Mia Couto: o tamanho padrão que o escritor adota em praticamente todos eles e que considera resultante do rigor e das necessidades da escrita jornalística. Segundo suas palavras, “a escrita “medida” é uma das principais razões pelas quais os contos funcionam tão bem. A própria brevidade do gênero possibilita ao escritor uma concisão de expressão, no texto e no diálogo, que aguça a criatividade e eleva a imaginação” (CHABAL, 2009, p. 51). Esse exercício de concisão começa já no *Vozes Anotecidas*, que, aliás, agrega em suas histórias muitas das características que, hoje, após a publicação de mais de vinte obras, reconhecemos seguramente como o estilo miacoutiano de escrita. No prefácio que José Craveirinha escreve para a obra, ele observa naqueles primeiros contos “o mérito de restabelecer o elo, reativar uma continuidade, partindo do Godido, de João Dias, passando inevitavelmente pelo Nós matamos o cão Tinhoso de Luís Bernardo Honwana” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 9). Mas, convivendo com esse olhar voltado para o projeto literário desses dois autores de suma importância para a formação da prosa moçambicana, Craveirinha também reconhece as marcas originais de uma escrita que, logo mais, viria a consolidar Mia Couto como um dos mais importantes escritores da ficção africana de língua portuguesa. Algumas das

principais características de sua prosa já se ensaiavam em *Vozes Anoitecidas*, a exemplo do diálogo com a poesia, das brincadeiras com o léxico, da forte presença da oralidade, da recorrência da temática da guerra e de, como muito bem aponta Ana Mafalda Leite (2012, p. 47), um desajustamento das personagens (físico, social, psicológico) equilibrado por uma espécie de “reajustamento simbólico”, uma recriação de mundo feita através de soluções como, por exemplo, a incursão no onírico. Ainda nas palavras da referida estudiosa, temos as seguintes considerações:

Poeta, o contista volve a esse estado da linguagem onde “as vozes amalgamadas” da linguagem mítica manifestam a unidade essencial e repõem a esperança de um tempo outro, principal, em que o trágico da guerra e da miséria se transfigura na ordem cósmica dos acontecimentos elementais, organizados por uma outra lógica, indiferente ao sofrimento e devedora do equilíbrio e da harmonia (LEITE, 2012, p. 50).

Nas análises dos contos que iremos empreender, esse sentido do “trágico da guerra” é substituído por um sofrimento individual das personagens, especialmente nas suas quase sempre desajustadas relações amorosas, embora a dor coletiva advinda da guerra esteja muito bem representada pela velha senhora do conto “A velha e a aranha”, uma mãe, espelho de tantas outras, que vivencia a angústia da espera pelo filho que foi lutar na guerra⁹. De toda forma, seja qual for o tipo de sofrimento vivenciado pelas personagens, nós sempre encontramos, nem que seja uma tentativa, de reajustamento simbólico, principalmente por meio do sonho, do devaneio e presente, a maior parte das vezes, no desfecho. Uma das obras em que esse trabalho de desajustamento/reajustamento aparece com mais força, explicitado desde o texto introdutório que precede os contos, é *Estórias abensonhadas*. O próprio Mia Couto nos fala que

estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o

⁹ Compactuamos com a ideia de Patrick Chabal de que “sem dúvida, os romances de Mia Couto tratam de forma muito mais explícita a história de Moçambique independente e, deste modo, abordam de maneira muito mais direta do que os contos a questão da identidade do país e da calamidade de sua experiência pós-colonial. [...] A prosa romanesca evidencia uma ambição muito maior, e tem como objetivo criar um corpo de escrita com um significado cultural que supere as diferenças entre as circunstâncias modernas, e mesmo pós-modernas, em que o país se encontra, e os fundamentos “tradicionais” dos quais as elites dominantes muitas vezes querem se distanciar” (CHABAL, 2009, p. 55).

homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo (COUTO, 2009, p. 7).

Além dessa possibilidade de saída que emerge em meio aos conflitos coletivos e individuais, o desajustamento/reajustamento presente na narrativa miacoutiana que as observações tanto de Ana Mafalda Leite quanto do próprio Mia Couto enfatizam, é importante discutirmos outras características pilares de sua narrativa. A maior parte delas incorre numa espécie de transgressão de fronteiras. Na citação abaixo, temos o uso e a explicação de tal expressão. Vejamos:

Eu venho da poesia. O meu primeiro livro, *Raiz de Orvalho*, era um conjunto de poemas. Comecei, portanto, por escrever poesia e depois penso que nunca deixei de ser poeta no sentido de traduzir o sentido mágico da palavra e, ainda hoje, considero que estou escrevendo histórias de forma poética. Também creio que a poesia pode ajudar no trabalho de transgressão que eu quero fazer. Porque a realidade que eu quero revelar é uma realidade que só pode ser contada através de certo sentido mágico e de certa **transgressão de fronteiras**, entre o verso e a prosa, a escrita e a oralidade. E a poesia ajuda a fazer essa desmontagem (COUTO, 2002, grifo nosso).

Essa “transgressão de fronteiras” de que fala o escritor caracteriza perfeitamente a sua literatura, os elementos que a constituem, desde as personagens até o espaço, passando, claro, pela linguagem. A começar por esta, se apropria, como a grande parte dos escritores africanos, da língua do colonizador, no caso, o Português, porém, sempre a reinventando, à maneira de Guimarães Rosa, através de criações lexicais de grande efeito poético, realizadas por meio dos mais diversos processos: derivação, composição, amálgama. Nas palavras de Lúcia Maria Barbosa (2006, p. 29), “é esse procedimento criativo e singular que faz de Mia Couto um escritor ao mesmo tempo regionalista e universal, particular ao mundo africano e lido no mundo inteiro”.

De todos os processos de criação lexical utilizados por Mia Couto, considera-se a amálgama¹⁰ o mais rico e significativo em termos de efeito tanto poético quanto semântico

¹⁰ Em seu trabalho sobre a análise das amálgamas na obra de Ariano Suassuna, Solange Carvalho nos apresenta uma definição bastante didática desse processo de formação lexical: “As amálgamas, também chamados de palavras-entrecruzadas, port-manteau words (termo cunhado por Lewis Carroll), mots-valise (para os teóricos franceses), são um processo de formação de palavras em que o autor consegue unir elementos às vezes díspares, com a perda parcial de partes de cada um deles, condensando-os em uma única palavra, que traz em si as referências dos campos semânticos de seus formadores, ao contrário das composições, que mantêm claramente cada palavra formadora do novo composto. Dado o aspecto inusitado dos amálgamas (perda parcial de elementos constitutivos das palavras), muitas vezes eles favorecem a

e, em especial, se levarmos em conta o seu poder de transfiguração do real (AFONSO, 2004). Segundo Ana Margarida Nunes e Rosa Lúcia Coimbra (2007, p. 3), “as amálgamas de Mia Couto têm a capacidade de exprimir vários sentimentos, atitudes, características, estados de espírito e sentidos de uma só vez, ou seja, são vocábulos que assumem uma enorme capacidade descritiva e de condensação de ideias”. Ainda na análise efetuada pelas referidas pesquisadoras, a amálgama é mais utilizada pelo escritor moçambicano na produção de adjetivos, formados tanto pela junção de duas palavras dessa classe gramatical, quanto a partir de palavras pertencentes a outras classes. Vejamos alguns exemplos: curvilindas (curvilínias + lindas), predispronto (predisposto + pronto), brutamonstro (brutamontes + monstro), transtorneada (transtornar + tornear), reclinado (rei + inclinar) (NUNES & COIMBRA, 2007, p. 6). Ana Mafalda Leite (2012) também destaca, no processo de construção da língua, a amálgama, bem como a simbolização. Para ela, esse trabalho com a língua é feito em dois níveis, o nível coloquial, que fica mais evidente nos diálogos e acontece através de transformações da língua em diversas ordens: lexicais, sintáticas, morfológicas e fonológicas, e um outro por intermédio do que ela chama de “processos retóricos” (LEITE, 2012, p. 44) que se repetem exaustivamente, a exemplo da personificação, da zoomorfização, da metáfora e da comparação; incluindo, inclusive, nesse outro nível de trabalho, o uso de provérbios, frases feitas e outros recursos bastante ligados à tradição oral e que têm funções didática e filosófica (LEITE, 2012).

Nas nossas análises dos contos, poderemos comprovar a importância do trabalho de Mia Couto com a língua nesses dois níveis apresentados por Ana Mafalda Leite. Por diversas vezes, chamamos a atenção para os significados das criações lexicais e inversões sintáticas e morfológicas operadas na língua portuguesa, bem como para a utilização frequente da comparação; não que a metáfora não apareça, ela está presente, por exemplo, na ideia do tempo como um rio; uma, aliás, das grandes metáforas da narrativa de Mia Couto como um todo, que, para além das nossas análises, ganhando especial importância no conto “Inundação”, se faz presente em romances como *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Os processos de personificação e zoomorfização também se fazem presentes, basta pensarmos nas personagens da mãe e da aranha do conto “A velha e a aranha”, em que, numa inversão na caracterização delas, bem como para ressaltar a irmandade e cumplicidade que se instaura entre as duas, o narrador atribui características

percepção, por parte do leitor, da intenção existente por trás de sua criação, o que nem sempre é tão claro nos compostos” (CARVALHO, 2010, p.197).

da aranha à personagem da velha senhora e características humanas, maternas, à aranha. No entanto, de todos os processos citados por Ana Mafalda Leite, o mais importante para a construção das narrativas que fazem parte do nosso *corpus* é a comparação, tornando-se a sua percepção bastante acentuada no último conto apresentado: “A cantadeira”, onde elas se proliferam e são determinantes, inclusive, para a construção do processo de personificação que também aparece entre a personagem e a pérola, objeto de desejo do homem amado.

Toda essa artesanaria verbal construída por Mia Couto através da “recriação de vocábulos e frases, o uso de neologismos, o humor pela subversão de sentidos habituais, o emprego de uma sintaxe especial, a técnica do desenredo” (SECCO, 2006, p. 72) é a grande responsável pelas comparações que se estabelecem entre a obra do autor de *Terra Sonâmbula* e a de Guimarães Rosa¹¹. Carmem Lúcia Tindó Secco nos diz:

Mia Couto faz de sua escrita uma *poiesis* inovadora, que consegue reescrever seu país de uma forma original, na medida em que sua escrita se apresenta revitalizada pelos jogos poéticos com a linguagem e pela incorporação de traços da oratura recolhidos de algumas comunidades do interior de Moçambique (SECCO, 2006, p. 72-73).

Ainda no âmbito da linguagem, o trecho citado faz referência a uma das principais características da escrita de Mia Couto: a presença da oralidade. Aliás, o trânsito entre oralidade e escrita é o grande pilar sobre o qual se ergue toda a sua literatura - os romances, os poemas, os contos - e uma das justificativas que levam Maria Fernanda Afonso a apresentar Mia Couto como uma espécie de “*griot* dos tempos modernos”, “mestre de uma palavra em busca do legado africano” (AFONSO, 2004, p. 212). Vejamos:

A obra de Mia Couto faz ouvir as vozes narrativas dos contadores africanos, solicita a interpretação metafórica ou simbólica própria do conto e apresenta, por vezes, um valor exemplar que a aproxima do texto oral. No entanto, ela implica um texto escrito com regras codificadas que a individualizam e a distinguem do conto tradicional (AFONSO, 2004, p. 216).

¹¹ Maria Nazareth Soares Fonseca observa que “vários contos de Mia Couto não escondem do leitor a presença muito próxima de personagens criadas pelo escritor brasileiro. Em “As águas do tempo”, paira a relação entre pai e filho que se vê em “A terceira margem do rio”. Em “As flores de novidade”, sentimos a presença de “A menina de lá”, que também se mostra em “Um moço muito branco”, outro conto do escritor moçambicano. Nem sempre, todavia, a relação se faz tão próxima, um texto indicando a sua inspiração. A presença de Guimarães transparece nos arranjos com a linguagem, na ousadia das “brincadeiras” que o escritor moçambicano leva, por vezes, ao limite (FONSECA, 2003, p. 85-86).

Nessa fronteira entre o conto tradicional e o conto moderno, entre oralidade e escrita, vemos emergir, em Mia Couto, ora das constantes epígrafes que inauguram os seus textos, ora do próprio corpo do texto, provérbios e ditos populares¹², como apontamos anteriormente através de Ana Mafalda Leite (2012). Estes, às vezes, aparecem tal e qual são ditos pela boca do povo, dos antigos, outras vezes reinventados pela força criativa e transgressora de sua escrita¹³. Segundo Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury (2008, p. 63): “Os provérbios, ditos, frases feitas atravessam os textos do escritor moçambicano. Reinventados, fornecendo chaves de leitura e promovendo diálogos com a tradição oral, transformam o narrador em contador de histórias”.

A tradição africana também vai estar revisitada, na obra de Mia Couto, pela presença dos velhos, que se mostram como anunciadores, guardadores do legado dessa tradição e muito têm o que compartilhar com os mais jovens, em especial as crianças, com quem conseguem estabelecer uma ponte de diálogo mais estreita do que com o universo dos adultos. São muitos os contos e romances de Mia Couto que mostram essa relação entre a velhice e a infância, a exemplo das personagens Tuahir e Muidinga, de *Terra Sonâmbula*, que, embora não ligados por laços de parentesco, se encontram e se auxiliam no duro processo de sobrevivência diante dos sofrimentos causados pela guerra civil, ou Dito Mariano e seu neto, Marianinho, do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; este, já crescido, retorna ao espaço de sua infância e pode, através do acontecimento da morte do avô, entrar novamente em contato com sua família, com o povo da sua ilha e, conseqüentemente, com toda uma tradição vinda à tona por meio desses contatos.

Além dos citados romances, há inúmeros contos que evidenciam a referida relação, instaurando uma tensão entre tradição e modernidade, até mesmo porque o contato dos

¹² Vale observar que o uso de provérbios não é exclusividade da literatura de Mia Couto, sendo recorrente nos textos de autores moçambicanos, como nos lembra Terezinha Taborda (2003) ao analisar a presença deles em obras de Ungulani Ba ka Khosa e Paulina Chiziane.

¹³ Sobre essa reinvenção de alguns provérbios, Regina da Costa da Silveira (2009, p. 251), no artigo “Oralidade e tradição: Mia Couto e Guimarães Rosa”, nos faz lembrar de um conto interessante nesse sentido: “Sangue de avó, manchando a alcatifa”, do livro *Cronicando*. Este começa com a voz do narrador a inverter, subverter, uma série de provérbios tradicionais, frases feitas, expressões muito usuais (“Dá-se a mão e logo querem o braço”/“Quem tudo quer, tudo perde”/“Juntarei o útil ao agradável”/“Ri melhor quem ri por último”/“no final das contas”): “Siga-se o improvável: dá-se o braço e logo querem a mão. Afinal, quem tudo perde, tudo quer. Contarei o episódio, evitando juntar o inútil ao desagradável. Veremos, no final sem contas, que o último a melhorar é aquele que ri” (COUTO, 2006, p. 25). Segundo a estudiosa, essa desconstrução de provérbios faz “vibrar o campo da tradição, entendida aqui não apenas como algo ligado ao passado, mas como algo vivo no presente, sujeito a sensíveis transformações em seus aspectos lingüísticos, literário e culturais” (SILVEIRA, 2009, p. 253).

velhos com o universo desta nem sempre se dá de forma harmônica. Muitas vezes, Mia Couto os coloca diante de situações e personagens que menosprezam e marginalizam a sua filiação à tradição. Além de contos como “Sangue de avó, manchando a alcatifa”, do livro *Cronicando*, “A avó, a cidade e o semáforo”, de *O fio das missangas*, e “A adivinha”, de *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*, só para citar narrativas dos livros de onde foram retirados os contos que selecionamos para análise, há outro texto de Mia Couto que acaba sendo uma espécie de denúncia sobre o abandono da tradição, como nos lembra Maria Nazareth Fonseca (2003), em seu artigo acerca do velho e da velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa, é o romance *A varanda de Frangipani* (2009c), no qual, em decorrência da guerra civil que assola o país, muitos velhos são isolados em um asilo na Fortaleza de São Nicolau e têm suas vozes praticamente anuladas. Diante dos depoimentos que prestam em virtude do assassinato do diretor do lugar, o sentimento de quem os ouve é de desconfiança. Já não há uma crença nessas vozes representantes da ancestralidade e esses velhos são impedidos, inclusive, de praticar certos rituais.

Em síntese, o que temos nos contos e no romance citados é uma tensão, um trânsito entre tradição e modernidade que é marca forte não apenas das narrativas do autor em questão, mas das sociedades africanas de língua portuguesa de uma forma geral. Em relação às figuras do velho e da criança, é importante ainda comentar que, em alguns contos de Mia Couto, o estado de velhice e infância chega mesmo a se alternar/confundir, como em “O rio das Quatro luzes”, do livro *O fio das missangas*, onde o avô, diante do estado de ‘alma velha’ do neto, ensina a este os encantamentos de ser criança; ou em “Balões dos meninos velhos”, do livro *Cronicando*, onde os anciões do asilo recebem brinquedos de Natal e voltam ao estado de infância.

Maria Nazareth Fonseca (2003) nos diz que a representação da velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa costuma fazer parte de um projeto maior de nacionalidade que tem na figura dos velhos uma espécie de guardador da cultura ancestral em África. Vejamos:

A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos por elas desenvolvidos para recuperar uma tradição que fora sufocada pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, o guardador da memória do povo, e com elas compreender peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa (FONSECA, 2003, p. 63).

Além dos velhos, as crianças também vão figurar como personagens importantes e muito presentes nas obras de Mia Couto, assumindo, muitas vezes, como já comentamos, uma forte ligação e diálogo com o universo dos mais velhos, estando, muito mais do que os adultos, abertos a conhecer, assimilar e perpetuar a tradição. Segundo Maria Fernanda Afonso:

Os contos estão povoados de velhos e de crianças. Mia Couto prende-se a estas personagens porque elas têm uma visão singular do real, atribuindo-lhe dimensões inesperadas. O ancião, depositário da memória da tribo e da sabedoria africana, lembrando os mitos fundadores, medita sobre questões que dizem respeito à dignidade humana. [...] O autor estabelece laços de profunda solidariedade entre os velhos e as crianças. Estas devem criar um mundo novo, fundado sobre os valores africanos que aprendem com os avós. [...] As crianças são os heróis de muitos contos, onde as várias cenas representadas e o discurso estão impregnados e uma poesia tocante (AFONSO, 2004, p. 375-376).

De uma forma geral, as personagens de Mia Couto são seres deslocados ou, ainda, marginalizados, e, assim como os outros elementos da sua narrativa que temos apresentado, também vivem entre fronteiras, na margem: a fronteira entre o sonho e a realidade, a vida e a morte, a sanidade e a loucura, a tradição e a modernidade. Nas palavras de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, “pela boca dessas personagens de fronteira, tresloucadas, descoladas se afirma com maior radicalidade o projeto literário do escritor que, na invenção de histórias, percebe sua identidade e a de seu povo e a construção de uma possibilidade de futuro” (FONSECA & CURY, 2008, p. 119). Em entrevista a Vera Maquêa, mais do que um inventor de narrativas, Mia Couto se apresenta como um construtor de personagens, sendo estas o pontapé inicial da criação das suas histórias:

Eu não sou tanto um construtor de narrativas, o que me agrada mais é construir personagens...depois eu vou inventando histórias para que essa personagem tenha sentido, compreende? Mas pra mim o que se acende, aquilo que se ilumina, são personagens, são pessoas (COUTO, 2007, p. 209).

Entre esses seres deslocados, além dos velhos e das crianças, já citados, vemos desfilar, nas narrativas miacoutianas, estrangeiros, camponeses, andarilhos, mestiços, retratos das minorias do país, como aponta Ana Mafalda Leite (2012). A estes, acrescentamos as personagens femininas, protagonistas e razão de ser de todos os contos

do nosso *corpus*. Apesar da forte presença também nos romances, é nas narrativas curtas que elas ganham destaque: velhas senhoras expostas às rugas da modernidade, como nos já citados “Sangue de avó machando a alcatifa” e “A avó, a cidade e o semáforo”, ou vivenciando os sofrimentos advindos da guerra, a exemplo de “A velha e a aranha”, ou as esperanças que se anunciam com o fim dela, como acontece em “Chuva: a abensonhada”; jovens mulheres em condições de subalternidade diante do julgo opressor da figura masculina, como poderemos verificar, por exemplo, nas análises de “A saia almarrotada” e de “O cesto”, ou expondo o sofrimento amoroso em virtude da ausência do homem amado, situação que aparece de maneira mais forte se restringirmos o olhar para o nosso *corpus*, em contos como “A despedideira” e “A cantadeira”.

Patrick Chabal destaca a construção das personagens como um dos grandes fatores responsáveis pela excelência de Mia Couto enquanto contador de histórias, além da linguagem e da estrutura dos seus contos. Ele diz que:

Mia Couto habita um mundo de criaturas maravilhosamente “simples”, mas de extrema força evocativa. Não se supõe que pudéssemos de fato conhecer alguma delas, mas todas logo se tornam familiares – como se tivéssemos vivido sempre ao lado delas sem, contudo, percebê-las. A questão não é já termos encontrado ou conhecido tal pessoa em Moçambique ou em outro lugar numa situação real. O fato é que essas personagens são notáveis por sua humanidade, uma característica que nos é importante e que as torna tão palpáveis (CHABAL, 2009, p. 59).

Essas “criaturas maravilhosamente simples” costumam viver na fronteira entre o sonho e a realidade, outro trânsito importante presente na ficção miacoutiana. Elas encaram a realidade com um pé na fantasia, no devaneio. Nataniel Ngomane, ao analisar os contos de *Estórias abensonhadas*, conduz uma afirmação que vale não apenas para este livro, mas para a obra de Mia Couto de uma forma geral:

Contudo, e apesar de trágicas e dramáticas, estas histórias têm uma singela característica: os seus humildes personagens não se absterem do sonho, armando-se sempre do desejo de serem outros, melhores, em melhores realidades. É assim que esses personagens temperam as histórias de Mia Couto de um realismo fantástico e, não poucas vezes, maravilhoso, alternativa, quanto a nós, salutar a uma realidade insana e caótica (NGOMANE, 1999, p. 287).

Maria Fernando Afonso (2004), ao afirmar a grande influência que os autores da América Latina exercem sobre a produção africana de língua portuguesa, aponta o uso do realismo mágico ou real maravilhoso como uma das marcas de muitos desses escritores que encontra lugar nos textos africanos. Para ela, Mia Couto é o maior exemplo. Entretanto, encontramos nas palavras de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury uma reflexão e, ao mesmo tempo, um alerta interessante a esse respeito:

Uma das estratégias para apreensão dos diferentes processos de negociação, de misturas, de hibridismos presentes nos romances de Mia Couto pode ser teoricamente iluminada pelas referências ao chamado realismo mágico, ao real maravilhoso. Alerta-se, no entanto, que não se trata de utilização desses conceitos como forma, como armadura que esgote possibilidades de múltiplas significações atribuídas ao espaço nos romances e nem de dizer que esses conceitos podem ser ingenuinamente aplicados ou retomados tal qual foram pensados na sua origem hispano-americana (FONSECA & CURY, 2008, p. 121).

Ainda segundo as referidas pesquisadoras, o que interessa, na verdade, é utilizar esses conceitos para verificar traços comuns entre eles e a feição híbrida da obra de Mia Couto (FONSECA & CURY, 2008), atentando-se, inclusive, para as particularidades que eles assumem em sua produção. Sobre esta questão, Maria Fernanda Afonso tece considerações importantes para o nosso estudo:

Na literatura moçambicana, o universo criativo de Mia Couto mostra uma maneira fora do comum de olhar o mundo, de sondar a realidade, de lhe proporcionar um tratamento que a transfigura. Há alguma coisa de mágico que envolve a narrativa deste autor, dotando-a de qualidades que confinam com o maravilhoso. [...] O realismo mágico pode ser concebido na escrita de Mia Couto como uma tensão subtil, mas constante, entre o abandono ao mundo, tal como ele se encontra em face do escritor, e uma clara vontade construtiva na sua relação com ele. Não se trata, porém, de uma construção forçando a inspiração. De facto, tudo aparece como um pequeno milagre literário, onde os elementos narrativos se interpenetram para criar uma atmosfera mágica (AFONSO, 2004 p. 366-368).

Maria Fernanda Afonso (2004) também observa que essa transfiguração do real aparece, quase sempre, na literatura de Mia Couto, através da natureza: árvores, pássaros, rios. No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, por exemplo, a gaiola

que o pai de Marianinho mantinha sempre aberta à espera de que um pássaro qualquer ousasse fazer dela morada converte-se ela mesma em pássaro e se extingue no céu. Mas, talvez, a obra que mais fortemente esteja marcada pela presença dessa “atmosfera mágica” em meio à crueza da realidade seja *Terra sonâmbula*, como nos faz observar Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury:

Em *Terra sonâmbula* as ligações com as marcas do factual são evidentes: a guerra civil, o campo de refugiados, a violência, as seqüelas do colonialismo. Mas trata-se de uma terra que caminha, a cada momento exibindo feições insólitas, inusitadas, próprias a um espaço atravessado pelo real maravilhoso: um rio criado pelo homem, um homem que se converte em semente, a presença dos naparamas, mortos que interferem no espaço dos vivos. [...] São vias interconectadas, em que o que se convencionou chamar de realidade adquire amplitude surreal, na apresentação de seu caráter, de sua individualização mágica, de sua inserção numa outra lógica. (FONSECA & CURY, 2004, p. 124).

A realidade presente em *Terra Sonâmbula* e apresentada nas palavras expostas acima nos coloca diante de questões cruciais à discussão da narrativa miacoutiana. São elas: o colonialismo, a guerra civil e a morte, que, fortemente interligadas, ora aparecem como temática principal, ora como pano de fundo, especialmente nos romances, e sempre como marcas indelévels da sociedade moçambicana, impossíveis de serem ignoradas pelo escritor que tem em Moçambique e no povo desta nação o cerne da sua literatura, sendo foco da obra não apenas de Mia Couto, mas de muitos autores moçambicanos. Anteriormente, ao falarmos sobre a forte presença do conto em Moçambique e elencarmos alguns importantes produtores desse gênero e as suas obras, pudemos ter um registro disso. Vimos, por exemplo, que Lília Momplé tem um livro onde todo ele trata da questão colonial. Já a morte e a fronteira desta com a vida aparecem constantemente na ficção de Suleiman Cassamo, outro grande nome da literatura moçambicana na atualidade, inclusive, dois de seus livros já no título fazem uma referência a essa questão: o romance *Palestra para um morto* e *O Regresso do morto* (contos).

Segundo Maria Fernanda Afonso (2004), a apresentação da realidade colonial – as situações de crueldade e tirania –, bem como da guerra civil que assolou o solo moçambicano por mais de quinze anos, é um dos focos do projeto estético de Mia Couto, contrabalanceado, porém, por uma crença e esperança, por vezes tocante, que vive no

corpo das suas personagens, em sua grande maioria, como vimos, pessoas simples, sem destaque social, que

representam o mosaico colorido de Moçambique, uma nação no cruzamento de vários países. Todos estes homens, negros, brancos, chineses, indianos, gordos, velhos, deficientes, marginais, esfomeados, que povoam as suas histórias parecem na sua enorme simplicidade seres extraordinários que deambulam nos limites da vida, num espaço onde o sonho se confunde com a realidade. A morte persegue-os, mas em geral, é ela que dá um sentido à sua existência, que os situa no espaço do sagrado (AFONSO, 2004, p. 374).

Na narrativa de Mia Couto, a guerra e seus efeitos, como a morte, atinge todos os tipos de personagens, até mesmo as crianças. Muidinga, o menino de *Terra sonâmbula*, é o maior exemplo, pois sofre todos os horrores possíveis advindos da guerra civil: o abandono, a fome, a violência, a ameaça constante da morte. As mulheres também não escapam à desolação da guerra, em especial por causa da ausência dos filhos e maridos. Um dos contos *corpus* da nossa pesquisa que usamos como exemplo em outros momentos, “A velha e a aranha”, reflete bem esse estado angustiante da ausência deixada pelo homem, no caso o filho, que saiu de casa para cumprir os desígnios da guerra. Neste conto, tudo é reflexo dessa ausência, dessa dor: o tempo cronológico é substituído pelo tempo, impossível de ser cronometrado, da espera. A certa altura do texto, o narrador diz que “eram mais as esperas do que as horas” (2006, p. 34). O espaço, o da casa, é caracterizado pela desordem e sujeira. Já a ação é retraída pelo estado estático da espera, pois a velha senhora passa os dias sentada em uma cadeira à espera do regresso do filho.

Para continuarmos utilizando os conceitos de desajustamento/reajustamento apresentados por Ana Maria Mafalda Leite (2012) e a fim de sintetizar e fechar essa discussão sobre a presença dos gêneros ligados a uma atmosfera mágica nas narrativas de Mia Couto, podemos afirmar que o desajustamento social e político causado pela guerra e foco de tantas histórias, bem como um outro tipo de desajustamento também já comentado e que assola a vida das personagens que desfilam pelo nosso *corpus*, ou seja, um desajustamento individual, psíquico, afetivo, quase sempre surgido na dinâmica das relações amorosas e familiares, tem como principal meio de saída, de reajustamento, o sonho, a fantasia.

Longe de estar preso a qualquer tentativa de rótulo em um dos gêneros ligados ao sobrenatural, como o fantástico, o realismo mágico, o real maravilhoso, a narrativa de Mia

Couto pode até fazer uso de alguns recursos e escolhas narrativas, especialmente em seus desfechos, que estão associadas a tais gêneros, mas muito mais como um diálogo com uma visão de mundo próxima da moçambicana do que necessariamente como obediência estanque a um dos gêneros citados; tanto é assim que se fôssemos forçar uma classificação, veríamos que ora nos deparamos com opções narrativas, especialmente nos desfechos, mais ligadas ao fantástico, outras vezes ao maravilhoso. Muitos estudiosos da obra de Mia Couto compartilham dessa opinião, a exemplo de Peron Rios (2010), que nos chama a atenção para a necessidade de se levar em consideração as versões do real que cada sociedade comporta, afinal de contas, a grande maioria dos conceitos relacionados àquela atmosfera mágica tem como parâmetro a visão do real que provém do Ocidente. Nas suas palavras, “guiando-se o pensamento de uma comunidade pelo viés da magia, a captura desse real só pode estar nos parâmetros da realidade” (RIOS, 2010, p. 54). Já Patrick Chabal (2009, p. 52) elogia a “coerência absoluta no entrelaçamento de fato e ficção, realidade e fantasia.” Dando continuidade às suas considerações, temos que:

Isso não é alcançado, como ocorre em outros escritos (por exemplo, alguns da literatura realista mágica, ou mesmo pós-moderna), pela sobreposição forçada do real e do inventado, de modo que a distinção entre os dois ainda seja percebida. Ao contrário, essa coerência absoluta resulta da interpretação de uma realidade que se mostra bastante “objetiva” e que por acaso é uma mistura do factual e do ficcional (CHABAL, 2009, p. 57).

Nos contos que integram a nossa pesquisa, esse entrelaçamento entre fantasia e realidade se faz presente, sobretudo, como uma das possíveis resoluções para a espera das personagens. De modo geral, há, pelo menos, duas possibilidades de leitura: uma mais pautada nos nossos critérios ocidentais de realidade e uma outra mais voltada para a incursão no sonho, na fantasia. Ao falarmos sobre essa abertura de possibilidades, já estamos tocando em um aspecto dos mais importantes das narrativas de Mia Couto: a ambiguidade que impera nos desfechos. Por outro lado, algumas vezes não há nem resolução, a narrativa é finalizada sem nenhuma solução para a espera, como acontece no conto “A despedideira”. Para Patrick Chabal, a maneira com que Mia Couto constrói seus desfechos é um dos pontos altos da sua prosa, “o que ele mais gosta de fazer, quando pode, é deixar a narrativa sem uma resolução óbvia, sem um fechamento simples. Para ele, um conto não é uma fábula, não é edificante, mas simbólico” (CHABAL, 2009, p. 52-53).

Por último, como uma introdução às discussões sobre as categorias do tempo e do espaço, que serão foco das nossas análises, podemos afirmar que, nos romances, é Moçambique o espaço maior da narrativa de Mia Couto; um país que aparece atravessado historicamente pelo colonialismo e pela guerra civil, que ainda está se constituindo enquanto nação e que, apesar das marcas profundas das situações sociais e políticas que atravessou, tem nas centelhas de esperança disseminadas, em especial, na vida das personagens uma fonte inesgotável de reinvenção e reconstrução do país. No entanto, nos contos, são os espaços que desvelam a vida íntima das personagens, tendo como exemplo maior a casa, que estão mais presentes; também ganham destaque, como veremos, os espaços de fronteira: entre a casa e a rua, entre o povoado onde moram as personagens e o mundo: são pátios, varandas, estradas. Em relação ao tempo, Maria Fernanda Afonso, ao discutir a questão da temporalidade na escrita pós-colonial moçambicana, diz muito do trabalho com essa categoria na literatura miacoutiana:

A expressão do tempo desdobra-se no conto moçambicano em múltiplos movimentos. [...] Muitos críticos consideram que a narrativa pós-colonial instaura uma nova relação com a temporalidade, propondo um mundo mais feliz num futuro que não conhecerá as situações de anomia do presente. [...] Através da variedade de configurações discursivas temporais, a narrativa engendra um mundo virtual que representa ao mesmo tempo o futuro, cheio de promessas, e o presente, caracterizado pela deriva do indivíduo africano (AFONSO, 2004, p. 409-411).

Dialogando com as palavras de Maria Fernanda Afonso, em Mia Couto a presença de um tempo histórico, marcado prioritariamente pela guerra, convive com um tempo mais subjetivo, psicológico. Enquanto as impressões do primeiro estão mais presentes nos romances, nos contos o ritmo da vida íntima das personagens é ditado pelo segundo. Essa segmentação temporal entre um gênero e outro não é estanque, claro, já que, muitas vezes, os dois se interpenetram. Nas narrativas analisadas em nosso trabalho, aquele tempo da vida íntima é o tempo cíclico da espera que se prolonga e se repete na rotina das personagens.

Capítulo II

O *cronotopo* artístico literário de Bakhtin

Tempos e espaços são, quase, lugares tanto de si mesmos como de outras coisas. Todas as coisas estão situadas no tempo como numa ordem de sucessão; e no espaço como numa ordem de situação.

[Isaac Newton]

2.1 Sobre a concepção de *cronotopo* e a sua importância para os estudos literários

São inquestionáveis, por parte dos linguistas e daqueles que estudam a arte literária, as contribuições de Mikhail Bakhtin. Dentre elas, destacamos a formulação do conceito de *cronotopo*, que, apesar de ser um termo já empregado e propagado nas ciências matemáticas a partir da teoria da relatividade de Einstein, é por intermédio do teórico russo que ele é ressignificado e introduzido nos estudos literários, muito embora não tenha alcançado o merecido destaque nas reflexões dos seus leitores e nas análises literárias que observam as categorias da narrativa.

Mas, afinal, o que significa *cronotopo* e qual a sua importância para os estudos da literatura e, em especial, para a configuração da nossa pesquisa? Estas são questões que nos propomos a responder, aliadas a outras, tais como: a relação do conceito de *cronotopo* com outros elementos literários e extra-literários, como, por exemplo, a ação, os motivos e a História, a sua importância para a composição dos gêneros e para a representação da imagem de homem que cada um deles comporta, bem como, levados pela leitura das pertinentes reflexões de Oziris Borges Filho (2011) em *Bakhtin e o cronotopo: uma análise crítica*, algumas limitações da referida teoria.

Para responder à primeira pergunta, começamos por recordar, aqui, a origem grega da palavra *cronotopo*: *chrono* (que significa tempo) + *topo* (cujo significado é lugar). E é correlacionando, de maneira indissociável, essas duas categorias fundamentais da narrativa, tempo e espaço, que Bakhtin formula a sua ideia de *cronotopo*. Vejamos:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamamos *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”). [...] No *cronotopo* artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o *cronotopo* artístico (BAKHTIN, 2010, p. 211).

Como podemos observar, o aspecto mais relevante da definição bakhtiniana, que lança um passo à frente das teorias literárias que, até aquele momento, entre as décadas de

20 e 40 do século XX¹, procuravam dar conta do tempo e do espaço, é o caráter de indissociabilidade existente entre essas duas categorias; caráter este que pode ser considerado o princípio-base da teoria do *cronotopo*. O que, na verdade, Bakhtin propõe, em suas *Formas de tempo e de cronotopo no romance: Ensaio de poética histórica*², é a demonstração do processo histórico-literário de assimilação do tempo-espaço tendo como base o desenvolvimento de vários gêneros do romance europeu, desde o grego até Rabelais, passando, também, pelo romance de aventuras e costumes de Apuleio e Petronio, pela biografia e autobiografias antigas, pelo romance de cavalaria e, destacando, ainda, o problema da inversão histórica e do chamado *cronotopo* folclórico, as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo e o romance idílico (BAKHTIN, 2010).

Para cada gênero selecionado³, Bakhtin reserva um tópico em que, de maneira associada às relações entre tempo e espaço e como alternativa para melhor compreender a sua importância e funções na estruturação da narrativa, apresenta os motivos recorrentes, toca em outras categorias, como a ação, e tenta reconhecer, nas obras, nos gêneros, a imagem de indivíduo propagada em cada época; imagem esta que, para ele, é “sempre fundamentalmente cronotópica” (BAKHTIN, 2010, p. 212).

Ao mesmo tempo, ao longo de suas análises, em que procura provar a relativa estabilidade tipológica dos *cronotopos* e a reincidência de alguns deles no decorrer da história literária, como o do encontro e o da grande estrada, também nos chama a atenção para o fato de que eles ganham novos significados em cada época, incorporados a novos gêneros. Quando começa, por exemplo, a discutir o romance de cavalaria, faz questão de afirmar e demonstrar que este funciona segundo o *cronotopo* do romance grego, ou seja, um tempo de aventuras em um mundo variado e estrangeiro, mas sob o signo de uma outra

¹ Maria Inês Batista Campos (2009), no ensaio “Questões de literatura e de estética: a teoria do romance”, nos chama a atenção para a época e o contexto de produção dos textos que compõem a referida obra. Segundo a pesquisadora, Bakhtin os escreveu entre os anos de 1924 e 1941, apesar de a publicação só ter acontecido após a sua morte, em 1975, sob o título de *Problemas de literatura e de estética: estudos de vários anos*, quando a obra já havia recebido o acréscimo das “Observações finais”. Estas foram feitas em 1973, momento em que o teórico russo estava organizando a antologia. Diante da complexidade das suas reflexões, Campos (2009) também afirma que é importante levar em consideração que Bakhtin produziu esses textos em meio a sua peregrinação por diversas cidades russas e que aos seus leitores muito foi omitido sobre o contexto intelectual, pois os primeiros editores excluíram referências feitas aos linguistas contemporâneos.

² Além deste texto, há um outro onde Bakhtin vai tratar da questão do *cronotopo*: “O romance de educação na história do realismo”, publicado como parte integrante da obra *Estética da criação verbal*. O objetivo dele é ratificar as ideias anteriores, analisando principalmente a obra de Goethe, mais especificamente *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

³ Segundo Bakhtin (2010, p. 212), “O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo”.

roupagem, alcançando novos significados; por exemplo, o súbito “de repente”, um dos segmentos temporais do romance grego, os possíveis imprevistos que atravessam a trajetória do herói, tornam-se, no romance de cavalaria, algo normal, “o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso)” (BAKHTIN, 2010, p. 269).

A fim de melhor compreendermos essa assimilação histórico-literária do *cronotopo* na literatura e ratificarmos a sua importância anunciada no texto bakhtiniano, discorreremos, brevemente, sobre as análises empreendidas pelo teórico em questão acerca de uma diversidade de gêneros do romance, que, como vimos, começa pelo grego até chegar ao *cronotopo* de Rabelais.

2.2 Do romance grego às vizinhanças temáticas de Rabelais

A primeira análise bakhtiniana se concentra no chamado romance de aventuras de provações, romance grego ou sofista, produzido entre os séculos II e VI. Bakhtin nos chama a atenção para o fato de que os elementos presentes nesse romance não são absolutamente novos, mas tomados de empréstimo dos gêneros da literatura clássica, como a poesia de amor helênica, a epopeia, a tragédia, entre outros. O que os autores do romance grego fizeram foi uma espécie de fusão de todos esses gêneros. Nas palavras de Bakhtin:

[...] todos esses elementos de variados tipos de gênero são aqui fundidos e ligados numa nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras. Num *cronotopo* completamente novo – *um mundo estrangeiro num tempo de aventuras* – os elementos de vários tipos de gênero adquiriram novo caráter e funções particulares, e por isso deixaram de ser o que eram em outros gêneros (BAKHTIN, 2010, p. 215, grifo do autor).

O trecho acima já identifica a configuração do tempo-espço do romance grego: um mundo estrangeiro num tempo de aventuras. Apresentando, logo adiante, os desdobramentos desse *cronotopo*, o teórico russo vai identificar o ponto de partida da ação e o ponto de chegada, respectivamente o primeiro encontro entre o herói e a heroína e a união feliz do amor entre esse par. Mostrando que tudo o que se desenrola entre esses extremos é uma espécie de “hiato extratemporal” (BAKHTIN, 2010, p. 216), que em nada

modifica a personalidade e a vida dos heróis, Bakhtin começa a tecer suas reflexões sobre o tempo de aventuras; reflexões estas que ocupam a maior parte das discussões desenvolvidas não apenas quando se trata do romance grego, mas também dos outros gêneros abordados pelo autor, e que ajudam a sedimentar a sua ideia, propagada por muitos estudiosos da narrativa⁴, de que “em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 212).

Bakhtin aponta o tempo do romance grego como um tempo em que os heróis não são marcados pelo crescimento biológico ou por qualquer marca do tempo histórico, não havendo nenhuma transformação nem possibilidade de crescimento; “o tempo de aventuras não deixa rastros” (BAKHTIN, 2010, p. 233). Os heróis aparecem, por exemplo, ao final, tão belos e jovens quanto eram em seu primeiro encontro, marco inicial da narrativa, como vimos mais acima.

Dois segmentos temporais são apontados no texto bakhtiniano como os grandes responsáveis pelo desenrolar da ação: os temas do “de repente” e do “justamente”, gerando, na narrativa, uma série de coincidências e rupturas governadas pelo acaso, uma espécie de elemento-chave do romance grego, como sugere o autor:

Todos os momentos do tempo infinito de aventuras são governados por uma força: o acaso. Pois, como vemos, todo esse tempo constitui-se de concomitâncias e de contratempos fortuitos. Esse “tempo do acaso” das aventuras é o específico tempo da intrusão das forças irracionais na vida humana; intrusão do destino (“tuké”), dos deuses, dos demônios, dos magos feiticeiros (em romances de aventuras posteriores), dos vilões romanescos, que, na condição de vilões, utilizam como armas a concomitância e a não concomitância fortuitas, “espreitam”, “contemporizam”, investem “de repente” e “no momento exato” (BAKHTIN, 2010, p. 220).

Até mesmo a imagem de homem que aparece no romance em questão é construída a partir da perspectiva do acaso. Bakhtin (2010, p. 220) nos explica que “o verdadeiro homem de aventuras é o homem do acaso”, que age, mas que é despido de quaisquer iniciativas, já que estas são transferidas para o domínio do destino e dos deuses (BAKHTIN, 2010).

⁴ Lembremos aqui, por exemplo, de René Wellek e Austin Warren (1955) afirmando que o romance, geralmente, atende à dimensão temporal: “Em muitos grandes romances, os homens nascem, crescem e morrem; as personagens desenvolvem-se, modificam-se; até se pode assistir à modificação de toda uma sociedade (The Forsyte Saga, Guerra e Paz), ou presenciar o progresso cíclico e o declínio de uma família (Buddenbrooks). Tradicionalmente, o romance tem de atender à dimensão temporal” (WELLEK & WARREN, 1955, p. 267).

Ao término das discussões em torno do tempo de aventuras no romance grego, antes mesmo de tecer suas considerações sobre o espaço, Bakhtin discorre sobre um tema muito importante não apenas para a configuração da nossa pesquisa, mas para a narrativa literária de uma forma geral. Estamos falando dos motivos isolados⁵ que aparecem como elementos fundamentais nos enredos dos romances e que, segundo Bakhtin, são cronotópicos:

Tais motivos, como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descoberta, reconhecimento, não reconhecimento e outros, entram como elementos constitutivos não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros (épicas, dramáticos, até mesmo líricos). Esses motivos são cronotópicos por natureza (é bem verdade que de modo diverso nos diferentes gêneros) (BAKHTIN, 2010, p. 222).

De todos os motivos citados, Bakhtin se detém sobre o do encontro, justificando que é o mais importante e o mais universal, não só na literatura, mas em outras áreas da cultura e em alguns setores da sociedade e da vida. Ele seria cronotópico porque a definição temporal e a definição espacial não podem ser separadas, ou seja, um encontro acontece num mesmo tempo e num mesmo lugar (BAKHTIN, 2010). Para não deixar dúvidas sobre a cronotopicidade de tal motivo, o estudioso russo afirma que mesmo diante do que chama de “motivo negativo”, isto é, quando não há o encontro, a ideia de *cronotopo* é mantida, mas uma das categorias, ou o tempo ou o espaço, se reveste de um signo negativo: “não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes” (BAKHTIN, 2010, p. 222).

Há, ainda, duas discussões relevantes nas reflexões de Bakhtin sobre o motivo do encontro. O primeiro é a sua função composicional, já que ele é elemento constituinte do enredo, apresentando-se, muitas vezes, como nó ou mesmo desfecho⁶. Já o segundo diz respeito à impossibilidade de existir de forma isolada em uma narrativa, pois ele sempre se

⁵ Os motivos isolados de que fala Bakhtin equivalem aos motivos associados, e não aos motivos livres, como pode parecer, discutidos por Tomachevski (1976). Segundo este teórico, os motivos associados constituem o apoio temático de uma obra e não podem ser excluídos dela, ao contrário dos motivos livres, que podem ser retirados sem prejudicar a sucessão causal dos acontecimentos. Enquanto cada época, cada escola, possui um repertório diferenciado de motivos livres, os associados aparecem nas obras de diferentes escolas, tendo uma importância fundamental para a trama em que estão inseridos (TOMACHEVSKI, 1976).

⁶ Nos capítulos seguintes, quando analisarmos o nosso *corpus*, poderemos verificar com mais precisão a referida função, especialmente nos contos “A velha e a aranha”, “Na berma de nenhuma estrada” e “A cantadeira”. No primeiro, o motivo do encontro vai aparecer como o nó da narrativa, já nos outros dois, ele se constitui como o próprio desfecho. Em todos, no entanto, eles estão relacionados a outros motivos, a exemplo do reconhecimento/não reconhecimento, e a outros *cronotopos*, como o da estrada.

insere no *cronotopo* mais abrangente e concreto que o envolve e costuma estar relacionado a outros motivos, a exemplo da separação, do reencontro, da perda, do reconhecimento, não reconhecimento, entre outros.

No entanto, entre todas as relações estabelecidas pelo motivo do encontro, vai se constituir como de singular importância a que o liga ao *cronotopo* da estrada. Segundo Bakhtin, seu significado é enorme na literatura e é “rara a obra que passa sem certas variantes do *cronotopo* da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o *cronotopo* da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 2010, p. 223). Mais à frente, em suas discussões, quando está a analisar o romance de aventuras e de costumes, a importância do *cronotopo* em questão volta a ser enfatizado, numa associação direta com a trajetória do herói, com seu “caminho da vida”, no instante em que este sai da casa paterna para a estrada⁷. Bakhtin (2010) ainda relaciona os signos desta com os do próprio destino, apresentando-a como um *cronotopo* concreto e impregnado de sentidos folclóricos.

Selecionando o tempo como categoria-chave para suas discussões, é partindo da reflexão sobre como o espaço se realizaria dentro desse tempo, no caso o de aventuras do romance grego, que Bakhtin inicia suas reflexões sobre esta outra categoria constitutiva do *cronotopo* e mostra que a relação entre as duas – tempo e espaço – é puramente técnica, podendo haver, inclusive, mudanças tanto na série temporal quanto na espacial sem comprometer os acontecimentos, já que “o lugar entra na aventura unicamente como um prolongamento despojado e abstrato” (BAKHTIN, 2010, p.225) e o tempo, como vimos, não deixa quaisquer marcas.

Uma outra característica do espaço apontada é o fato de ele ser grande e, obrigatoriamente, variado, para dar vazão às peripécias dos heróis, além de se caracterizar como estrangeiro, até as suas descrições são feitas a partir do que neles há de exótico, estranho, isolado. Como afirma Bakhtin (2010, p. 226), “em nenhum lugar são descritos os usos e os costumes do povo no seu todo, mas somente algum costume estranho, isolado, que não se liga a nada”.

⁷ Lembremos, aqui, que essa trajetória do herói é o processo que, essencialmente, caracteriza a forma romanesca, como afirmara Lukács: “O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Relacionadas às discussões sobre o tempo e o espaço, há, ainda, duas questões as quais se dedica o estudioso russo: o reconhecimento da imagem de homem⁸ que cada gênero comporta e a identificação, através de uma pesquisa temática e composicional, dos motivos que desempenham um papel mais importante nos enredos, chegando até aquele considerado o motivo fundamental da composição, o elemento organizador-composicional, que está, inclusive, associada àquela imagem de homem. No caso do romance grego, seriam “as provações dos heróis quanto à imutabilidade e à identidade consigo mesmo” (BAKHTIN, 2010, p. 229).

Esses heróis estão ancorados em uma imagem de homem passível e imutável, um indivíduo particular e privado, diferente de todos os homens que aparecem em todos os gêneros clássicos da literatura antiga. Segundo Bakhtin:

Em tal mundo, o homem pode ser somente um indivíduo isolado e privado, sem qualquer ligação substancial com seu país, sua cidade, seu grupo social, sua linhagem e até com sua família. Ele não se sente parte do todo social, é um homem solitário perdido num mundo estrangeiro. Ele não tem nenhuma missão nesse mundo. A privatividade e o isolacionismo são traços essenciais da imagem do homem no romance grego, que estão ligadas obrigatoriamente às particularidades do tempo de aventuras e do espaço abstrato (BAKHTIN, 2010, p. 231).

O que mostramos, até aqui, sobre o romance grego já nos permite tecer uma, talvez a mais importante, das muitas considerações que temos a fazer a respeito da proposta bakhtiniana de estudo das relações espaço-temporais na literatura e que diz respeito à necessidade de se abordar essas duas categorias não apenas numa contínua correlação, mas também associadas a outros elementos, tais como a ação, as personagens, o enredo e seus motivos composicionais, entre outros; o que ratifica a ideia, fundamental para o estudioso da narrativa, de que, mesmo se isolando um elemento como foco de análise, é necessário, sempre, observá-lo em relação aos outros, até mesmo como forma de melhor compreender os seus significados dentro do todo coeso e dinâmico que é a obra. Nas palavras de Osman Lins,

não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-

⁸ Falamos, aqui, na imagem de homem enquanto indivíduo para sermos fiéis ao texto bakhtiniano. Em nossas análises, como nos deparamos sempre com perfis femininos, é a imagem, especificamente, da mulher que problematizamos.

se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles (LINS, 1976, p. 63-64).

Dessa forma, estudando a noção de *cronotopo* associada a outros elementos da narrativa, Bakhtin (2010) segue em sua análise observando um segundo tipo de romance, através do estudo das obras de Apuleio e de Petrônio, *O asno de ouro* e *Satiricon*, respectivamente. Nesse segundo tipo, há uma associação do tempo de aventuras com o tempo de costumes, formando um novo *cronotopo*, em muito diferente do tipo grego. Uma das diferenças diz respeito às marcas deixadas pelo tempo na vida do herói; lembremos, aqui, que no romance grego, ao contrário, o tempo não deixava nenhum tipo de vestígio. Outra diferença reside no poder do acaso. Apesar desse segundo tipo de romance também ser atravessado por uma série de acontecimentos excepcionais, o poder do acaso deixa de ser ilimitado, partindo do próprio herói, cuja imagem é a de um homem que, depois de enfrentar a culpa e o castigo, caminha para a purificação e a regeneração. Segundo Bakhtin, “a série de aventuras está subordinada à série total que a engloba e lhe confere sentido: culpa-castigo-redenção-beatitude” (BAKHTIN, 2010, p. 240).

Ainda em relação ao tempo, no romance de aventuras e de costumes, desaparece o caráter abstrato que estava presente no grego e, além dos indícios do tempo da vida cotidiana, há traços, ainda que mal formados, do tempo histórico, especialmente em Petrônio. Outro aspecto importante é o fato desse tempo, ao contrário do que acontece em toda a literatura antiga, não ser cíclico. Ele se apresenta fragmentado ao longo dos diversos episódios isolados do cotidiano, revelando, inclusive, uma multiformidade social, mas ainda sem contradições sociais (BAKHTIN, 2010).

No que se refere ao espaço, este estabelece uma relação essencial com o caminho da vida vivenciado pelo herói, desde a sua saída do país natal até o alcance da redenção. Ele perde o caráter técnico e abstrato das relações espaço-temporais existentes no romance grego e torna-se mais concreto. Nas palavras de Bakhtin:

O espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial. O espaço é preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e com o seu destino. Esse cronotopo é tão saturado que, nele, elementos como o encontro, a separação, o conflito e outros, adquirem um sentido cronotópico novo e muito mais concreto (BAKHTIN, 2010, p. 42).

O próximo romance analisado por Bakhtin é o do tipo biográfico. Entre as autobiografias antigas, ele cita o modelo platônico e um segundo tipo: a autobiografia e a biografia retóricas. O *cronotopo* do primeiro tipo é o caminho da vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento. Já o segundo tipo gira em torno do *cronotopo* da praça pública e correspondia aos atos cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas (BAKHTIN, 2010). Aliás, o público regia a vida inteira do homem, onde não havia espaço para o que fosse privado. Todas essas formas autobiográficas citadas são formas de tomada de consciência pública do homem (BAKHTIN, 2010).

Bakhtin (2010) também apresenta dois tipos de estrutura da biografia antiga: o energético e o analítico. O primeiro tem como base Aristóteles e apresenta a ideia de que a vida deve ser representada por atos, conversas, entre outras expressões humanas. Nele, aparece um tempo de revelação do caráter humano, sendo a História apenas o pano de fundo para expor tal revelação. O segundo tem como princípio a entidade do caráter. De acordo com o teórico russo, sua estrutura é mantida até os dias de hoje, sendo apresentada a vida social, familiar, relação com os amigos, aparência, entre outros traços (BAKHTIN, 2010).

Indo de encontro ao caráter público apresentado mais acima, já começa a aparecer, na autobiografia antiga, um processo de privatização da vida humana. Bakhtin alerta para o fato de ainda não existir o que ele chamou de “autoconsciência solitária” (BAKHTIN, 2010, p. 260), mas uma somatória de modificações no modelo público. A primeira dessas modificações diz respeito ao caráter humorístico presente na representação da vida. No que se refere à segunda modificação, Bakhtin (2010) nos chama logo a atenção para a ressonância histórica que ela vai ganhar. Essa segunda modificação, apreendida nas formas retóricas e nas famosas epístolas aos amigos, diz respeito à imagem do homem, que “começa a se mover por espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e sua extroversão totalmente pública” (BAKHTIN, 2010, p. 261). Por fim, a última modificação Bakhtin (2010) denomina de tipo estóico de biografia. As obras que a representam são caracterizadas por uma nova relação consigo mesmo e pelo aumento da importância da vida íntima e pessoal, embora, nelas, ainda prevaleça o caráter público-retórico; a verdadeira solidão do homem, tão característica do posterior romance europeu, ainda não encontra espaço ali.

Ao fim das discussões sobre a autobiografia e a biografia antigas, Bakhtin (2010) faz questão de expressar a sua importância para o desenvolvimento dessas formas tanto na

literatura europeia como um todo, quanto, especificamente, no gênero romance, mostrando, sempre, as trocas e influências entre gêneros diversos, como o que aconteceu com o romance grego, que, como dito anteriormente, utilizou vários gêneros da literatura clássica.

A próxima análise bakhtiniana recai sobre o *cronotopo* folclórico e, nela, mais do que em qualquer outro momento do texto, suas observações priorizam o tempo em detrimento do espaço. Ele anuncia, logo no início, que pretende destacar as características mais gerais de como a categoria temporal é tratada nas formas antigas⁹ e mostra que a plenitude do tempo no romance antigo tem suas raízes no tempo mitológico e popular, que, apesar de se encontrar, à época, já em desagregação, ainda se faz presente no romance antigo.

Uma particularidade sobre o tempo que Bakhtin considera como sendo de grande influência para o desenvolvimento das formas literárias é a “inversão histórica” (BAKHTIN, 2010, p. 264), que apresenta uma noção bem particular do tempo, principalmente do tempo futuro. Nas palavras do referido teórico:

O futuro não é análogo ao presente e ao passado, e por mais longo que ele possa ser, permanece sem conteúdo concreto, é vazio e rarefeito, pois tudo o que é positivo, ideal, necessário e desejado, refere-se ao passado ou parcialmente ao presente por meio da inversão, já que por esse meio tudo se torna mais ponderável, real e convincente. Para dotar de realidade este ou aquele ideal, ele é imaginado como já tendo ocorrido outrora na idade de ouro, no “estado natural”, ou é concebido no presente, em algum lugar nos confins do mundo, para além dos oceanos, na face da terra, ou embaixo dela, na terra ou no céu (BAKHTIN, 2010, p. 264).

Outra forma onde o futuro se apresenta vazio é na escatologia; nesta, o que importa, verdadeiramente, é o fim próximo para tudo o que existe. Em um e em outro há, porém, uma relação com o futuro real, “a energia do futuro esperado, por assim dizer, intensificava profundamente as imagens da realidade material presente e, sobretudo, a imagem do

⁹ Quando está discutindo essas características gerais do tempo nas formas antigas, Bakhtin (2010) expressa uma ideia, a de que toda representação literária é temporal, que nos faz recordar o teórico Paul Ricoeur (2012), quando este afirma que o caráter principal da função narrativa está associado à representação da experiência temporal humana. Prolongando-nos nas observações do teórico russo sobre a importância da categoria do tempo, temos que “[...] não há a possibilidade do reflexo de uma época fora do curso do tempo, fora da ligação com o passado e o futuro, fora de sua plenitude. Onde não há a marcha do tempo, não há elementos do tempos no sentido pleno e essencial da palavra. A atualidade, tomada fora da sua relação com o passado e o futuro, perde a unicidade, decompõem-se em fenômenos e coisa isoladas, torna-se um conglomerado abstrato” (BAKHTIN, 2010, p. 263).

homem carnal vivo” (BAKHTIN, 2010, p.265). E esse homem tem uma relação direta e intensa com o espaço e o tempo, inserindo-se plenamente neles.

Por último, Bakhtin (2010) fala sobre o fantástico do folclore, colocando em destaque a sua base real, nomeando-o, inclusive, de fantástico realista, ou seja, aquele que não sai dos limites da realidade, se apoiando nas possibilidades reais da natureza humana e operando no tempo e no espaço de maneira a utilizá-los profundamente. O que Bakhtin chama de realismo fantástico ele afirma ser uma fonte inesgotável de realismo para o romance, em especial nas épocas da Idade Média e do Renascimento.

O próximo tipo de romance estudado, o de cavalaria, mostra perfeitamente o poder de renovação do *cronotopo*. Apesar de apresentar o tempo de aventuras do tipo grego, que também aparece, como vimos, em Apuleio e Petronio, ele traz algo absolutamente novo. O *cronotopo* de um mundo variado, estrangeiro e abstrato do tipo grego ganha um outro aspecto, transformando as concomitâncias e não-concomitâncias do romance grego em algo normal. O herói, sua origem, nascimento, infância e juventude e o mundo em que vivencia suas aventuras só existem na esfera do maravilhoso. Ele se apresenta diferente do herói grego em aspectos vários: eles são individuais e representativos, em nada se parecem uns com os outros e sobre eles são criados vários romances. Em outras palavras, como observa Bakhtin,

eles, naturalmente, não pertencem a cada romancista como propriedade particular (é evidente que não se trata da ausência de direitos autorais e de representação), eles são semelhantes aos heróis épicos, pertencem ao repositório comum das figuras, que é internacional e não nacional como no epos. [...] O herói pode glorificar a si e aos outros por todo esse mundo; em toda parte são aclamados os mesmo nomes célebres (BAKHTIN, 2010, p. 270).

A partir de todas as características elencadas até agora, Bakhtin (2010) afirma que o romance de cavalaria se aproxima mais do epos do que, necessariamente, do romance grego e o seu *cronotopo* original seria o de um mundo maravilhoso num tempo de aventuras. Esse caráter maravilhoso de que tanto fala Bakhtin se encontra presente no próprio sentimento do tempo, que é submetido a um jogo subjetivo inexistente na Antiguidade, onde era sagrado e respeitado, não havendo espaço para qualquer tipo de jogo. De acordo com Bakhtin (2010, p. 271), “o próprio tempo tornou-se, em certa medida, maravilhoso. Surge um hiperbolismo fabuloso do tempo, as horas se prolongam, os dias se

reduzem a instantes, o próprio tempo pode ser encantado”¹⁰. Não apenas a categoria temporal, mas o espaço também é alvo do mesmo jogo, havendo, em relação a ele, “uma distorção subjetiva, emocional, e, em parte, simbólica” (BAKHTIN, 2010, p. 271). E esse jogo com o espaço e o tempo vai renascer em várias fases do romance, como nos românticos, simbolistas e expressionistas.

A cada análise feita sobre um novo tipo de romance, Bakhtin vai afirmando o poder de renovação de *cronotopos* consagrados, como o do romance grego, por exemplo. Eles vão ressurgindo envoltos por novas características e relações com os demais componentes da narrativa. Ao estudar o romance picaresco, por exemplo, ele aponta a presença do *cronotopo* de aventuras e de costumes e, como parte integrante deste, o *cronotopo* da estrada. Mais à frente, ao falar de *Dom Quixote*, nos chama a atenção para o fato de, na referida obra, haver um cruzamento do *cronotopo* do mundo estrangeiro maravilhoso do romance de cavalaria com o do romance picaresco que acabamos de comentar.

Desta forma, nos damos conta de que a história do romance vai se desenvolvendo através da renovação de uma série de *cronotopos* e motivos observados no texto bakhtiniano, como, respectivamente, o da estrada e o do (des)encontro e, nisto, reside um dos grandes trunfos do estudo *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica*. Além do romanesco, outros gêneros narrativos foram se valendo de antigos/renovados *cronotopos* e motivos. Os contos de Mia Couto que analisaremos nos próximos capítulos são uma prova escrita disso.

Antes de chegar ao *cronotopo* de Rabelais, Bakhtin ainda fala, dentro do *cronotopo* do romance picaresco, em três figuras que considera importantes para o desenvolvimento do romance: o trapaceiro, o bufão e o bobo, apresentando-as como restabelecedoras do aspecto público da representação e criadoras de um modo novo de exteriorização do homem através do riso paródico (BAKHTIN, 2010). Apesar de enfatizar a importância dessas figuras para o romance e a criação de novos *cronotopos* atrelados a elas, Bakhtin não se prolonga em suas discussões e parte para o momento mais atencioso do seu estudo, aquele em que analisa o *cronotopo* de Rabelais.

A fim de dar conta da importância deste, começa afirmando a original ligação das ações do homem com o espaço e o tempo e a amplidão dessas duas categorias. Ele

¹⁰ Esse jogo com um tempo revestido por um aspecto mágico nós vamos encontrar, a maior parte das vezes relacionado ao onírico, no tempo de esperas dos contos de Mia Couto, como comentamos no primeiro capítulo. Em alguns deles, a exemplo de “A velha e a aranha”, há o hiperbolismo de que fala Bakhtin, com as horas se assemelhando a longos dias diante de uma espera que encontra saída para se resolver no sonho, na fantasia.

considera, inclusive, o crescimento, não apenas do espaço-temporal, como um dos aspectos mais importantes em Rabelais. Neste, para a imagem de um novo homem é criado um mundo novo, onde o tempo e o espaço sejam correspondentes à amplidão e harmonia que o caracterizam.

Em Rabelais, os novos e significativos *cronotopos* são construídos a partir de diversas vizinhanças temáticas, da elaboração do que Bakhtin denomina séries, a exemplo da série do corpo, da comida e da bebida, da morte, do sexo, entre muitas outras, destacando-se estas como as mais representativas para a produção rabelaisiana. Na estrutura da narrativa, elas estão constantemente mantendo estreitas relações. Segundo Bakhtin,

todas estas séries que gravitam ao redor do homem carnal, assumem as mesmas funções de desunir o que era tradicionalmente unido e aproximar o que hierarquicamente era separado e afastado, e assume a função de materializar sistematicamente o mundo (BAKHTIN, 2010, p. 305).

Cada uma delas é abordada de maneira singular por Rabelais. O corpo, por exemplo, é representado sob variados aspectos – científico, folclórico, entre outros – e sua exploração é de suma importância no universo literário rabelaisiano. Já a série da comida e da bebida é tão importante, segundo Bakhtin (2010), que vai aparecer, praticamente, em todos os episódios, se entrelaçando, frequentemente, a primeira à série da morte e a outra ao tema da criação literária através da embriaguez (BAKHTIN, 2010). Assim como o corpo, o ato sexual é mostrado em diversas variantes: obscenidades, brincadeiras, anedotas.

Em relação a todas essas séries, é interessante se atentar para a observação feita por Bakhtin de que elas sempre vão ter, além da abordagem grotesca, um pólo positivo, harmonioso, organizador, até mesmo a da morte, e, utilizando-as, o que Rabelais pretende – e alcança – é uma espécie de heroificação do corpo em suas atividades vitais: a comida, a bebida, o sexo, entre outras. No final das contas, elas “servem para que Rabelais destruía o velho quadro do mundo, criado por uma época moribunda, e construía um novo, onde no centro encontra-se o homem total, corporal e espiritual” (BAKHTIN, 2010, p. 315). Irá surgir um novo sentimento de tempo e uma nova relação entre este e o espaço, e Rabelais, como podemos perceber, nada deixa escapar, na composição narrativa, à lógica dessa renovação, apresentando a mesma precisão analítica com que Bakhtin estuda, posteriormente, a sua obra.

A análise do *cronotopo* rabelaisiano, que, em todos os outros tipos de romance, se pauta, especialmente, no tempo, é iniciada a partir de uma observação fundamental em relação ao rompimento com uma concepção da Idade Média, isto é, um tempo que tudo destruía e não abria lugar para a (re)criação. Em Rabelais, ao contrário, a categoria temporal é construtiva e seus fundamentos são folclóricos. A fim de apresentá-los, Bakhtin (2010) se volta, inicialmente, para o estágio agrícola primitivo do desenvolvimento da sociedade humana, onde surgiram as formas do tempo produtivo, um tempo coletivo, medido pelos acontecimentos do trabalho, voltado para o futuro e concreto. Essas características são expostas, no texto bakhtiniano, como sendo positivas em oposição a um único aspecto negativo: o fato de ele ser cíclico, limitando sua projeção para o futuro.

Para além da concepção de tempo presente no folclore, Bakhtin mostra que ele, antes uno, o que tornava possível a vizinhança dos fenômenos, vai cindindo-se, à medida que a sociedade se divide em classes e há a desintegração dos diversos elementos da vizinhança, como a comida, a bebida, o sexo. Nas palavras do escritor russo:

Os motivos antigos que passaram a ser os temas das séries da vida individual sofrem aqui uma degenerescência específica, [...] transformam-se num pequeno assunto privado, parecem perder todo o seu significado dentro dos limites da vida particular e [...] devem sofrer uma sublimação de um modo ou de outro, uma ampliação metafórica de seu significado, um enriquecimento às custas de reminiscências nebulosas ou, finalmente, adquirir significado por conta do “aspecto interior da vida” (BAKHTIN, 2010, p. 324).

Ao lado das séries da vida individual, ganha força o tempo histórico, que deve dar conta da vida da nação e cujos temas são diferentes e desassociados dos da esfera privada. Mas, na literatura, as marcas do tempo folclórico, como as que aparecem na obra de Rabelais, continuam a insistir em restabelecer antigas vizinhanças, como Bakhtin nos esclarece:

[...] no tesouro da língua e nas diversas formas do folclore persiste a unidade total do tempo numa abordagem coletivo-laboriosa do mundo e dos seus fenômenos. Aqui é conservado o princípio real das vizinhanças antigas, a verdadeira lógica do encaminhamento inicial das imagens e dos motivos. Mas também na literatura, lá onde ela sofre influência mais profunda e substancial do folclore, nós encontramos as marcas mais autênticas e mais ideologicamente profundas de antigas vizinhanças e as tentativas de reconstruí-las, com base na unidade do tempo folclórico (BAKHTIN, 2010, p. 326).

E é como parte integrante e fundamental dessa literatura marcada pelo tempo folclórico e pelo cruzamento de diversas séries da vida individual que aparece a produção rabelaisiana, cuja fonte mais próxima, como conclui Bakhtin (2010) ao final da sua análise, é a cultura cômica e popular da Idade Média e do Renascimento, que ele estuda, especificamente, em *A obra de François Rabelais e a Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento*.

Por último, o teórico russo fala a respeito do tipo idílico de restauração do tempo folclórico, para, mais à frente, voltar a se debruçar sobre a obra rabelaisiana, em especial sobre a importância com que nela aparece o riso e a relação entre a imagem de homem que representa e as categorias do espaço e do tempo. No que se refere ao idílio, Bakhtin (2010) começa por citar seus diferentes tipos – o amoroso, o dos trabalhos agrícolas, o do trabalho artesanal e o familiar –, que podem ser puros ou mistos, e a relação singular que aparece neles entre o tempo e o espaço. Este é limitado, os acontecimentos se desenrolam em um lugar específico que não se liga a outros lugares do mundo. E essa limitação espacial condiciona uma limitação temporal. Vejamos, mais precisamente, o que Bakhtin diz a respeito:

A unidade de lugar da vida das gerações debilita e atenua todos os limites temporais entre as existências individuais e entre as diversas fases da mesma existência. A unidade de lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo recanto, a mesma terra), a infância e a velhice (o mesmo bosque, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que viveram no mesmo lugar, nas mesmas condições, que viram as mesmas coisas. Essa atenuação de todos os limites de tempo, determinada pela unidade de lugar, contribui de modo substancial também para a criação do ritmo cíclico do tempo, característico do idílio (BAKHTIN, 2010, p. 334).

Duas características fundamentais do idílio enfatizadas por Bakhtin (2010) são a grande valorização do cotidiano e a abordagem limitada a poucos aspectos da vida: amor, nascimento, morte, casamento, trabalho. Sua importância para o desenvolvimento do romance é tida como imensa pelo teórico russo, que destaca, entre todos os idílios, o amoroso, apresentando este como pouco frutífero quando abordado isoladamente, mas bastante presente na literatura associado a outros idílios, a exemplo do familiar. Já as antigas vizinhanças, tão destacadas em Rabelais, vão aparecer de modo ou sublimado ou totalmente omitidas nas formas de idílio citadas.

Das discussões sobre o *cronotopo* idílico no romance, Bakhtin parte para um elemento fundamental em Rabelais: o riso, abordando-o em seus aspectos sócio-históricos, culturais, em sua expressão verbal. Sob este último aspecto, em especial, a obra rabelaisiana vai desenvolver-se ao máximo e de maneira radical. Para melhor compreendê-lo, citamos o trecho abaixo, que explica, também, a que outro aspecto se deve o referido radicalismo:

Todas as particularidades das formas de se exprimir o riso na fala criam sua força e capacidades singulares de, como que, retirar do objeto o falso invólucro verbal e ideológico que o envolve. Rabelais desenvolveu ao máximo essa capacidade do riso. [...] A força excepcional e o radicalismo do riso em Rabelais se explicam, em primeiro lugar, pela sua ligação com os complexos antigos – a morte, o nascimento de uma nova vida, a fertilidade, o crescimento. Este é um riso que aborda verdadeiramente o mundo inteiro, que brinca com todas as suas coisas, pequenas ou grandes, distantes ou próximas (BAKHTIN, 2010, p. 343).

Para finalizar a análise do *cronotopo* rabelaisiano, Bakhtin retoma e aprofunda duas questões fundamentais: a singularidade da imagem do homem e sua também singular relação com o tempo e o espaço. Esse homem representa o mais alto nível de homem, ele é mostrado de maneira grandiosa, bem como também são grandiosas e revestidas de amplidão as categorias espaço-temporais, o que recai na construção de um *cronotopo* ilimitado e universal da existência humana (BAKHTIN, 2010).

2.3 As “Observações finais” e o *cronotopo* em Mia Couto

Muitas discussões relevantes o autor russo ainda irá tecer em suas “Observações finais”, que foram escritas apenas em 1973, ou seja, mais de trinta anos depois dos outros textos comentados acima (BORGES FILHO, 2011). O considerável distanciamento temporal entre os primeiros ensaios sobre o *cronotopo* e este último ampliou, sem dúvida, suas concepções; um olhar maduro é lançado sobre a teoria cronotópica, não apenas estendendo a sua noção para as artes, mesmo que continue focando suas análises apenas no texto literário, como observou Oziris Borges Filho (2011), bem como apresentando outros *cronotopos* importantes para a literatura que não haviam sido comentados nos textos anteriores, a exemplo do castelo, da sala ou salão de visita e da soleira, ao mesmo tempo

em que retoma a importância de alguns que tinham sido destacados em seu estudo, como o da estrada.

O ponto de partida das “Observações finais” é uma retomada da ideia de indissociabilidade entre as categorias do tempo e do espaço. Vejamos:

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional (BAKHTIN, 2010, p. 349).

Comentamos, anteriormente, que tal indissociabilidade não se dá apenas entre as duas categorias relacionadas, mas também entre estas e outros elementos da narrativa. A análise bakhtiniana dos romances é uma amostra disto, ao tentar compreender as funções temáticas e composicionais dos *cronotopos* observando-as em relação próxima com a ação, as personagens, os temas e os motivos. Para Bakhtin, o significado e a importância dos *cronotopos* literários se dão sob dois aspectos: o temático e o figurativo. Temático porque ele costuma ser elemento organizador e mesmo gerador do enredo; figurativo porque, por intermédio dele, o tempo se concretiza. Nas palavras do autor russo:

Ele é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. - gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o sentido figurativo do cronotopo (BAKHTIN, 2010, p. 356).

O grande *cronotopo* que reconhecemos nos contos de Mia Couto e que denominamos de “um espaço íntimo num tempo cíclico de esperas” é um exemplo desses dois sentidos, pois é o centro gerador dos enredos, a partir dele toda a narrativa é estruturada e a sua configuração permite aquela projeção do tempo no espaço, possibilitando a materialização, concretização de que fala Bakhtin. Em relação a casa, é fácil apreendê-la como um espaço de intimidade, de solidão, como Bachelard (2005), em *A poética do espaço*, está, a todo momento, reforçando e a nossa própria vivência confirma. Entretanto, até mesmo quando as personagens estão em espaços externos ou fronteiros, a exemplo da estrada, da rua, da barraca do mercado, estes, ainda assim, continuam anunciando uma intimidade, uma subjetividade, especialmente a dor e a solidão gerados

pela espera. Já o tempo cíclico, como afirmamos tanto na introdução quanto no primeiro capítulo, é o tempo por excelência que conduz o ritmo dessa espera: as horas se arrastam lentamente e os dias se repetem sempre tomados pela monotonia. Sendo assim, quando pensamos na relação tempo-espço, ou seja, quando construímos a ideia do grande *cronotopo* recorrente em todos os contos do nosso *corpus*, nós chegamos, justamente, àquele “espço íntimo num tempo cíclico de esperas”, como dissemos no início deste parágrafo. Entrelaçados a ele, ou melhor, integrando a sua composição, outros *cronotopos* apresentados e /ou retomados por Bakhtin em “As observações finais” vão se fazer presentes nos contos de Mia Couto, a exemplo da casa, já citada, e da estrada. Em relação à primeira, antes mesmo de discuti-la com mais atenção, uma observação precisa ser feita: Bakhtin não fala diretamente no espço da casa, mas cita partes dos seus recintos íntimos, a exemplo do salão de visitas, como veremos logo a seguir. Em outras palavras, *cronotopos* mais voltados para os espços de intimidade começam a ser percebidos e discutidos pelo teórico russo. No que se refere à estrada, ela se mostra de tão grande importância para a literatura que são vários os momentos do texto bakhtiniano em que ele insiste em trazê-la à tona, especialmente nas “Observações finais” e entrelaçado ao motivo cronotópico do encontro. A estrada é o lugar por excelência dos encontros, principalmente aqueles regidos pelo acaso. Nas palavras do teórico russo:

Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (a “grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar, por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos (BAKHTIN, 2010, p. 349-350).

O *cronotopo* da estrada vai aparecer como elemento fundamental em um dos contos do nosso *corpus*; o próprio título já anuncia a sua presença: “Na berma de nenhuma estrada”. Na narrativa, este *cronotopo* é representado, justamente, como o lugar da espera, do acaso e do encontro, estando associado ao “caminho da vida”, um “caminho-estrada”, de que fala Bakhtin (2010). Todas as correlações e metaforizações que o autor russo estabelece em relação a ele estão presentes neste conto de Mia Couto, como mostraremos, detalhadamente, no capítulo quatro.

Para enfatizar a importância da estrada, especialmente de seu papel temático no desenvolvimento da literatura, Bakhtin (2010) retoma todos os tipos de romance em que o *cronotopo* esteve presente de uma maneira decisiva, como em Petrônio e Apuleio, no romance de cavalaria, já atravessada pelo tempo histórico em *Dom Quixote*, entre outros. E, ao apresentar este papel, reforça o significado temático que reveste os *cronotopos*. Por outro lado, também apresenta outros gêneros, que classifica como atemáticos, antes não comentados, em que a estrada se faz presente, como as viagens publicistas do século XVIII e os diários das viagens dos publicistas da primeira metade dos século XIX (BAKHTIN, 2010).

No que se refere à discussão de novos *cronotopos* que não havia tido lugar nos textos da década de 30, o autor em questão fala sobre o castelo, a sala de visita e a soleira. O primeiro formou-se no romance gótico do final do século XVIII e nele encontra-se como tempo principal o tempo histórico; na construção de sua ambientação¹¹, assomam as marcas de vários séculos, de gerações e gerações. Segundo Bakhtin,

a historicidade do tempo do castelo lhe permitiu exercer um papel assaz importante na evolução do romance histórico. [...] No castelo, ocorre a fusão orgânica do ambiente dos aspectos-indícios espaciais e temporais, e a intensidade histórica desse cronotopo determina a sua produtividade representativa nas diferentes etapas da evolução do romance histórico (BAKHTIN, 2010, p. 352).

O outro *cronotopo*, o do salão-sala de visitas, agrega tanto o tempo biográfico quanto o tempo histórico, possibilitando uma correlação singular entre o que é público e social com o que é íntimo, privado. Nele, os principais elementos da narrativa vão se estruturar, ganhar força, como os nós, as peripécias, os diálogos importantes e até mesmo os desfechos. Tal *cronotopo*, de acordo com Bakhtin (2010), adquire total plenitude nas páginas de Stendhal e Balzac, não sendo, porém, nestes e em outros escritores realistas, o único lugar em que há essa correlação direta entre tempo e espaço.

O próprio Bakhtin ainda cita, por exemplo, a importância da cidadezinha provinciana funcionando como um desses lugares em *Madame Bovary*, de Flaubert, uma cidade que nos faz lembrar as que, em um ou outro conto, aparece em Mia Couto, como no

¹¹ Entendemos por ambientação “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77); seriam recursos literários utilizados a fim de estabelecer, na história, o espaço. Nos romances em que aparece o *cronotopo* do castelo, em diversos aspectos da ambientação vão ser mostradas essas marcas do tempo histórico, através da descrição do mobiliário, das armas, dos retratos de família, entre outros objetos citados por Bakhtin (2010).

já citado texto “Na berma de nenhuma estrada”, um espaço onde impera o ordinário, a monotonia, que se repete ao longo dos dias, determinando a existência do tempo cíclico. Vejamos como o teórico russo caracteriza esse espaço e esse tempo:

Essa cidadezinha é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas “o ordinário” que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Um dia nunca é um dia, um ano nunca é um ano, uma vida nunca é uma vida. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmo temas de conversas, as mesmas palavras, etc. [...] É o tempo cíclico, ordinário, quotidiano (BAKHTIN, 2010, p. 353).

Como maldizia a personagem de “Na berma de nenhuma estrada”, “eram os dias, sempre iguais, no mesmo-que-mesmo” (COUTO, 2002, p. 117), ou como reclamava a esposa do conto “O cesto”: “Pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido nos hospital [...]. Hoje será como todos os dias” (COUTO, 2009b, p. 21), ou, ainda, a exemplo do que acontece em “A velha e a aranha”, “eram mais as esperas do que as horas” (COUTO, 2006, p. 34). Estas narrativas, assim como acontece no exemplo citado por Bakhtin, para além do tempo cíclico, onde nenhum acontecimento se desenrola, é atravessada pelos motivos do encontro, da partida, do reconhecimento, que aparecem com grande importância, sendo, inclusive, geradores do desfecho, solução para as esperas.

O terceiro e último *cronotopo* apresentado é o da soleira, que, sempre metafórico e simbólico, se configura como o *cronotopo* da crise e da mudança de vida (BAKHTIN, 2010). Nele, o tempo é apenas um instante que está fora do tempo biográfico. O teórico russo cita, por exemplo, em Dostoievski, a importância dos *cronotopos* da escada, da ante-sala, do corredor, bem como os da rua e da praça, destacando que são neles que se realizam os principais acontecimentos capazes de mudar o curso de uma vida.

É relevante observar duas questões relacionadas aos *cronotopos* apresentados acima – castelo, sala e soleira. A primeira diz respeito à inserção deles nos grandes *cronotopos* que englobam toda a obra. Segundo Bakhtin (2010, p. 357), “cada um destes *cronotopos* pode incluir uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio *cronotopo*, sobre o que já falamos”. A segunda está relacionada ao fato desses *cronotopos* pertencerem a espaços não da esfera pública, mas da vida íntima, privada, mesmo a soleira, que está no limiar entre o espaço interior e o exterior. Em Tolstoi, por exemplo, autor sobre o qual Bakhtin fala após tecer considerações a respeito de

Dostoievski, irá imperar os espaços dos interiores das casas e mansões, só que naquele, ao contrário do autor de *Crime e Castigo*, destaca-se o tempo biográfico (BAKHTIN, 2010).

O espaço íntimo da casa, aliás, vai se mostrar um *cronotopo* bastante produtivo na literatura, muitas vezes ligado, por exemplo, ao idílio familiar, como em Goethe ou em Tolstoi, para citarmos dois autores estudados por Bakhtin. No caso dos romances em língua portuguesa, a fim de adentrarmos em um terreno mais conhecido por nós, vamos ter diversos exemplos, em épocas diferentes, da presença do que podemos chamar de *cronotopo* da casa, desse espaço íntimo familiar. Os românticos, como José de Alencar, em especial com seus romances urbanos, os realistas, como o português Eça de Queirós, já citado anteriormente em nota de rodapé, com sua obra *O Primo Basílio*, e, sobretudo, muitos dos escritores contemporâneos, sendo, inclusive, como apontamos mais acima, um dos *cronotopos* mais importantes da obra de Mia Couto, especialmente dos contos integrantes do nosso *corpus*, nos quais se apresenta ora de maneira metonímica, ora exposta em todos os seus âmbitos.

No primeiro caso, através da importância de determinado recinto dela, como em “A velha e a aranha”, onde a mãe, no que parece ser uma sala, permanece eternamente sentada, estática, em uma cadeira, envolta num tempo de esperas, já que o filho se foi por causa da guerra ou, ainda, na narrativa de “Inundação”, em que o quarto é o espaço principal do enredo, ao resguardar a solidão da personagem, que sofre em virtude da ausência do marido, e os objetos-símbolos do amor dos dois. Como exemplo do segundo, podemos citar as narrativas de “O cesto”, em que a personagem, à espera de, a qualquer momento, receber o aviso da morte do marido, que se encontra enfermo no hospital, passeia por todos os espaços da casa – sala, corredores, cozinha -, ao mesmo tempo lamentando a ausência dele e desejando a sua morte, ou, ainda, de “O perfume”, onde vemos Glória, a protagonista, ao enfeitar-se para ir ao baile, percorrer sala, banheiro, quarto; a casa por inteiro é um espaço anunciado na narrativa e importante para o seu desenrolar.

Falamos, aqui, nos contos por serem foco da nossa pesquisa, mas o que dizer dos romances? Entre estes, não podemos deixar de destacar *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, onde a relação espaço-temporal construída nos meandros da casa pode ser apreendida desde o título, estendendo-se por toda a narrativa, e o espaço íntimo aparece com tanta força que, a todo momento, é personificado, ora comparado a um corpo feminino, ora a um pássaro que levanta vôo; em outros momentos, é apresentada como

uma planta que precisa ser regada, que não tem mais raiz ou, ainda, como lugar de exílio (COUTO, 2003). Mas ela é, sobretudo, um espaço de resistência e preservação diante da decadência que assola toda a ilha, a Ilha de Luar-de-Chão, onde se insere. O tempo histórico a atravessa, como o curso de um rio, ameaçando tradições mantidas por anos a fio, de geração em geração, deixando suas marcas através do falecimento metafórico do lugar, observado pelo narrador em seu retorno:

De novo me chegam os sinais de decadência, como se cada ruína fosse uma ferida dentro de mim. Custa a ver o tempo falecer assim. Levassem o passado para longe, como um cadáver. E deixassem-no lá, longe das vistas, esfarelado em poeira. Mas não. A nossa ilha está imitando o Avô Mariano, morrendo junto a nós, decompondo-se perante o nosso desarmado assombro. Ao alcance de uma lágrima ou do vôo de uma mosca (COUTO, 2003, p. 91-92).

Por último, Bakhtin (2010) inicia uma rápida discussão, que não é foco do nosso trabalho, sobre a complexa posição do autor e do ouvinte-leitor; uma posição que, segundo ele, seria cronotópica, realizada através de uma constante relação, especialmente na modernidade, entre o mundo representado e o mundo representante; “dos cronotopos reais desse mundo representado, originam-se os cronotopos refletidos e criados do mundo representado na obra (no texto)” (BAKHTIN, 2010, p. 358) e, ao mesmo tempo em que há uma fronteira entre os dois, já que não se deve confundi-los, da mesma forma que há a necessidade de se separar o autor criador do autor indivíduo, continua preponderando uma importante relação de troca entre eles. Nas palavras do teórico russo, temos que:

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores (BAKHTIN, 2010, p. 358).

Para finalizarmos o diálogo que propomos realizar com a teoria do *cronotopo* bakhtiniana, resta-nos discutir algumas limitações observadas através de suas análises. A primeira delas e, também, a mais perceptível, é a grande ênfase conferida ao tempo em detrimento do espaço. É fato que, logo no início, ele afirma ser a categoria temporal o princípio condutor do *cronotopo*, mas, como muito bem nos fala Oziris Borges Filho (2011), ele não justifica os motivos dessa primazia, a exemplo do que faz outros teóricos

que compactuam da ideia de que o tempo é mesmo a categoria por excelência da narrativa, caso de Paul Ricoeur, citado anteriormente.

A síntese que fizemos dos estudos de Bakhtin sobre romances de diversas épocas e com diferentes propostas literárias pode mostrar bem que o espaço é pouco mencionado, a discussão central acaba girando mesmo em torno do tempo. O estudo de Oziris Borges Filho intitulado *Bakhtin e o cronotopo: uma análise crítica*, já comentado por nós, nos faz perceber que o próprio título escolhido pelo estudioso russo antecipa essa prioridade em relação à categoria temporal, já que, nele, *Formas de tempo e de cronotopo no romance: Ensaios de poética histórica*, a palavra tempo aparece duas vezes, na primeira parte do título de maneira explícita e na segunda, pois está inserida, também, no vocábulo *cronotopo* (BORGES FILHO, 2011).

No entanto, uma observação precisa ser feita sobre a nomeação dos *cronotopos*. Em relação ao que Bakhtin chama de grandes *cronotopos*, aqueles em torno dos quais toda a obra se estrutura, existe, algumas vezes, uma referência tanto ao tempo quanto ao espaço, a exemplo do “mundo estrangeiro num tempo de aventuras” do romance grego ou a do “mundo maravilhoso num tempo de aventuras” do romance de cavalaria, mas, na maioria, os *cronotopos* apresentados, em especial aqueles menores, que estão inseridos nos grandes *cronotopos* de cada romance, de cada época, trazem, em sua denominação, uma referência muito mais espacial do que temporal, embora, na análise deles, continue havendo uma centralidade em torno do tempo; exemplos disso nós temos vários: os *cronotopos* da praça pública, da estrada, do castelo, do salão de visita, da soleira, da cidadezinha provinciana, entre outros. Em nossas análises, como o tempo que perpassa todas as narrativas é o mesmo, um tempo cíclico, havendo apenas uma variedade em relação aos espaços, apesar de reconhecermos o grande *cronotopo* presente em todas as narrativas numa perspectiva tanto espacial quanto temporal, isto é, “um espaço íntimo num tempo cíclico de esperas”, nós estruturamos os capítulos, como vimos na introdução, a partir do espaço, a exemplo do que Bakhtin também faz em relação aos *cronotopos* menores.

Outro problema observado diz respeito à opção por uma análise de tema e conteúdo que pouco leva em consideração a forma, quebrando, inclusive, uma expectativa que se cria no momento em que ele apresenta a concepção de *cronotopo*, quando nos fala em seu caráter conteudístico-formal e nos faz aguardar um estudo voltado para esses dois elementos – conteúdo e forma -; mas, o que ele prioriza mesmo é o significado temático do *cronotopo*. Segundo Oziris Borges Filho:

Num momento em que a maioria dos teóricos do chamado Formalismo Russo propunha uma análise totalmente imanente, Bakhtin tenta aliar o intrínseco com o extrínseco. Infelizmente, no entanto, apesar de sua proposta, na prática, o autor faz mais uma análise temática que estrutural. Em outras palavras, nos exemplos citados em seus textos, Bakhtin não faz uma abordagem estrutural do cronotopo, mesmo considerando-o uma categoria “conteudístico-formal” (BORGES FILHO, 2011, p. 61).

Entretanto, para além dessas limitações, a teoria do *cronotopo* formulada por Bakhtin e os usos que ele faz dela na análise das obras continua sendo de grande valia para os estudos literários e, embora muitos insistam em analisar separadamente essas duas categoriais essenciais à narrativa – o tempo e o espaço –, compactuamos com o caráter de indissociabilidade propagado pelo teórico russo; indissociabilidade não apenas entre tempo e espaço, mas também entre estes e outros elementos da narrativa, como mostrou Bakhtin, a todo momento, em *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica*.

Em síntese, os estudos de Bakhtin sobre a relação tempo-espaço, o seu *cronotopo* artístico-literário, é, como esclarecemos na introdução, a teoria-base que fundamenta as análises que serão apresentadas nos próximos capítulos. Os estudos bakhtinianos apresentados, que colocam em foco aquelas duas categorias – tempo e espaço – relacionando-as, também, com os outros elementos da narrativa, tais como os motivos presentes, as personagens, a ação, entre outros, assomam em nossa tese como um modelo a ser seguido.

Capítulo III

O cronotopo da casa ou o espaço temp(l)o da espera

A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando vôo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyamba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais nuvens entre nuvens.

[*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* – Mia Couto]

3.1 “A velha e a aranha”: uma ausência em tempos de guerra

Oh pedaço de mim, oh metade afastada de mim
Leva o teu olhar, que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento, é pior do que se entrevar.

[*Pedaço de mim* – Chico Buarque]

O *cronotopo* da casa é, ao lado de outros *cronotopos* apresentados por Bakhtin, a exemplo do *cronotopo* da estrada, um dos mais produtivos da história literária, principalmente se formos pensar em determinadas estéticas, a exemplo da realista. Na obra de Mia Couto, ele vai ganhar força em narrativas como a de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, já comentada no capítulo anterior, e em contos como “A velha e a aranha”, “Inundação” e “A saia almarrotada”, *corpus* da nossa análise no presente capítulo.

Desde as descrições minuciosas dos realistas, que passeavam atentamente o olhar por seus mais diversos recintos, até as narrativas contemporâneas, de enredo fragmentado, intimista e/ou memorialista, com maior ou menor força, a casa - ou, através de um processo metonímico, algum de seus cômodos, como salas, quartos, cozinhas – aparecem na literatura como um espaço fecundo de vivências dos personagens, principalmente por desencadear, em muitas delas, a memória afetiva do passado ou, como no caso de “A velha e a aranha”, um olhar projetivo, premonitório, para o futuro. No dizer de Bachelard (2005, p. 26), “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”. E é justamente a fenomenologia do referido pensador que nos fornece o melhor material teórico para compreender os sentidos que o espaço íntimo da casa alcança no conto “A velha e a aranha”.

Inserida na obra *Cronicando*, a personagem dessa narrativa, uma senhora mergulhada em um estado entremeado pelo sonho e a realidade, vive à espera do regresso do filho, que deixou a casa materna para seguir os desígnios da guerra. O espaço desse conto é o da casa, como sugerimos mais acima, e o tempo é marcado pelas incertezas do narrador, e tanto um, o espaço, quanto o outro, o tempo, parecem dominados pela “imovência” da espera: o espaço é caracterizado pelo empoeirado e pela sujeira, e o tempo aproxima-se do que Isabel Allegro de Magalhães nos apresenta como o “não-tempo estático da mística ou da ascensão lírica” (1987, p. 75). E é ela mesma que nos explica os

significados desse tempo lírico, presente, em especial, na prosa de ficção a partir dos anos 50 e que funciona, na narrativa, como uma das formas de fuga ao tempo objetivo:

Uma dessas formas de escape será o tempo lírico, que tenta substituir a temporalidade ameaçadora por uma outra ordem mais satisfatória, isto é, não só por uma rejeição do tempo objetivo e fixo, tão opressor do ritmo interior da vida, como também do tempo social, não menos limitador do eu [...]. O tempo lírico poderia aproximar-se do tempo do sonho [...], pode representar ainda, na sua procura de sentido, uma tentativa de fuga à temporalidade, pura e simplesmente (MAGALHÃES, 1987, p. 82-83).

A presença desse tempo, ou, melhor dizendo, desse não-tempo, bem como indícios do espaço, já aparecem logo no trecho inicial do conto, através do qual também podemos observar que, assim como acontece em outros textos de Mia Couto e de outros autores moçambicanos, a exemplo de Suleiman Cassamo, o narrador de “A velha e a aranha” se assemelha a um contador de histórias. Vejamos:

Deu-se em época onde o tempo nunca chegou. Está-se escrevendo, ainda por mostrar a redigida verdade. O tudo que foi, será que aconteceu? Começo na velha, sua enrugada caligrafia. Oculta de face, ela entretinha seus silêncios numa casinha tão pequena, tão mínina que se ouviam as paredes roçarem, umas de encontro às outras (COUTO, 2006, p.33).

A leitura do trecho citado nos faz observar que a narrativa é contada por um narrador conduzido pelo signo da incerteza, da dúvida; tanto no que se refere ao tempo em que a narrativa aconteceu, quanto, numa perspectiva maior, uma dúvida em relação mesmo ao fato ter acontecido ou não. Há, na realidade, uma confusão, mistura de tempos verbais: a narração oscila entre o pretérito perfeito e o imperfeito, mas, paradoxalmente, ela ainda está sendo (re)inventada, averiguada, por meio da escrita, como se só esta, e não a oralidade, pudesse conferir certezas.

Essa incerteza temporal é, a todo momento, ressaltada na narrativa e aparece sempre associada àquela outra incerteza que apontamos: a do fato ter ou não acontecido. Ao introduzir, por exemplo, o que podemos considerar o nó¹, o surgimento da aranha, o narrador relata: “Desconhece-se a data, talvez nem tenha havido” (COUTO, 2006, p. 34).

O tempo cronológico é substituído pelo tempo, impossível de ser cronometrado, da espera da personagem, um tempo lírico, como comentamos, ou, ainda, em outros termos,

¹ Aqui, entendemos por nó “o conjunto dos motivos que viola a imobilidade da situação inicial e provoca a ação” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 178).

um tempo psicológico. Como o próprio narrador aponta mais à frente, “eram mais as esperas do que as horas” (COUTO, 2006, p. 34), já que, para a mãe que aguarda o regresso do filho, o tempo é medido pela morosidade da espera e não pelos ponteiros do relógio e contar dos dias. Dialogando com as considerações sobre o tempo lírico feitas anteriormente, citamos Benedito Nunes que, com precisão, fala sobre essa duração interior que dita a vida da velha senhora e contrasta com o tempo físico e objetivo que cronometra as atividades cotidianas:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. [...] Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (NUNES, 1988, p. 18-19).

Apesar da narrativa ser dominada por esse tempo subjetivo da personagem, nós podemos encontrar indícios de um tempo físico, objetivo, e até mesmo histórico, o que só faz, por comparação e contraste, acentuar ainda mais a importância do primeiro para a construção do enredo. O tempo histórico nós podemos apreender sutilmente através da referência à guerra², já o tempo físico é revelado por meio de marcas perceptíveis no próprio espaço, ilustrando exemplarmente uma das ideias centrais do *cronotopo* bakhtiniano, ou seja, a de que o espaço denuncia os indícios do tempo e vice-versa, numa relação indissociável entre essas duas categorias (BAKHTIN, 2010).

É o estado de abandono do espaço que vai relevar as marcas do tempo objetivo: a poeira, as moscas, as teias de aranha; um abandono que não é apenas o abandono da casa pelo filho que foi à guerra, mas o da mãe, que, envolta na “imovência” e na dor da espera, deixa de lado os cuidados domésticos. Além dessas marcas físicas, a utilização do advérbio “antigamente”, transformado, na verdade, em um substantivo, tão ao gosto das brincadeiras lexicais proporcionadas por Mía Couto a sua escrita, também irá oferecer alguma

² De acordo com Benedito Nunes (1988, p. 20), “O tempo histórico representa a duração das formas históricas da vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatores diversos. Os intervalos curtos do tempo histórico se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo)”.

referência ao tempo físico, embora não apresente precisão de data. No trecho seguinte, segundo parágrafo do conto, podemos observar os vestígios de tempo aos quais nos referimos: “O antigamente ali se arrumava. A poeira, madrugadora, competia com o cacimbo. A mulher só morava em seu assento, sem desperdiçar nem um gesto. Em ocasiões poucas, ela sacudia as moscas que lhe cobijavam as feridas das pernas” (COUTO, 2006, p. 33). Mais à frente, após surpreender a presença da aranha, temos outra passagem que evoca o tempo físico, o passar dos minutos: “Decidiu-se então a velha surpreender o autor da maravilha. A partir dessa tarde, seus olhos emboscaram o tempo, no degrau de cada minuto” (COUTO, 2006, p. 34).

Interessante na citação acima é a inversão que acontece na relação personagem e tempo, pois se antes a velha senhora se mantinha alheia ao curso das horas, refém da solidão e da “imovência” da espera, com o aparecimento da aranha e na tentativa de surpreendê-la, ela passa a um estado de constante vigília e atenção, se dando conta do desenrolar do tempo, vivenciando-o minuto a minuto. No entanto, o que irá prevalecer na narrativa é mesmo o tempo psicológico, subjetivo, lírico, aquele não-tempo do qual falamos anteriormente. Algumas passagens ilustram bem a sua presença e predominância. Vejamos exemplos: “Deu-se em época onde o tempo nunca chegou” (COUTO, 2006, p. 33); “Mas eram mais as esperas do que as horas” (COUTO, 2006, p. 34); “E assim por nenhum diante” (COUTO, 2006, p. 34); “Desconhece-se a data, talvez nem tenha havido” (COUTO, 2006, p. 34).

Esse tempo subjetivo está em consonância com os significados que o espaço adquire no conto, constituindo, ambos – tempo e espaço - o *cronotopo* da casa, a que nos referimos logo no início do capítulo e que está associado ao tema sobre o qual se erguem todas as narrativas miacoutianas que selecionamos como *corpus* do nosso estudo, isto é, a espera. Mas, quais seriam esses significados alcançados pelo espaço em “A velha e a aranha”? Para apresentá-los, começamos por afirmar que, dentre as funções que o espaço pode assumir na narrativa, segundo Osman Lins (1976) e Oziris Borges Filho (2007, 2008a), o conto em questão se reveste, prioritariamente, de duas delas: caracterizar as personagens e representar os sentimentos vividos por elas. No que se refere à primeira função citada, Osman Lins nos fala:

Tem-se acentuado, no espaço romanesco, como das mais importantes funções, sua função caracterizadora [...], a função de, situando a personagem, informar-nos, mesmo antes, que a vemos em ação, sobre o

seu modo de ser. [...] O espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa –, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem (LINS, 1976, p. 97-98).

O que o escritor e crítico descreve é exatamente o que configura a relação entre a velha senhora e a casa que habita ou, mais especificamente, entre a velha e um cômodo restrito onde aguarda o regresso do filho, pois sua “imovência” ou seus esboços de ações, como analisaremos mais adiante, se restringem a um pequeno espaço da casa; na realidade, à cadeira em que “sentada, imovente, a mulher presenciava-se sonhar” (COUTO, 2006, p. 33). Essa restrição espacial a casa só confirma a ideia de que a função caracterizadora pode ser observada, em especial, no espaço doméstico (LINS, 1976). No caso do conto em análise, o estado de descuido, sujeira e abandono com que esse espaço nos é revelado está de acordo com o estado de espírito da personagem; espaço e personagem são apresentados como espelho um do outro, o que nos faz questionar, como Osman Lins (1976), onde acaba a personagem e começa o seu espaço?³

Há uma espécie de espacialização das personagens e humanização dos espaços⁴. Não é à toa que, na maior parte do conto, o narrador observa e descreve a senhora como uma espécie de objeto estático, uma paisagem ou um retrato, emoldurado pelo espaço da espera. O desfecho ilustra bem o que estamos a afirmar, no momento em que o narrador revela que “Encontraram a velha em estado de retrato, ao dispor da poeira” (COUTO, 2006, p. 35). Por outro lado, é do espaço – e seus objetos – que vem a mobilidade, a ação; podemos verificá-la, por exemplo, na imagem apresentada das paredes roçando uma de encontro às outras.

Ainda no que diz respeito à função caracterizadora, Oziris Borges Filho nos chama a atenção para o fato de o espaço, no caso de assumir tal função, ser fixo e antecipar, muitas vezes, a ação:

Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da

³ Osman Lins (1976) reconhece a proximidade que pode existir entre espaço e personagem, falando em um espaço psicológico a dialogar com um tempo também psicológico que, em geral, aparecem nesse caso, ao mesmo instante em que diz que, apesar da necessidade de estudá-lo em relação a outras categorias da narrativa, para entendê-lo, é necessário isolá-lo dentro de determinados limites.

⁴ Bachelard (2005) nos fala em uma casa humana, em um espaço que não é inerte enquanto espaço habitado pelo homem. Segundo suas palavras: “a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade” (BACHELARD, 2005, p. 64).

personagem, são espaços em que elas moram ou freqüentam com grande assiduidade (BORGES FILHO, 2008a, p. 2).

Georges Poulet também chama a atenção para a função do espaço que estamos a discutir, ao afirmar que “os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização” (POULET, 1992, p. 31), o que nos faz recordar, em se tratando de “A velha e a aranha”, da imagem da casa-vestimenta que aparece nos estudos de Bachelard (2005) e que ilustra a ideia de um espaço perfeitamente ajustado ao “corpo” da personagem, a sua forma, personalidade. Na narrativa que estamos a analisar, essa casa-vestimenta “tão pequena, tão mínima” (COUTO, 2006, p. 33) se ajusta perfeitamente ao estado de solidão, silêncio e espera que caracteriza o estado da velha. Reforçando o que falamos anteriormente, personagem e espaço são espelhos um do outro: o espaço contribui para delinear a personagem e esta projeta seu estado sobre o espaço. Não é, exatamente, uma personalidade que o espaço reflete, mas, como pode acontecer e Osman Lins (1976) nos mostra através de exemplos, o que há é a revelação de um estado de espírito mais ou menos passageiro, determinado, no caso do conto em questão, pela ausência do filho e consequente espera.

O que percebemos, pela discussão feita até aqui, é que as duas funções que reconhecemos na narrativa de “A velha e a aranha” – a de caracterizar a personagem e representar seus sentimentos – são muito próximas, apesar de Oziris Borges Filho (2008a) destacar que, em relação à segunda, os espaços não são, na maioria das vezes, fixos, mas transitórios, casuais. Não é o que vemos no conto de Mia Couto, mas, ainda assim, ousamos afirmar que essa representação dos sentimentos da personagem se faz presente, já que “existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. [...] Há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo” (BORGES FILHO, 2008a, p. 5). Nós poderíamos, ainda, amalgamar essas duas funções na função metonímica do espaço discutida por Maria Zubiaurre. De acordo com a pesquisadora, “El espacio, dotado de um fuerte contenido semântico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. [...] Com freqüência, su misión es claramente enfática (ZUBIAURRE, 2000, p. 22).

Logo no início do presente tópico, anunciamos que as discussões de Bachelard a respeito da produtividade das imagens da casa na literatura seriam de grande valia para a presente análise. Além da imagem da casa-vestimenta que já comentamos, outras ideias apresentadas na obra *A poética do espaço* nos ajudam a melhor compreender os

significados do espaço íntimo familiar no conto que ora analisamos, a começar pela imagem da casa como símbolo maior da valorização dos espaços de intimidade, de solidão e refúgio.

Bachelard fala da casa como “um centro de solidão concentrada” (2005, p. 49), seus recintos seriam todos espaços dessa solidão, de saudades, de nostalgia e, mesmo quando é apresentada em seu aspecto exterior, ainda assim, ela fala de uma intimidade; ela pode ser cela e mundo ao mesmo tempo, prisão e refúgio; dubiedade esta que aparece em “A velha e a aranha”, onde a casa, ao mesmo instante que pode ser concebida como espaço-refúgio da espera da personagem, de todos aqueles sentimentos de que fala Bachelard – solidão, tristezas, saudades, nostalgias –, é, também, pelos mesmos motivos e sentimentos, um espaço de confinamento, que a mantém presa à ausência do filho e a priva dos contatos com o mundo exterior⁵. Uma imagem retirada da narrativa e que já foi utilizada anteriormente representa bem essa ideia de confinamento: a das paredes roçando uma de encontro às outras, quase a esmagar a velha senhora.

A fim de ampliarmos os significados do *cronotopo* da casa em “A velha e a aranha” a partir dos estudos de Bachelard há, ainda, outras discussões de *A poética do espaço* que cabem em nossa análise. A primeira é a imagem do canto associada à imobilidade. O referido teórico nos diz:

O mais sórdido dos refúgios, o canto, merece um exame. [...] em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta. [...] A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade (BACHELARD, 2005, p. 146).

Em “A velha e a aranha” podemos observar que a personagem, mais do que ocupante do espaço da casa, vivencia a sua espera em um canto específico, sentada em uma cadeira, onde fica presa a sua solidão e imobilidade. Não nos é revelado qual o cômodo em que se encontra a velha senhora, mesmo porque a casa toda, pela descrição

⁵ Quando Bachelard discute a dialética do interior x exterior, ele foge à imagem fixa da casa como um espaço de refúgio em contraposição ao mundo exterior como um espaço marcado pela hostilidade. O que ele afirma que há é, exatamente, uma troca constante, uma dubiedade. Nas suas palavras, “O exterior e o interior são ambos íntimos, estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. [...] O espaço é apenas um “horrível exterior-interior” (BACHELARD, 2005, p. 221). Maria Zubiaurre (2000, p. 60) também chama a atenção para a possibilidade de “el concepto de “interior”, tan estrechamente vinculado, desde una perspectiva semântica, a lo recluso e hermético, puedo muy facilmente transmitir significados negativos.”

feita no início da narrativa, um espaço mínimo, pequeno, parece resumir-se a um único recinto ou, ainda, a uma única peça do mobiliário: a cadeira, que aparece como símbolo maior da espera no conto, ao lado de outros objetos, como a caixa dos guardos e o vestido azul-azulinho.

3.1.1 A caixa dos guardos, o vestido azul-azulinho e a flor em fundo cinza: os objetos do devaneio e da ilusão

Oh pedaço de mim, oh metade arrancada de mim
Leva o vulto teu, que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu.

[*Pedaço de mim* – Chico Buarque]

Se Bachelard (2005, p. 51) nos apresenta a imagem da lâmpada à janela acesa como “o signo de uma grande espera”, afirmando que ela é uma espécie de olho da casa e que esta aguarda através de sua luz, em “A velha e a aranha” é a cadeira, como vimos, que, apesar de não ilustrar “a consciência de estar em paz em seu canto” (BACHELARD, 2005, p. 146), pois o estado de espírito da senhora é outro, através do amparo que ela oferece para o descanso e a imobilidade da personagem, se configura como um dos símbolos da espera que aparecem na narrativa. Mas, outros objetos-símbolos também se mostram importantes e aparecem associados: a caixa dos guardos e o vestido azul-azulinho. Vejamos o parágrafo em que eles são mostrados: “Para receber Antoninho ela aprontava o vestido mais a jeito de ser roupa. Azul-azulinho. O vestido saía da caixa para compor sua fantasia. Depois, em triste suspiro, a roupa da ilusão voltava aos guardos” (COUTO, 2006, p. 33).

Algumas observações merecem ser feitas em relação ao trecho. A primeira é o reconhecimento de que a personagem, mesmo sendo apresentada em um estado permanente de devaneio, é, em alguns momentos, despertada pela realidade. O parágrafo mostra que a arrumação alegre do vestido que se processa na espera do filho é interrompida pela consciência triste da ausência; palavras como fantasia e ilusão são utilizadas para caracterizar a vestimenta. E a utilização da primeira, em especial, apresenta

significados interessantes para pensarmos sobre os sentidos que o vestido assume no conto, pois o vocabulário fantasia pode estar relacionado a um estado, reforçando, enfatizando o devaneio no qual a senhora está mergulhada a maior parte do tempo, mas também, mesmo associado à ideia de um traje, um tipo de roupa, ainda assim seu sentido perpassa a esfera da ilusão, pois se costuma usar uma fantasia em ocasiões especiais, em que se sai da realidade para brincar de ser uma personagem, uma nova pessoa.

Outro aspecto interessante, em relação ao vestido, é o fato de ele, por ter um significado especial para a velha senhora, ser guardado, fechado, em uma caixa. Ao fazer esse comentário, já estamos introduzindo o significado deste objeto, a sua importância: não é uma caixa qualquer, é uma caixa que guarda uma espécie de tesouro para a personagem: a “roupa da ilusão” que irá vestir quando da chegada do filho. No dicionário de símbolos (LEXIKON, 1990, p. 41), encontramos alguns significados que estão de acordo com o que aparece no conto, ou seja, a representação do objeto caixa como “símbolo de proteção, do seio materno ou de um segredo oculto”. E, embora não guarde, na narrativa, nenhum segredo, ele ganha status similar às gavetas, armários, cofres e outros “objetos-sujeitos” citados por Bachelard (2005) como reveladores, ou melhor, protetores de uma intimidade e desencadeadores de sonhos e devaneios. Leiamos um trecho de *A poética do espaço* que apresenta tal ideia:

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 2005, p. 91).

Tanto o vestido quanto a caixa podem ser concebidos como esses objetos-sujeitos de que fala Bachelard, e o contato com eles é responsável por um dos poucos esboços de ação da personagem, que só aparece fora de sua constante imobilidade ou para arrumar e apreciar o vestido ou, em poucas ocasiões, para sacudir as moscas que viviam a incomodar as feridas que tinha nas pernas.

A ação, no conto, é, portanto, retraída pelo estado estático da espera ou, nas palavras do autor moçambicano, pela “imovência” desta, e até mesmo o repetitivo gesto de tirar da caixa/guardar de volta o vestido escolhido para usar no momento do regresso do

filho não parece ser de todo realizado por ela⁶, pois, se prestarmos mais atenção, é como se não fosse ela o sujeito daquela ação. Vejamos: “O vestido saía da caixa para compor sua fantasia. Depois, em triste suspiro, a roupa da ilusão voltava aos guardos” (COUTO, 2006, p. 33). Conferindo o lugar de sujeito ao vestido, ou de objeto-sujeito, como nomeia Bachelard (2005), é como se o narrador lhe retirasse, parcialmente, já que em frase anterior ele afirma que ela “aprontava o vestido” (COUTO, 2006, p. 33), a autoria do gesto e lhe fosse compassivo com a espera em que ela se encontrava.

Para compreendermos a construção da ação em “A velha e a aranha”, configurando-se mesmo como pressuposto para a sua realização, e tendo em vista a pluralidade de perspectivas que o romance moderno lhe imprimiu⁷, é importante alargarmos a noção de ação construída por Aristóteles na *Poética*, ao mesmo instante em que não podemos abrir mão da sua pertinência. Sobre essa questão, Paul Ricoeur tem muito a nos ensinar, em seu ensaio *As metamorfoses da intriga*:

Eu até ousaria dizer que nada nos faz sair da definição aristotélica do muthos como “imitação de uma ação”. Com o campo da intriga, é também o campo da ação que se expande. Por ação, devemos poder entender mais que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de fortuna, o que poderíamos chamar de o destino externo das pessoas. É também ação, num sentido mais amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à vida moral e afetiva. Derivam finalmente da ação, num sentido mais sutil ainda, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano menos premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir (RICOEUR, 2012, p. 16).

O único esboço de (re)ação que vamos ver na personagem, além do gesto citado e do abanar das moscas, acontece no momento em que ela se levanta para observar melhor uma espécie de brilho cintilando no teto, momento em que identificamos o nó da narrativa e que muda a perspectiva desta. Ao invés do habitual escuro, surge o brilho, a cor, e um rumor, ainda que tímido, toma o lugar do silêncio que antes imperava.

⁶ Gesto este que se assemelha ao de Penélope, personagem símbolo da fidelidade feminina, que aparece na *Odisséia*, de Homero, e que, envolta na espera pelo marido Ulisses, tece, durante o dia, um manto, desfazendo-o à noite e, com esse gesto, afastando os pretendentes que lhe apareciam, já que anunciara escolher um marido assim que terminasse o manto que estava a fazer.

⁷ Como exemplo máximo de fonte de complexidade desenvolvida no século XX, em especial no que se refere à intriga, à ação, Paul Ricoeur (2012) cita o romance de fluxo de consciência.

Descrevemos, assim, o aparecimento da aranha, a percepção da presença de sua teia por parte da personagem; aranha que aparece permeada de significações fundamentais para a análise do conto. Em primeiro lugar, em harmonia com o estado de abandono e de velharia que no espaço da casa se instalava, sua presença, e a da teia que ela teceu, faria apenas parte desse estado, tanto quanto a das moscas e a da poeira, sem maior estranhamento. No entanto, esta se configuraria como uma leitura apressada e pouco diria dos sentidos pertinentes que a sua presença imprime ao destino da personagem.

Não podemos deixar de observar, por exemplo, que a sua importância já figura desde o título, onde é colocada lado a lado, em parceria, com a personagem da velha, transformando-se, ela mesma, em uma espécie de personagem do conto e, como pontuamos acima, tecedora de destinos⁸. Ela é responsável pela mudança na dinâmica da narrativa, levando esta de uma situação à outra⁹.

Na verdade, há uma inversão do sentido que o senso comum lhe costuma conferir: a ideia de animal venenoso, indesejado, símbolo de má sorte. A aranha que aparece aos olhos encantados da personagem é “de um verde pequenino, quase singelo”, produtora de uma teia de cintilante brilho, que ao invés de significar sujeira e velharia, aparece como uma “flor em fundo cinza” (COUTO, 2006, p. 34). Por essas características e pelo prenúncio de esperança que ela traz para a senhora, que reconhece em sua presença um sinal de cumprimento de promessa, do regresso do filho, de vida, ela se assemelha mais ao famoso inseto verde de antenas longas conhecido como esperança.

A fim de estendermos os diversos significados, por vezes contraditórios, que a aranha pode assumir e, dessa forma, termos melhor embasamento para a nossa análise, vejamos o que o *Dicionário de símbolos* diz sobre ela:

⁸ Apesar de não ter uma estreita relação com o mito greco-romano de Aracne, não podemos nos esquecer de que, neste, figuram como personagens uma jovem transformada em aranha e uma velha senhora, na verdade, a deusa Atena. Esta, ao ouvir, enciumada, maravilhas dos bordados que a jovem Aracne tecia, para ir ao encontro desta, se disfarça como uma humilde velhinha e as duas se desafiam e competem para ver quem borda mais bonito. Em uma das versões mais conhecidas do mito, Atena, furiosa com o resultado final do trabalho de Aracne, rasga-o e golpeia a cabeça da jovem, que acaba enforcando-se. A deusa, então, pesarosa, transforma a corda com a qual Aracne se enforcou em uma teia, poupando-lhe a vida, mas acaba condenando-a a ficar eternamente pendurada em sua teia fiando (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012).

⁹ Maria Zubiaurre (2000) observa que, em alguns tipos de transição narrativa, como as que acontecem pela introdução de novos personagens, o espaço contribui de maneira decisiva para a trama e certos *cronotopos* costumam atuar como fronteira ou nexos entre as situações narrativas, a exemplo de portas, janelas, estradas, paredes, entre outros. Em “a velha e a aranha”, é o teto que vai funcionar como esse espaço.

É um símbolo com significado opostos. Em razão de sua rede em raios, tecida habilmente, e de seu posicionamento central é considerada na Índia símbolo da ordem cósmica e “tecelã” do mundo sensível. Visto que produz de si mesma os fios de sua rede, como o Sol os seus raios, é também símbolo solar, e deste ponto de vista, a rede pode representar também a emanção do espírito divino. Como caminha pelos fios tecidos por ela mesma, aparece nos *Upanixades* também como símbolo de autolibertação espiritual. No islamismo, as aranhas brancas são consideradas boas e as pretas, ruins. Na Bíblia, a aranha aparece como símbolo de fragilidade e da esperança vã, por causa de sua rede pouco resistente. As crenças populares opõem a aranha venenosa à abelha; a superstição considera seu aparecimento, dependendo da hora do dia, um sinal de boa ou má sorte (LEXIKON, 1990, p. 21-22).

De certa forma, embora possa parecer contraditório, o conto agrega os vários sentidos que acabamos de conhecer. A aranha, de fato, aparece como um símbolo solar que irradia brilho através de sua teia, como símbolo de libertação espiritual, já que, ao imprimir a certeza de que a volta do filho se concretizará, ela retira a personagem de um estágio quase letárgico e a põe diante da expectativa de que “Qualquer coisa vai acontecer!” (COUTO, 2006, p. 34). No entanto, foge das simbologias que lhe são dadas por intermédio de suas cores habituais, já que não é branca nem preta, mas verde, e de “um verde pequenino, quase singelo”. Essa pequenez, essa singeleza, não nos pode passar despercebida, pois mostra o quanto a esperança que essa cor irradia aparece sutilmente, quase que como centelhas apenas, e a proporção de certeza, de promessa, quem cria é a própria senhora, que parece se apegar a qualquer fio de esperança para ter o filho de volta. Por último, a partir do significado bíblico, podemos analisar o desfecho do conto.

3.1.2 O tudo que foi, será que aconteceu?

Oh pedaço de mim, oh metade adorada de mim
Lava os olhos meus, que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo a mortalha do amor, adeus!

[*Pedaço de mim* – Chico Buarque]

A aranha, que a velha reconhece, ilusoriamente, como sinal de término de sua longa espera, se mostra símbolo de falsa esperança, pois os fios que ela tece, ao final, são os fios

de uma espécie de mortalha; o que ela prenuncia não é a vida, a vinda do filho, mas a morte. No entanto, por outro lado, não podemos vislumbrar essa interpretação como única, já que a morte não deixa de por um ponto final na espera e de possibilitar um reencontro com o filho, que, caso estivesse morto, e o final do conto nos abre espaço para empreendemos esse entendimento, a morte pode significar, para a velha senhora, o único acesso a ele, uma espécie de vida nova, de nascer de novo. E, em certo momento do conto, nos parece que ela reconhece isso este significado do aparecimento da aranha. Vejamos:

– Qualquer uma coisa vai acontecer! Era suspeita que ela bem sabia. Confirmou-se quando as duas, mulher e aranha, se olharam de frente. E se entregaram em fundo entendimento, trocando muda conversa de mães. A velha sentiu: o bicho pedia-lhe que ficasse quieta, tão quieta que qualquer coisa pudesse acontecer. Então ela se fez exacta, intranseunte. As moscas, no sobrevôo das feridas, estranharam nem serem sacudidas (COUTO, 2006, p. 35).

Percebemos, no citado trecho, que, como um veneno inoculado na veia ou, ainda, uma espécie de feitiço, o olhar da aranha paralisa por inteiro qualquer reação da senhora, agravando a já habitual “imovência” desta e levando-a a ouvir passos de bota. Esse instante é definido pelo narrador como “o avesso de um nascer” (COUTO, 2006, p. 35), com a velha senhora sentindo as mesmas dores com que seu filho “se havia arrancado de sua carne” (COUTO, 2006, p. 35). Ora, o que poderia ser o avesso de um nascer se não a morte? O último parágrafo do conto seria uma confirmação desta, permitindo a nós, também, uma possível entrada no universo do fantástico:

Encontraram a velha em estado de retrato, ao dispor da poeira. Em todo o seu redor, envolvente, uma espessa teia. Era como um cacimbo, a memória de uma fumaragem. E a seu lado, sem que ninguém vislumbrasse entendimento, estava um par de botas negras, lustradas, sem gota de poeira (COUTO, 2006, p. 35).

Não podemos deixar de refletir, ao fim do conto, sobre os significados surgidos com a aparição das botas. Estas, ao nosso ver, tomando-as como uma espécie de metonímia, pode simbolizar o regresso do filho, o reencontro entre este e sua mãe, nem que tenha sido através da morte. O fato de as botas estarem limpas, lustradas, nos ajuda a visualizar a imagem de Antoninho, nome pelo qual a mãe lhe chamava, longe do palco da guerra; no entanto, a poeira inexistente nelas, em um ambiente onde de tudo emana

velharia e sujeira, não nos permite conceber essa visualização como real, mas como um desfecho que tem, como comentamos logo acima, sua incursão no fantástico. No entanto, para afirmarmos a presença deste precisamos, antes, levantar algumas discussões sobre as especificidades que ele assume na cultura africana, dentro da qual são pensadas e construídas as narrativas miacoutianas.

Entre as diversas concepções de fantástico, adotamos aqui aquela explicitada por Todorov (2007) em *Introdução à literatura fantástica*, onde ele aponta como característica principal que define o gênero a situação de ambiguidade, presente tanto na linguagem quanto no plano narrativo, em que o leitor hesita entre o real e o sobrenatural; hesitação esta que não se resolve ao final. Há diversos estudos sobre a obra de Mia Couto que apontam para a presença do fantástico, a exemplo da tese de Lisângela Daniele Peruzzo, intitulada *De armas e de palavras: um estudo comparado da temática da guerra em Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. Nesta, a pesquisadora estuda, nos dois romances, a temática da guerra sob a perspectiva do fantástico e defende o uso deste como uma saída para o enfrentamento da dura realidade moçambicana. Nas palavras da autora:

[...] ressaltamos que a guerra tematizada nas obras de Couto e Chiziane obedece a outra especificidade, embora com um referencial naquela que se coloca no plano histórico-real. Ou seja, os autores procuram através da veia fantástica tocar em um tema traumático e que tem se constituído em uma espécie de tabu na sociedade moçambicana. Essa estratégia narrativa pode ser entendida como um dos modos de que se valem os autores para abordar a guerra, pois é através do sentimento de desconforto e perda da noção do real causado por esse tipo de literatura que eles propõem o enfrentamento de algo devastador e incompreensível como a guerra (PERUZZO, 2010, p. 8).

É justamente o que vemos florescer em “A velha e a aranha”: um referencial histórico-real, a guerra, cuja saída para a dor que emana dela é buscada no sonho e fantasia, no caso da personagem, e no fantástico, em termos de estratégia narrativa, pelo autor. No entanto, como observa Peron Rios, em sua dissertação que tem como *corpus* também o romance *Terra Sonâmbula*, a noção de fantástico na literatura africana precisa ser trabalhada com ressalvas. Abaixo, nos deparamos com as suas considerações:

De um certo modo, Mia Couto perpetua sua cultura. Frente ao cadinho cultural que desvanece, sua voz é uma fermata, signo que estende ao

máximo uma melodia finda. É ingênuo falar de mimese sem levar em conta as versões do real de cada sociedade. Mia traz ao leitor as crenças, os ritos, as formas de transmissão de Moçambique. [...] Os povos da África têm outro coeficiente mimético, outra interpretação das coisas que circulam. Classificar a literatura africana como fantástica significa congelar o fluxo inestancável da realidade à irrealidade. Sendo mais rigorosos, seria uma atitude de soberba, onde haveria, subjacente, uma hierarquia (nosso mundo é que é o real) (RIOS, 2007, p. 56).

Peron Rios (2007) afirma, ainda, em relação à *Terra Sonâmbula*, que a maior parte das visões que poderiam ser consideradas fantásticas na narrativa acontece entre o sono e a vigília e que, ao contrário do que há no texto fantástico, essas visões, esses eventos mágicos, são aceitos pelas personagens, “que preservam a compreensão mítica do mundo”. Em “A velha e a aranha”, também há esse limite entre o sono, ou melhor dizendo, o sonho e a vigília. Lembremos, por exemplo, do seguinte trecho: “Decidiu-se então a velha surpreender o autor da maravilha. A partir dessa tarde, seus olhos emboscaram o tempo, no degrau de cada minuto. Esquecida do sono e do sustento, não houve nunca sentinela mais atenta” (COUTO, 2006, p. 34).

Há, também, uma recepção natural por parte da velha ao se deparar com a teia de aparência estranha, exageradamente transparente, que ela julga ter sido obra de espírito, sinal de promessa, ou seja, sua interpretação vai ao encontro do que se acredita na cultura africana, onde o trânsito entre a realidade e o que seria sobrenatural, mágico, é muito mais estreito do que na nossa e revela uma visão animista do mundo. No entanto, quando pensamos no último trecho do conto, momento em que encontram a velha senhora envolta na teia, a visão das botas ao lado do corpo da mulher não é recebida com a mesma naturalidade, mas com estranhamento.

Sendo assim, a partir de tudo que discutimos, podemos afirmar que as considerações de Rios (2007) e Peruzzo (2010) não necessariamente se anulam, mas são duas leituras válidas da obra de Mia Couto, pois, como no caso do conto em análise e de outras narrativas do escritor, há esse retrato da realidade de Moçambique, em especial da guerra civil, que, sem desviar o olhar do contexto histórico-social, se utiliza de uma visão de mundo tipicamente africana atrelada, por vezes, a estratégias narrativas da literatura fantástica e de outros gêneros relacionados a este, como o maravilhoso.

Contrariamente à interpretação que apresentamos, e não concebendo a possibilidade de um reencontro por meio da morte, também podemos entender que a

presença das botas apenas, sem, no entanto, o filho encontrar-se presente, significa a ausência irremediável deste, um desfecho infeliz para a longa espera narrada.

Uma última discussão a ser recuperada sobre “A velha e a aranha” e que está, de certa forma, relacionada à questão do fantástico, diz respeito à incerteza que marca a narrativa, escrita em terceira pessoa; incerteza esta divulgada pela voz do narrador e que corresponde não apenas ao tempo em que se deu o acontecimento, mas também ao fato ter ocorrido ou não. Não são raros os momentos em que o narrador lança a dúvida. Logo no início do conto, temos: “Deu-se em época onde o tempo nunca chegou. Está-se escrevendo, ainda por mostrar a redigida verdade. O tudo que foi, será que aconteceu?” (COUTO, 2006, p. 33). Mais à frente, ele questiona a situação principal, o surgimento da aranha: “Desconhece-se a data, talvez nem tenha havido, mas num dos seus olhares demorados, a velha encontrou um brilho cintilando num canto do tecto” (COUTO, 2006, p. 34).

Na verdade, não há uma segurança do narrador diante dos acontecimentos. Ele mergulha na incerteza destes e titubeia em sua narração, já que, ao modo da literatura fantástica, a narrativa pode ser interpretada sob dois planos: o do real e o do imaginário. Abrimos a possibilidade para este último apoiados na atmosfera de sonho, de delírio, característico da personagem da velha senhora. Ao traçar a sua descrição, o narrador afirma: “Sentada, imovente, a mulher presenciava-se a sonhar. Naquela inteira solidão, ela via seu filho regressando (COUTO, 2006, p. 33)”.

Sob essa perspectiva do plano do imaginário, podemos interpretar que o aparecimento da aranha e o regresso do filho não passaram de um sonho ou de um delírio da velha senhora. Sob a perspectiva do real, temos a morte desta e, por meio da morte, a consumação do reencontro com o filho.

De toda forma, a narrativa, como apontamos, é entremeada pelo sonho e a realidade; sua ação é retraída pelo estado estático da espera, e o tempo, impossível de ser constatado, e o espaço, de onde emana poeira e velharia, também são marcados por esta. Sendo assim, podemos afirmar que a espera é a categoria constitutiva da narrativa, a razão de ser dela.

3.2 “Inundação”: o espaço da casa engolido pelo rio do tempo

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

[*Caso do Vestido* – Carlos Drummond]

Assim como “A velha e a aranha”, “Inundação” é construído sob/sobre o *cronotopo* da casa, a partir de vários elementos também presentes no texto anteriormente analisado, tais como: objetos-símbolos do universo feminino, a exemplo do vestido, espaços restritos dentro da casa onde se desenrolam as esperas, no caso o quarto da personagem, o estado de abandono que emana da morada, entre outros aspectos importantes que iremos abordar na análise do conto. A narrativa nos é apresentada sob a perspectiva do filho que observa a dor que a mãe sente diante da ausência do pai. O seu olhar atento e astucioso não apenas nos faz penetrar na solidão da personagem feminina, mas também nos apresenta sua própria percepção e sentimento sobre o espaço da casa ao qual tem consciência de para sempre estar fortemente ligado: “Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar” (COUTO, 2009b, p. 27). Tudo é narrado como uma lembrança turva, que a névoa do tempo faz desconfiar. Assim como em “A velha e a aranha”, não há a certeza em relação ao que é contado por parte do narrador. Leiamos o trecho inicial a fim de atentarmos melhor para tal aspecto:

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. Acredito, sim, por educação. Mas não creio. Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem. Vos guio por essa nuvem, minha lembrança (COUTO, 2009b, p. 27).

Podemos verificar no trecho citado uma das grandes metáforas da narrativa de Mia Couto, que aparece desenvolvida de maneira exemplar, já desde o título, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: a metáfora do tempo como um rio, em cujas águas atravessam as lembranças, quase sempre nebulosas, das personagens. Só que o narrador faz questão de desconstruir, mesmo que se utilize de maneira tão significativa dela no final do conto, esta primeira metáfora e, em seu lugar, inaugurar outra: como a querer se livrar do peso das lembranças como peixes nadando contra as correntes do rio, ele as apresenta asseguradas pela liberdade de aves, conduzidas por um tempo-memória que não é mais rio, tem a leveza de nuvem.

Mais uma vez recorrendo ao *Dicionário de símbolos* de Lexikon (1990, p. 172), observamos que a fluidez do rio faz dele, como ilustrado na narrativa miacoutiana, “o símbolo do tempo e da transitoriedade, mas também da constante renovação”. A relação entre tempo e espaço que Ana Paula Valentim Portela (2007) reconhece no citado romance vai também estar presente no conto. Tomando de empréstimo suas palavras, podemos afirmar que, na feitura dessa relação, o tempo, cujo curso é sentido pelo narrador-homem, “sofre um processo de desmoronamento (particular a casa)” (PORTELA, 2007, p. 2). A diferença é que, no conto, essa desconstrução não vai ser inerente apenas aos homens, como aponta Portela (2007), mas também e, principalmente, à figura feminina, da mãe, que o filho vê sucumbir, junto com a casa, diante da ausência do marido.

Já a casa, não apenas neste conto, mas em muitos outros textos de Mia Couto, seria um espaço representante por excelência do feminino: resguardadas em sua solidão, as mulheres criam os filhos e aguardam o regresso dos homens. É na memória revestida pelo feminino, por exemplo, que o narrador busca a sua infância, ou seja, nas entrâncias da casa materna e na voz cantada da mãe. Vejamos:

A casa, aquela casa nossa, era morada mais da noite que do dia. Estranho, dirão. Noite e dia são metades, folha e verso? Como podiam o claro e o escuro repartir-se em desigual? Explico. Bastava que a voz de minha mãe em canto se escutasse para que, no mais lúcido meio-dia, se fechasse a noite. Lá fora, a chuva sonhava, tamborileira. E nós éramos meninos para sempre (COUTO, 2009b, p. 27).

A voz materna, como se fora um canto de sereia, tem o poder, inclusive, como vemos no trecho, de pausar o curso do tempo (rio) e eternizar o estado de infância, dando vazão a um tempo próprio, dentro do qual pode-ser fazer noite em pleno dia. E assim como

esse canto, o que se apresenta, no conto, como o seu inverso, o choro, muda o curso da narrativa e inaugura o reconhecimento da dor da mãe. Se em “A velha e a aranha” identificamos na presença de um elemento externo, o surgimento da aranha, o nó da narrativa, em “Inundação” é uma transformação interior, uma mudança de estado de alma que vai configurá-lo. Leiamos a seguir:

Certa vez, porém, de nossa mãe escutamos o pranto. Era um choro delgadinho, um fio de água, um chilrear de morcego. Mão em mão, ficamos à porta do quarto dela. Nossos olhos boquiabertos. Ela só suspirou: -*Vosso pai já não é meu* (COUTO, 2009b, p. 27).

Acostumados que estavam com o cantar da mãe, os filhos, agora, se espantavam diante da tristeza anunciada pelo choro. O antigo vigor presente no canto abria espaço para a dor da perda. É particularmente interessante a imagem invertida que o narrador utiliza para expressar tal espanto e que causa uma espécie de estranhamento poético tão caro à narrativa miacoutiana: não são as bocas que estão boquiabertas, mas os olhos, que denunciavam o espanto. O espaço, à beira da porta, é fronteiro, que parece proteger e, ao mesmo tempo, possibilitar o contato com o quarto dos pais, no qual só adentram, mais uma vez, sob o poder da voz materna, que, minguada pela tristeza, torna-se apenas um suspiro.

Há muito a se observar em relação ao quarto, espaço por excelência da narrativa, embora outros, como a cozinha e o quintal, apareçam e tenham a sua importância. Reportando-nos a Bachelard (2005), o quarto aparece como o espaço vital da casa, onde a mãe enraíza seu “canto no mundo” (BACHELARD, 2005, p. 24). É a maneira como a personagem “habita” esse espaço que vai nos revelar a dimensão da sua dor pela perda do amado e a ilusão do seu retorno denunciada pela espera. Mais do que um espaço de confinamento (GUILLÓN, 1980), ele se configura como um espaço de intimidade e de solidão, no sentido que Bachelard apresenta em *A poética do espaço*, como constatamos a seguir:

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 2005, p. 29).

O trecho de Bachelard nos serve perfeitamente para ilustrar o sentido do sentimento e do espaço de solidão no qual se insere a personagem de “Inundação”. Ela não apenas acolhe e deseja a permanência de tal sentimento, ela comunga com ele numa relação quase sagrada; o quarto torna-se, pois, uma espécie de espaço reservado e sagrado à memória do marido, que a narrativa, numa incerteza tão peculiar a alguns textos de Mia Couto, não esclarece se está morto ou apenas abandonou a família. O narrador, em certo momento, diz que o pai se “volatizara”, o que pode ser interpretado como uma espécie de metáfora para a morte ou apenas como o fato de o pai ter ido embora. Já a mãe se confessa presa a uma espera pelo marido que não sabemos se diz respeito ao retorno dele ao lar ou a um possível reencontro por intermédio da morte. Em diálogo com o filho, ela fala: “ – Quero perder todas as forças. Assim não tenho mais esperas” (COUTO, 2009b, p. 26). Tais palavras nos fazem titubear diante de qualquer resposta: Perder as forças como modo de apressar a morte e por fim à espera ou apenas como parte dessa dor a qual ela se entrega diante da ausência do amado? De toda forma, encontramos, nessa discussão que estamos a suscitar, mais um paralelo com o primeiro conto analisado: assim como a senhora de “A velha e a aranha”, tudo, todos os elementos da narrativa, focando-nos, porém, no tempo e no espaço, objetos da nossa pesquisa, estão permeados pela ausência e consequente espera. Da boca da própria personagem de “Inundação”, ouvimos: “ – Ele foi. Tudo foi” (COUTO, 2009b, p. 26). Vejamos a seguinte passagem do conto: “Desde então, a mãe se recusou a deitar no leito. Dormia no chão. A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo o seu volume” (COUTO, 2009b, p. 26). Uma primeira observação em relação ao trecho diz respeito à relação da personagem com o tempo. Vimos, anteriormente, que os encantos maternos imprimiam no filho um sentimento de controle do percurso do tempo, como se o canto da mãe tivesse o dom de resguardar para sempre a sua infância. Agora, porém, vemos se configurar uma relação de poder inversa: a personagem abre mão desse controle e se permite ficar à deriva, para que o próprio tempo, metaforizado, novamente, em rio, a leve. Para onde? Não se sabe. Mais uma vez, titubeamos: para a morte? Para o passado repleto da presença do marido e trazido à tona, na narrativa, pelo apego aos vestidos e às cartas da época de namoro? O que podemos observar, seguramente, é uma relação entre os tempos passado, presente e futuro similar a que Isabel Allegro de Magalhães constatou no estudo das narrativas de escritoras portuguesas. No intuito de dialogar, vejamos:

Existe assim nessas personagens como que uma expansão do presente em ordem a nele incluírem o passado e também o futuro. O silêncio que lhes ouvimos, na maioria das narrativas, é feito desse alargamento a outros mundos; o seu curso interior é esse movimento de vaivém no tempo, porque o presente vivido faz experimentar essas duas formas de ausência: o passado e o futuro. Por isso se poderá dizer que se trata de um tempo sem direção clara, multifacetado e multidirecional, onde passado e futuro se misturam no presente, presente esse que sempre é vivido ou na memória do que foi ou na expectativa do que há de ser (MAGALHÃES, 1987, p. 508).

No conto, o presente é esse tempo da solidão, da espera e do silêncio, constituídos a partir da ausência da figura masculina; o passado é apresentado como um tempo nostálgico e feliz através dos vestidos presenteados pelo amado e das cartas escritas na época do namoro. Já o futuro é almejado como o único tempo que proporcionará o fim das esperas. Podemos verificar, como o trecho discute, esse vaivém em direção ao passado, pelo contato com os objetos-símbolos do amor do marido, e ao futuro, como um tempo desejado, um tempo de resoluções. Retomando as palavras já citadas, uma espécie de tempo multidirecional que, ao mesmo tempo, aponta para a memória do passado e para a expectativa do futuro (MAGALHÃES, 1987) ou, ainda, acrescentando outras, “um tempo que ora se mantém parado, redondo, prenhe de mistério ou, contrariamente, vazio, desprovido de qualquer estímulo ou razão de ser; um tempo que ora avança ora recua em ziguezagues imprevisíveis entre passado, presente e futuro” (MAGALHÃES, 1987, p. 508).

3.2.1 A cama, os vestidos e as cartas: os objetos sagrados do amor

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios no ar.

[*Futuros Amantes* – Chico Buarque]

Falar acerca dos objetos-símbolos da relação da personagem com o marido é falar, também, ou melhor, retomar a discussão sobre o espaço do quarto e o seu grande significado para a construção da narrativa. O quarto, com seu armário e sua cama, é o espaço sagrado, quase inviolável, que resguarda o amor pelo homem que já não está mais ali. É o lugar por excelência do privado, incluindo-se, nessa esfera, o sexo, a solidão, o sono, os segredos. Parece que tudo de mais importante que diz respeito ao indivíduo habita entre as quatro paredes desse espaço/moradia da privacidade; nele, vamos nos deparar com os “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (BACHELARD, 2005, p. 91), como fechaduras, gavetas, armários.

Pensando especificamente no caráter de inviolabilidade do quarto, esta se torna mais acentuada ainda se levarmos em consideração que, sob o ponto de vista do narrador, estamos falando do quarto dos pais. O acesso a ele, portanto, não podia se dar a qualquer hora; era preciso uma ordem da mãe ou a ausência desta para que, então, sorrateiramente, se pudesse adentrar naquele espaço e, conseqüentemente, nas intimidades instaladas nele. Um momento exemplar na narrativa para ilustrar o que acabamos de dizer é quando, ao perceber o choro da mãe, os filhos se aproximam e ficam em estado de observação ao lado da porta entreaberta. Talvez pelo espanto e/ou por um respeito à autoridade e, naquele instante, tristeza da mãe, eles só entram diante de um pedido dela:

Apontou o armário e pediu que o abrissemos. A nosso olhos, bem para além do espanto, se revelaram os vestidos envelhecidos que meu pai há muito ofertara. Bastou, porém, a brisa da porta se abrindo para que os vestidos se desfizessem em pó e, como cinzas, se enevoassem pelo chão. Apenas os cabides balançavam, esqueletos sem corpo (COUTO, 2009b, p. 26).

A mãe faz um convite não apenas para os filhos compartilharem da sua intimidade amorosa, até porque a narrativa deixa entrever que eles já sabiam sobre a existência dos vestidos, das cartas e de outros objetos referentes à relação dos pais, mesmo que o quarto fosse apresentado como uma espécie de lugar interdito. O que, na verdade, se revela como o desejo da mãe é tornar consciente e palpável para os filhos a ausência do marido e a sua dor diante dela, pois não apenas lhes mostrou os vestidos que se transformavam em pó, mas também as cartas das quais sumiam a tinta, desapareciam as palavras testemunhas do passado amor. Vejamos: “ – E agora, - disse a mãe - , olhem para estas cartas. Eram apaixonados bilhetes, antigos, que minha mãe conservava numa caixa. Mas agora os papéis

estavam brancos, toda a tinta se desbotara. – Ele foi. Tudo foi” (COUTO, 2009b, p. 26). Esta última fala da mãe dá a exata dimensão da gravidade da ausência do marido, que parece estar em tudo: se ele se foi, portanto, não há mais nada.

Há duas observações interessantes a se fazer em relação ao trecho. A primeira diz respeito à presença dos filhos como testemunhas da ausência total do pai; dizemos total porque nem os vestígios que poderiam ter sido preservados, os foram. Para dimensionar ainda mais o espanto, os filhos não apenas se dão conta do sumiço dos vestidos, mas presenciam o processo, o que imprime uma crença e uma consciência maior da ausência do pai e da dor da mãe. A segunda se refere ao fato de os vestidos se transformarem em pó ao atravessar da brisa pela porta, o que nos levou a duas leituras: primeiro, da fragilidade dos objetos-símbolos desse amor, do passado, portanto, ao ponto de se desvanecerem diante do toque mais suave; afinal, o que teria o poder de transformar em pó, em cinzas, seria seu inverso, isto é, o fogo, e não uma leve brisa.

A outra leitura nos leva a pensar sobre a dialética do interior x exterior de que trata BACHELARD (2005), a sua frequente inversão, os limites entre os dois espaços, e, especialmente, a ideia da porta como a imagem por excelência do entreaberto. Dessa forma, voltemos a Bachelard:

Então, quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A Porta é todo um cosmo do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes, ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes, está aberta, escancarada (BACHELARD, 2005, p. 225).

Em “Inundação”, a porta demarca a fronteira entre o espaço privado do quarto, que resguarda a intimidade da mãe, sua dor e seu estado de luto, e o espaço exterior do mundo por onde transitam os filhos. Mesmo estando aberta e permitindo a espreita, eles só ousam atravessá-la, como dissemos anteriormente, com o pedido da mãe. No entanto, ao mesmo tempo em que possibilita essa divisão, a porta, (entre)aberta, permite que os dois espaços se tornem consoantes, se toquem, se confundam, passando a haver uma “correspondência entre a imensidade do espaço do mundo e a profundidade do espaço interior” (BACHELARD, 2005, p. 209).

Essa dialética interior x exterior tem um significado muito grande para a narrativa, estando sempre associada ao quarto. Não apenas a partir da imagem da porta (entre)aberta, mas também em relação a objetos, como por exemplo, a caixa das cartas e o armário. Estes, sendo concebidos como objetos-sujeitos os quais encerram segredos que tão bem ambientam os espaços de intimidade (BACHELARD, 2005), aparecem, por vezes, expostos no conto. Em relação ao primeiro, lembremos que nele estão guardados os vestidos ofertados pelo marido. A primeira vez em que ele é aberto é a pedido da mãe, como comentamos anteriormente. A outra vez em que ele é mencionado na narrativa, sua porta, mais do que aberta, está escancarada. O filho, aproveitando um momento em que a mãe sai para ir à igreja, entra em seu quarto e espreita o armário e a caixa. Leiamos o trecho para discuti-lo posteriormente:

No dia seguinte, a mãe cumpria a vontade de domingo, comparecida na igreja, seu magro joelho cumprimentando a terra. Sabendo que ela iria demorar eu voltei ao seu quarto e ali me deixei por um instante. A porta do armário escancarada deixava entrever as entranhas da sombra. Me aproximei. A surpresa me abalou: de novo se enfunavam os vestidos, cheios de formas e cores. De imediato, me virei a espreitar a caixa onde se guardavam as lembranças do namoro de meus pais. A tinta regressara ao papel, as cartas de meu velho pai se haviam recomposto? Mas não abri. Tive medo. Porque eu, secretamente, sabia a resposta (COUTO, 2009b, p. 27).

Muitos aspectos interessantes de análise devem ser comentados a partir da passagem citada, na verdade o penúltimo parágrafo do conto. O primeiro deles diz respeito à grande exposição a que a mãe se permitiu ao sair de casa e deixar o armário aberto. A escolha vocabular do narrador nos diz muito, ao usar, como já comentamos, a palavra escancarada ao invés de aberta. E podemos apreender que é quase como se a porta tivesse daquela forma a fim de chamar a atenção para a gravidade do que o armário guardava: não só o fato de os vestidos estarem de volta a sua forma causou espanto no narrador, mas uma imagem que podemos compreender como sendo a da própria mãe convertida em sombra. Antes, tinham sido os vestidos que haviam se transformado em pó e cinzas, agora é como se o filho pressentisse que não havia (haveria?) mais um corpo para usá-los. A mãe, em seu luto, definhara tanto que não passava de uma sombra. Em momento anterior da narrativa, temos que, com a ausência do marido, “em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume” (COUTO, 2009b, p. 26).

Interessante também nessa espécie de imagem da mãe é o estranhamento da figura que irá construí-la, dialética entre o imaterial – a sombra – e o material – as entranhas, espelho de outra tão cara à literatura de Mia Couto: a dialética entre a vida e a morte. As entranhas, que associamos à vida, podem ser interpretadas como a imagem do que há de mais profundo no ser humano, enquanto a sombra se relaciona com o luto, com o definhar, com o desejo de morte da velha senhora. Vejamos que interessantes alguns significados que encontramos no *Dicionário de símbolos* para sombra e o quanto eles dialogam com essa nossa discussão:

[...] na África, ela é considerada a segunda natureza dos seres e das coisas, e está geralmente ligada à morte. Em várias línguas indígenas, a mesma palavra designa sombra, imagem e alma. Em diversas concepções do Além, os mortos figuram como sombras. ***Mas as almas em si e a força vital são frequentemente vistas como sombras*** (LEXIKON, 1990, p. 186, grifo nosso).

Por outro lado, a imagem das sombras, ou melhor, das entranhas das sombras, pode ser interpretada como a presença dessa força vital, mais profunda, de que fala o trecho acima¹⁰. Até mesmo porque, ao longo da narrativa, vamos nos dando conta de que esse estado constante de dor e espera vai cedendo lugar a uma renovada alegria vinda da certeza do reencontro, de uma presença do marido que só é, porém, sentida pela personagem. Essa mudança no espírito da mãe nos é revelada em instante anterior da narrativa, em um outro momento em que o filho, assombrado por um pressentimento¹¹, vai até o quarto da mãe. Vejamos o trecho: “Acordei-a. O seu rosto assomou à penumbra doce que pairava. Estava sorridente. - Não faça barulho, meu filho. Não acorde seu pai. – Meu pai? – Seu pai está aqui, muito comigo” (COUTO, 2009, pp. 26-27).

¹⁰ Essa dubiedade entre vida e morte que vai estar representada pela imagem da sombra é observada por Ludmila Ribeiro (2010) em seu estudo sobre a cosmovisão africana da morte em Mia Couto. Ao analisar alguns romances do escritor moçambicano, ela verifica que os espíritos desencarnados que transitam entre os vivos são, por diversas vezes, denominados como sombra. Ela também aponta, através da análise das personagens, outros significados para os vocábulos sombra e alma. Vejamos: “Nesse caminho, tem-se o encontro com a verdade, com o essencial, a partir de uma compreensão maior da existência. Esta, ademais, está relacionada com a desvinculação com a matéria. A perspectiva é orientada pelo devir da transcendência e pela transição do estado de vida ao de morte. Tem-se, nessa linha, a passagem como plenitude, um fim maior” (RIBEIRO, 2010, p. 62).

¹¹ É importante, aqui, fazer uma observação: os três momentos da narrativa em que o filho entra no quarto da mãe são em situações, digamos, excepcionais, que apresentam certa gravidade: a primeira acontece por causa do choro da mãe, a segunda, que acabamos de relatar, é motivada por um pressentimento noturno do filho, já a terceira e última, decorrida por um misto de curiosidade e preocupação, se desenrola diante da ausência materna. O que queremos, afinal, mostrar com a recuperação desses momentos é que o acesso que o filho, eventualmente, tem a ele não lhe retira ou diminui seu caráter íntimo e privado, mas, ao contrário, acaba por acentuá-lo.

A utilização do advérbio muito, num deslocamento sintático incomum, reforça ainda mais a afirmação da suposta presença do marido. Na impossibilidade de um corpo, essa presença vai se materializar de outras formas: sob o lençol, onde a mãe afirma que o marido está dormindo, nos vestidos que voltam cheios de formas aos cabides, na tinta das cartas que havia sido apagada. Todo o campo semântico referente à ausência e à dor com o qual nos deparávamos até a metade do conto ganha vivacidade e cor. Antes, víamos, ao percorrer a narrativa, palavras como sombra, pó, cinzas, envelhecidos, esqueletos, choro. A mãe havia se convertido em sombra, os vestidos em pó e cinzas, os cabides eram apenas esqueletos. No momento posterior, o choro converteu-se em sorriso, os vestidos ganharam cores, a sombra já se mostrava com algo corpóreo: as entranhas.

Por fim, ainda referente à relação dos objetos com o espaço do quarto, não podemos deixar de mencionar a cama como símbolo maior do amor entre a personagem e o marido e, portanto, da saudade que ela sente deste. Diante da ausência do homem, ela passa a dormir no chão, pois “a cama é engolidora de saudade” (COUTO, 2009, p. 26). O armário, os vestidos, as cartas e a cama compõem o cenário de solidão que reveste o quarto, os pormenores, como destaca Butor (1974), que falam muito sobre o espaço. Neste sentido, temos que:

Teremos necessidade de pormenores, de que nos apresentem uma amostra desse cenário, um objeto, um móvel que representará o papel de indício. Que tipo de quarto? Aquele em que se pode encontrar a presença de tal cadeira. A presença ou ausência de um objeto; esta pode tomar o valor de signo (BUTOR, 1974, p. 42).

No caso de “Inundação”, todos os objetos destacados cumprem a função apontada na citação, construindo a atmosfera¹² de ausência e solidão que emana das personagens e que penetra no quarto, mas que também alcança outros espaços da narrativa. Além do quarto, nós também iremos ter figurando na narrativa a cozinha, o quintal e a igreja. A primeira nos é mostrada quando o filho surpreende o sono da mãe e esta levanta para beber água na companhia dele. Uma imagem que aparece neste espaço ilustra bem o seu estado de abandono diante da espera a que a mãe se entrega: a da mesa cheia ainda das panelas acumuladas do jantar.

¹² Utilizamos a ideia de atmosfera no sentido empregado por Osman Lins e usada já na análise de “A velha e a aranha”, isto é, uma ideia ligada a de espaço, porém de caráter abstrato, que envolve as personagens e surge, frequentemente, como emanção da categoria citada (LINS, 1976).

Quanto à igreja, ela evoca o fervor da mãe de joelhos no chão e é a ida a ela que permite que o filho, na ausência da mãe, entre no quarto dos pais para espiar o armário aberto; ida esta que parece representar a saída da mãe do estado de luto, já que é só depois de anunciar o suposto retorno do marido, que ela se predispõe a ir ao referido espaço. Em momentos anteriores, quando ainda da ausência dele, ela jamais faz uso da religião; a súplica dela é ao tempo e o que ela usa como força é o canto, pois é este que ele diz ter sido o grande evocador da volta do marido: “ - Como eu o chamei, quer saber? Tinha sido o seu cantar. Que eu não tinha notado, porque o fizera em surdina. Mas ela cantara, sem parar, desde que ele saíra” (COUTO, 2009b, p. 27).

Por último, temos o quintal, o espaço da casa que faz fronteira com a rua, e que, para ser mais precisa, no caso do narrador, liga o espaço-refúgio da casa materna com o espaço-vertigem do mundo, utilizando os termos de Ricardo Gullón (1980) para mostrar a trajetória de vida do herói, o seu amadurecimento pessoal. Essa relação com a trajetória do herói vai ganhar ainda maior evidência ao perceber que ao espaço do quintal vai estar atrelada à estrada¹³, por onde o narrador diz seguir passos ao sair da casa: “Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar” (COUTO, 2009b, p. 27).

O trecho final, cuja parte citamos acima, apresenta outras relações importantes com o espaço-tempo na narrativa, a exemplo do reconhecimento da importância da casa da infância, da retomada da metáfora do tempo como um rio que tudo – e a todos atinge –, entre outros aspectos que abordaremos logo a seguir.

3.2.2 Do desfecho: uma oração ao tempo

Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo tempo tempo tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo tempo tempo tempo...

[*Oração ao tempo* – Caetano Veloso]

¹³ Retomemos aqui Bakhtin (2010) e a sua ideia da estrada como um dos *cronotopos* mais importantes da literatura, estando justamente associada à trajetória do herói.

Em termos de estrutura, a narrativa é emoldurada pela metáfora do tempo como um rio, já que o parágrafo inicial a introduz e o final a retoma. Na verdade, como vimos mais acima, o conto, em sua primeira frase, já começa com a apresentação dessa metáfora: “Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo” (COUTO, 2009, p. 25). Mas, para além dessa “moldura”, a narrativa toda é perpassada pelo destaque das marcas do tempo na vida das personagens; ora na tentativa de diminuir a sua importância, o peso do seu curso na vida, como no primeiro parágrafo, apresentação da narrativa, quando o filho desacredita nessa metáfora e prefere conceber o tempo em um espaço oposto: como um céu pairando, em que as aves seriam suas lembranças a alçar voo e não peixes que teriam que lutar contra o perigo das correntes; ora para afirmar e alargar tal importância, a exemplo do final, quando a própria casa materna, a casa da infância, sucumbe às águas do rio-tempo. Em outras palavras, a desconfiança que o filho anuncia ao começar a narrar sua história se desfaz na narrativa do seu fim, ao recordar a imagem da casa sendo “engolida por um rio que tudo inundava” (COUTO, 2009b, p. 27).

Amenizado ou potencializado, o poder atribuído ao tempo é uma recorrência em todo o conto. É nele que é depositada, inclusive, a esperança de acabar com as esperas. Quando o marido se ausenta, a mãe fica dormindo no chão numa tentativa desesperada de “ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas” (COUTO, 2009b, p. 26), nem que fosse para a chegada da morte. Em momento posterior, quando há a suposta volta do marido, a relação de poder entre o tempo e a personagem é invertida: ela sente como se pudesse controlar o curso do tempo. Vejamos: “E agora, olhando o chão da cozinha, ela dizia: - Talvez uma minha voz seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo” (COUTO, 2009b, p. 27).

Ela faz referência à voz porque atribui ao exercício do canto, feito em surdina, a evocação responsável pela volta do marido. Como mostras dessa volta e desse controle do curso do tempo, nós iremos ter um movimento regressivo ao passado (ou seria lançado ao futuro?) com os vestidos novamente nos cabides e a tinta nas cartas. Tendo a personagem conseguido “limpar” o tempo, qualquer coisa pode ser recuperada ou criada; passado, presente e futuro parecem ser um tempo só; é o tempo multifacetado, multidirecional, em constantes ziguezagues (MAGALHÃES, 1987) de que falamos em outro momento da nossa análise.

Além da força do tempo, o final do conto vai afirmar, também, a importância do espaço, mais precisamente da casa da infância, ou seja, do espaço-refúgio, na trajetória do filho em relação ao espaço-vertigem da estrada, do mundo. Do lado externo da casa, no quintal, a observá-la, toma consciência de que aquele espaço sempre iria acompanhá-lo não importa por quantos outros trilhasse o caminho. Leiamos o parágrafo final na íntegra:

Sai no bico do pé, quando senti minha mãe entrando. E me esgueirei pelo quintal, deitando passo na estrada de areia. Ali me retive a contemplar a casa como que irrealizada em pintura. Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar. Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava (COUTO, 2009b, p. 27).

O espaço da casa, em todo o conto, mas de maneira ampla nesse trecho final, tem uma relação estreita com as ideias de Bachelard (2005) sobre a casa da infância, a casa natal. É como se esta mantivesse a infância preservada, as lembranças guardadas. Segundo o teórico citado, temos que:

E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas [...]. Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós [...]. Mais do que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos (BACHELARD, 2005, p. 33-34).

Após a tomada de consciência do valor que a casa materna teria para sempre em sua trajetória, apagando, inclusive, não apenas o poder do tempo de aplacar memórias, mas também o do espaço, já que não importava onde ele estivesse, sua lembrança e sua importância se preservariam sempre, vemos plenamente afirmada a metáfora do tempo como um rio, quando este inunda a casa e tudo que de mais precioso ela guardava. É como se, finalmente, a mãe, por intermédio do seu canto, que é quase uma reza, visse seus apelos cumpridos: ser levada pelo rio do tempo para colocar um ponto final na espera.

Mais uma vez, assim como em “A velha e a aranha”, nos vemos diante de uma narrativa e, em especial, de um desfecho, que nos faz pensar sobre a presença do fantástico, do maravilhoso e de outros gêneros ligados ao sobrenatural na obra de Mia Couto. Sem deixar de tomar o cuidado necessário de levar em consideração a versão do

real que cada sociedade agrega (RIOS, 2007), o que implica reconhecer as particularidades das culturas africanas, como afirmamos na análise de “A velha e a aranha”, não podemos deixar de observar a utilização de aspectos narrativos desses gêneros. Nós não iremos ter em “Inundação” a hesitação entre o real e o imaginário, uma das características do fantástico para Todorov (2007), mas podemos observar muito do que Jaques Stephen Alexis concebe como o maravilhoso¹⁴. Vejamos:

Os artistas haitianos utilizaram o Maravilhoso em um sentido dinâmico antes de se darem conta de que eles faziam o Realismo Maravilhoso. Pouco a pouco nós nos tornamos conscientes do fato. Fazer realismo corresponde para os artistas haitianos começar a falar a mesma língua que seu povo. O Realismo Maravilhoso dos Haitianos é, pois, parte integrante do Realismo Social, sob sua forma haitiana, ele obedece às mesmas preocupações. O tesouro de contos, de lendas, toda a simbologia musical, coreográfica, plástica, todas as formas de arte popular haitiana para ajudar a nação a resolver os problemas e a cumprir as tarefas que estão diante dela. Os gêneros e os organons ocidentais legados a nós devem ser resolutamente transformados em um sentido nacional, e tudo na obra de arte deve mexer com esta sensibilidade particular dos Haitianos (ALEXIS, 1970, p. 269).

É justamente este maravilhoso advindo da cultura de determinado lugar e, ao mesmo tempo, justificado por ela, expressão da concepção de mundo de um povo, no caso de Mia Couto, o africano-moçambicano, que nós vamos encontrar não apenas nos contos analisados, mas também em seus romances. Ainda segundo Alexis, o maravilhoso seria “a imagética no qual um povo envolve sua experiência, reflete sua concepção do mundo e da vida, sua fé, sua esperança, sua confiança no homem, em uma grande justiça, e a explicação que ele encontra às forças antagônicas do progresso” (ALEXIS, 1970, p. 269).

O desfecho de “Inundação” apresenta uma solução para o conflito que é um retrato da relação entre tempo x personagem que observamos ao longo de todo o conto e que traz elementos do maravilhoso apresentado por Alexis (1970). Ao mesmo instante que é uma afirmação do poder do tempo de tudo alcançar, de tudo decidir, não deixa de ser, por outro lado, uma resposta do homem a ele, que parece atender às preces em forma de canto da personagem. Lembremos que esta ansiava e afirmava querer ser levada por suas águas para perto do marido, para que se acabassem as esperas. Este fim, a casa sendo inundada

¹⁴ Embora se referindo à cultura haitiana, as ideias de Alexis (1970) sobre o maravilhoso são as que melhor correspondem à narrativa de Mia Couto, ao levar em consideração a tensão entre realidade e fantasia inerente às produções da cultura popular (CURY & FONSECA, 2008).

pelas águas do rio-tempo, pode ser entendido como uma metáfora da morte. No entanto, uma morte que, como aponta Ludmila Ribeiro (2010) em outros textos de Mia Couto, é uma espécie de volta ao pré-fetal, um conforto. Segundo suas palavras, “a metáfora passa, então, do sombrio ao claro, do refugiar-se da sombra ao adentrar-se nela” (RIBEIRO, 2010, p. 63). Essa mesma ideia fora vista já na análise de “A velha e a aranha”, onde a morte chegou para a personagem, colocando um ponto final na espera, como um nascer de novo.

Uma última observação, ainda, amparada nas considerações de Ludmila Ribeiro (2010) acerca do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, diz respeito à existência de quatro elementos em Mia Couto nos quais irá se apoiar o movimento de vida-morte¹⁵; estes elementos seriam: a casa, a terra, o homem, o rio. Ela cita, inclusive, um trecho do referido romance que mostra exemplarmente o entrosamento entre esses elementos: “Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua não no mar mas na terra. Esse rio uns chamam vida” (COUTO, 2003, p. 258). No conto ora analisado, nós também podemos observar a dinâmica entre esses elementos, principalmente no desfecho, com o rio-tempo envolvendo a casa-terra e, através dessa imagem, construindo a alegoria da morte da personagem.

3.3 “A saia almarrotada”: uma espera pela vida seguinte

Nasci mulher, nasci na dor
E para a dor nasci
Açoitaram meu corpo de inocente
E logo uma lágrima sentida
Deslizou, lentamente,
Simbolizando a vida.

[*Descrença* – Maria Eugénia Lima]

De todos os contos que constituem o *corpus* do nosso trabalho e apresentam o *cronotopo* da casa, “A saia almarrotada” é o mais confessional, até mesmo pelo foco narrativo escolhido, a primeira pessoa, com a personagem feminina revelando sua

¹⁵ Lembremos, aqui, que “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 780).

condição de subalternidade diante dos mandos e desmandos dos homens em torno dos quais vive, especialmente o seu pai. Ele é também o conto que vai denunciar com mais vigor essa condição opressora vivenciada pela mulher em uma sociedade patriarcal onde as lidas domésticas e a repressão do prazer pareciam ser as únicas obrigações femininas e restritas às paredes da casa. Também iremos ver que, como marca particular em relação às outras narrativas já analisadas, o tema da espera não é constituído pela ausência de um homem da família, o amado ou um filho, por exemplo, mas é uma espera mais grave e de difícil resolução, pois, por mais que ela aguarde o homem que iria salvá-la da vivência mesquinha determinada pelo pai, ela esperava, como confessa em certo momento, por outra vida, porque para a que lhe pertencia parecia não haver mais esperança de libertação. As particularidades do conto são muitas e procuraremos enfocá-las em nossa análise.

A subalternidade citada acima fica evidente logo no primeiro parágrafo da narrativa, quando a personagem afirma, de cara, ter nascido para as obrigações domésticas e ter sido condenada à tristeza e à solidão. Leiamos:

Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. Mais que fechada, me apurei invisível, eternamente nocturna. Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo vergonha em ter prazer (COUTO, 2009b, p. 29).

O trecho confirma a total anulação da feminilidade a que se submete a personagem, mais uma entre as tantas inonimadas¹⁶ dos contos de Mia Couto. Essa anulação, como podemos perceber, é mostrada através de vários aspectos, entre os quais podemos citar: a negação de uma vestimenta símbolo da sensualidade feminina, que a narrativa aponta como sendo uma espécie de autorizadora do despertar do desejo masculino, já que não é uma saia qualquer, mas uma “saia de rodar”, feita para se dançar nos bailes os quais as outras moças e os rapazes costumavam frequentar; a utilização de adjetivos que enfatizam o apagamento do olhar do outro, como “invisível” e “nocturna”; a repressão do prazer e, por último, a condenação a uma existência voltada para as atividades domésticas e para a tristeza. A felicidade, para alcançá-la, como as demais moças, tinha que ser buscada no

¹⁶ Todos os contos do nosso *corpus* apresentam personagens femininas inonimadas, o que pode ser tão significativo quanto os nomes que Mia Couto confere a outras personagens e que dizem muito da situação delas e do enredo. As que ora analisamos são mulheres apagadas, anuladas e sofredoras da dor da ausência e da espera, sendo marcadas e apresentadas por essa ausência e essa espera e não por uma identidade pautada em um nome e em características físicas detalhadas.

espaço exterior, nos bailes, mas ela se auto-exilara em sua própria morada. É muito significativo, por exemplo, o uso do verbo trancar para falar de seu isolamento, pois dá a ideia de um auto-exílio onde se insere sem possibilidade de saída, como se tivesse sido fechado à chave. De que modo, então, o seu “aprincesado” (COUTO, 2009b, p. 31) imaginário iria lhe surpreender se a porta de acesso a ela está fechada?

Algumas considerações importantes sobre o espaço já podem ser feitas a partir desse primeiro trecho. Uma diz respeito ao espaço de confinamento (GULLÓN, 1980) ao qual é condenada a personagem; a própria ideia de estar trancada em casa já aponta para a sua existência, estabelecendo uma esperada coerência com a opressão que sofre por parte do pai. Outra referência em relação ao espaço reforça ainda mais esse estado de confinamento: a imagem da casa como um “ninho ensombrado” (COUTO, 2009b, p. 31). Se levarmos em consideração que a palavra ninho remete a um estado de conforto, aconchego e proteção soa quase como um paradoxo a construção “ninho ensombrado”, já que este adjetivo retira a carga semântica positiva do substantivo a ele atrelado, ou seja, o espaço da casa, que deveria ser um refúgio, se apresenta mais, numa inversão plausível com a condição da personagem, como o espaço-vertigem (GUILLÓN, 1980), agressor e cheio de riscos, do mundo. Recordemos aqui a observação que Zubiaurre (2000) faz sobre a possibilidade, não rara, de os espaços interiores poderem transmitir significados negativos ou, então, de maneira mais precisa, e retomemos a de Bachelard (2005) acerca das constantes trocas e proximidades entre o interior e exterior. Diante da necessidade de voltar as suas considerações, segue um trecho exemplar de *A poética do espaço*:

O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. [...] Nesse drama da geografia íntima, onde devemos habitar? [...] Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um horrível exterior-interior (BACHELARD, 2005, p. 221).

No caso da personagem de “A saia almarrotada”, parece não haver saída nem no interior nem no exterior. O primeiro, que deveria ser a imagem da tranquilidade e do repouso ofertados pela casa-ninho e desencadeadora de um “devaneio de segurança”, como aponta Bachelard (2005, p. 115), está muito distante disso. Já ao exterior, ela não tem acesso; ele só lhe chega através dos relatos das moças que narram as noites alegres nos

bailes e, em seu devaneio, o único ao qual se permite, por intermédio do homem com quem sonha que a vai surpreender em sua tristeza para, enfim, inaugurar-lhe o amor e a vida; um imaginário “personaje-ventana”, como descreve Zubiaurre (2000), que, adentrando na narrativa, teria a função de renová-la, apresentando novo dinamismo ao espaço e à ação. Esse homem desejado ela chama de “aprincesado” (COUTO, 2009b, p. 31), como comentamos anteriormente, uma espécie de príncipe como os dos contos de fadas, o único que poderia desencantá-la do estado quase letal em que vive e despertar-lhe o “apetite de nascer” (COUTO, 2009b, p. 31).

A não possibilidade de fuga para um espaço exterior, em outras palavras esse aprisionamento de que estamos falando, é ressaltada pela excepcionalidade que caracteriza o lugar para além da casa onde a personagem vive: uma vila que parece ser isolada de tudo e é apresentada como sendo “a única vila do mundo” (COUTO, 2009b, p. 29). O único espaço do interior da casa que a ligava ao exterior, um espaço fronteiro, era a janela, de onde, ansiando pela passagem do tempo, aguardava a noite passar para que, no dia seguinte, as outras moças, tendo já regressado dos bailes, lhe narrassem a festa. Excetuando-se esses raros contatos, sua existência era marcada pela obediência, pela anulação e pelo silêncio. Até as necessidades sociais e vitais mais básicas lhe haviam sido negadas; ninguém se referia a ela pelo nome, por exemplo, e também nunca tinha fome.

A apatia e o silêncio que lhe eram característicos perante a presença da família pareciam ter-lhe sido outorgados desde o berço, com a morte da mãe, no parto. No mesmo silêncio e “poço escuro” (COUTO, 2009b, p. 31) que foram destinados à mãe pela morte, ela se afundara, como afirma em certo momento do seu relato. Sem a presença materna, restaram-lhe os mandos dos homens da casa, que lhe impuseram a vergonha e a castidade, já que era a única mulher entre os irmãos e fora criada para cuidar do pai e do tio, em especial durante a velhice destes.

O silenciamento que estamos a analisar não é resguardado apenas pela ausência da voz, pela obediência cega aos homens, mas é o corpo que é mais brutalmente silenciado. Sendo-lhe negado o desejo, a beleza, a dança, a sensualidade, o desabrochar típico da juventude, ele é apenas uma máquina de trabalho: de costurar, bordar, limpar. Há duas passagens que retratam bem essa brutalidade a que é submetido o corpo feminino. A primeira é quando a personagem diz: “belezas eram para as mulheres de fora. Elas descobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos.” (COUTO, 2009b, p. 29). No outro trecho, mais longo, ela enfatiza os esforços a que

submete o próprio corpo para evitar o seu desabrochar e, posteriormente, o envelhecimento precoce que acaba sendo a consequência de tantos maus tratos e repressões. Vejamos:

As outras moças esperavam pelo domingo para florescer. Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que o meu peito mirasse na sombra. As outras moças queriam viver muito diariamente. Eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi olhado por olhar de macho. Minhas nádegas enviuvavam de assento em assento, em acento circunflexo (COUTO, 2009b, p. 31).

No trecho fica evidente, de maneira forte, esse silenciamento porque ele o mostra em relação a duas das partes do corpo que mais acentuam o feminino, ou seja, os seios e as nádegas; escondê-las é uma tentativa de anular o olhar e o desejo masculinos e resguardar-se, como assim queria o pai. Essa discussão nos faz lembrar que o corpo foi um dos espaços de silenciamento das mulheres durante um longo tempo, como aponta Michelle Perrot (2003, p. 13): “Há muito que as mulheres são esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo”. Ainda segundo a referida estudiosa, temos que:

[...] todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal. A conveniência ordena as mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. O peito, as pernas, os tornozelos, a cintura são, cada qual por sua vez, objeto de censuras que traduzem as obsessões eróticas de uma época e se inscrevem nas imposições da moda (PERROT, 2003, p. 15).

Embora Perrot (2003) esteja se referindo a uma realidade europeia em séculos passados, as formas de silenciamento da mulher que aborda no artigo “Os silêncios do corpo da mulher” diz muito da relação com o corpo vivenciada pela personagem de “A saia almarrotada”. Neste conto, assim como em outras narrativas, Mía Couto faz desfilar, como aponta Laura Padilha nos poemas de Noemia de Sousa, as figuras anônimas de Moçambique, ressaltando as “mulheres vitimadas pela privação e em tudo diferentes daquelas que, nas etnias de origem, garantiam a face simbólica do grupo” (PADILHA, 2002, p. 185). Em outras palavras, podemos enxergar a subalternidade da personagem feminina em relação aos homens e, principalmente ao pai, como uma relação de

colonização, onde a figura paterna, que tem o poder e a força de mando, estabelece o domínio e a privação sobre o corpo da filha, propriedade sua.

O processo de apagamento do seu corpo é tamanho que, além do desejo de se aparentar às sombras, tentando minguar os seios e as nádegas, ela diz que o seu próprio coração, órgão vital, já a tinha expulsado dela mesma, não tendo mais vontades nem motivos (COUTO, 2009b). Seu corpo, como comentamos anteriormente, não era sujeito de nada, mas uma máquina comandada pela voz do pai, que mandava em sua fome, que ordenava que ficasse feia; uma voz que atravessava o tempo e o espaço e ecoava para além da morte, como ela mostra:

Chega-me ainda a voz do meu velho pai como se ele estivesse vivo. Era essa voz que fazia Deus existir. Que me ordenava que ficasse feia, desviçosa a vida inteira. Eu acreditava que nada era mais antigo que meu pai. Sempre ceguei em obediência, enxotando tentações que piri-pirilampejavam a minha meninice (COUTO, 2009b, p. 31-32).

O domínio do pai sobre a vida da personagem é tão grande que além de se sobrepor ao tempo e ao espaço, como discutimos, ainda se mostra mais poderoso do que a figura de Deus, pois não era, como no *Gêneses*, o verbo deste que, para a filha, dava vez à existência, mas a figura paterna, ocupando um espaço de criação inaugural, era quem fazia com que o divino existisse por intermédio de uma voz cruel e imperativa.

O pai também era sua referência maior da passagem do tempo; um tempo sempre marcado por esperas: a espera pela autorização para comer, para começar a viver, a se enfeitar, a espera à janela para que a noite passasse e as histórias sobre o baile pudessem lhe chegar aos ouvidos, a espera pelo homem que a amaria, a espera pela vida seguinte. O conto apresenta muitos vocábulos que dão ideia de tempo, como noite, dia, seguinte, domingo, diariamente, meninice e, principalmente, verbos: adiou, cresci, envelheci, nascer, desabrochassem, entre outros. No entanto, as marcas de sua passagem podem ser percebidas de maneira mais forte e cruel no corpo da personagem, nos seios e nádegas que teimavam em se mostrar, mesmo a sua revelia e a do seu pai, e, posteriormente, no processo de envelhecimento observado nas rugas e na gordura que se instalavam no seu corpo, outrora moço. Mas também, no final do conto, essas marcas aparecem no desgaste da saia, uma oferta do seu tio ainda na juventude. O viço dessa vestimenta havia desaparecido, dando lugar a uma saia “amarfanhosa, almarrotada” (COUTO, 2009b, p. 32), cujos significados discutiremos a seguir.

3.3.1 A saia de rodar, o velho sofá e o barco do Tio Jonjoão

Ai barco que me levasse
a um rio que me engolisse
donde eu não mais regressasse
p'ra que mais ninguém me visse!

Ai barco que me levasse
sem vela ou remos, nem leme
p'ra dentro de todo o olvido
onde não se ama nem teme.

[Choro – Ermelinda Xavier]

Como nos outros contos analisados, neste também há a presença de objetos que têm uma relação estreita com a espera das mulheres personagens das narrativas. O primeiro que ganha destaque, até mesmo porque dá título ao conto, é a saia; inclusive, a oferta dela pelo tio é o que inaugura a narrativa e agrava o estado de reclusão e de apagamento da personagem. Este presente, que para as outras era motivo de alegria e de autorização para estreitar a mocidade nos bailes, teve efeito inverso para a personagem: ao recebê-la, se trancou ainda mais em casa e procurou se fazer invisível, sem atrativos ao olhar dos homens. Ela confessara: “Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo” (COUTO, 2009b, p. 29), como se, criada para as lidas domésticas, não merecesse tal agrado, além de não ser autorizada pelo pai a usá-la. Era, aliás, despida de qualquer enfeite e a única beleza que ela considerava sua e legítima era o pranto. Se em “Inundação” a personagem utilizava o canto para atrair o regresso do marido, a sua evocação pela chegada do possível amado era feita pela lágrima. Vejamos:

Na minha vila, as mulheres cantavam. Eu pranteava. Apenas quando chorava me sobrevinham belezas. Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima, flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado iria me surpreender. E iria me amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento (COUTO, 2009b, p. 31).

Esse trecho, além de ressaltar a sua dependência às figuras masculinas, já que ou era o pai quem lhe ditava as ordens ou, em seus devaneios, outro homem, o príncipe encantado, que viria lhe salvar a vida, mostra que, mesmo em meio a toda a tristeza e a

subalternidade, ela tinha esperanças de haver uma resolução, embora esta não viesse de nenhuma ação sua, mas de fora e atrelada, como comentamos logo acima, a outra figura masculina. É importante ressaltar, no entanto, que nem todos os homens que estão ao seu redor exercem sobre ela o mando, a opressão. É o seu tio, por exemplo, como falamos, que a presenteia às escondidas com a saia, oferecendo-lhe a possibilidade, portanto, do que lhe era negado: o movimento do corpo, o enfeite, o baile, a promessa de um amor e tudo o mais que o uso da saia de rodar poderia ofertar a uma moça. Inclusive, percebemos certa afinidade entre ela e o tio, principalmente por meio do barco que ele constrói e com o qual ela se identifica. A fim de nos atentarmos com mais precisão para essa afinidade, leiamos a seguinte passagem:

E assim se fez: desde nascença, o pudor adiou o amor. Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo. Como o barco do Tio Jonjoão que ele construiu de madeira verde. Todos teimaram que era desapropriado o material. Um arco nos ombros, foi sua resposta. Jonjoão convocou toda a vila para assistir à largada do barco. Dessa vez, até eu descí aos caminhos. Mal se barrigou nas águas do rio, a barça foi engolida nas funduras (COUTO, 2009b, p. 30).

Pelo trecho e pela oferta da saia, desconfiamos que o tio, assim como ela, se permitia devanear, mesmo perante a incompreensão alheia. Só quem o entendia era a sobrinha e o inverso parece também ser verdade. Tanto que, diante da revolta do pai pelo fracasso da embarcação, a filha afirma saber que o barco não havia navegado não por maldição, mas porque “está ainda muito cru, a madeira tinha ainda vontade de raiz” (COUTO, 2009b, p. 30). Assim como ela não fora feita para as vaidades e as aventuras da vida, o barco não havia sido construído para flutuar; ambos, ela e a madeira do barco, não tinham maturidade para tanto. Nas palavras do tio: “Isso fazem todos, disse, é tudo barcos, uns iguais e os outros também. E acrescentou: - Quando secar o rio, o meu barco ainda estará aqui” (COUTO, 2009b, p. 30).

Os trechos citados também nos fazem atentar para as várias referências a espaços fundos que aparecem no conto: o fundo do rio onde o barco ficara, o poço escuro onde a mãe afundara e para onde ela aparentava se deixar levar, a cova onde acabara enterrando a saia quando o pai descobriu o presente. Com exceção do primeiro, metáfora para a morte, os outros apontam para uma necessidade de enraizamento, como ela própria confessa, de preservação. Estar na superfície, sob o olhar atento da família, era estar sempre muito

suscetível; o barco correria o risco da deriva e a saia da fúria e opressão do pai. Já encalhado no fundo do rio e enterrada no quintal, barco e saia, respectivamente, e, por extensão, ela, metaforizada nesses dois objetos-sujeitos, estaria sob maior proteção, nem que fosse para preservar o devaneio e a esperança.

Essa identificação, uma espécie de trindade constituída pela saia, pelo barco e por ela, aparece mais visivelmente em três falas da personagem. Na primeira, ela diz que “agora, a saia de roda era o barco na fundura das águas” (COUTO, 2009b, p. 30). Em outra, identificada como barco, ela pergunta para o tio: “quando secar o rio estarei onde?” (COUTO, 2009b, p. 31). Enquanto na última, uma das falas mais tristes, ditas já no final da narrativa, ela afirma: “Agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfonhosa, almarrotada, E parece que me sento sobre a minha própria vida” (COUTO, 2009b, p. 32).

Nenhum dos três alcança o destino comum a que se destina: o barco à flutuação nas águas, a saia à dança nos bailes e ela ao amor. A saia, por exemplo, pudemos verificar que sofre o mesmo processo de desgaste que a dona. E o significado que tem na vida desta pode ser apreendido quando a personagem diz que, ao sentar sobre ela, tem a impressão de estar sentando sobre a sua própria vida, já que a roupa representava tantas possibilidades (festas, danças, diversões, amores) que foram apagadas diante da obediência cega que destinava aos mandos do pai.

Por último, como um objeto importante para a constituição do espaço e da personagem, citamos o sofá da sala, onde ficava “enrolada”, esperando a noite passar para as outras moças chegarem com as notícias dos bailes. Já próximo ao desfecho do conto, é nele também onde ela se encontra “encalhada” a alisar a saia por tanto tempo guardada. É interessante prestar atenção aos verbos utilizados para estabelecer o contato entre o referido objeto e a personagem, isto é, os verbos enrolar e, depois, encalhar. O primeiro transmite a ideia da busca por um conforto e proteção, para suportar o tempo da espera, enquanto o outro faz referência ao desgaste da personagem, a gordura do seu corpo, ao seu envelhecimento e à ausência de um amor. Também não podemos deixar de nos atentar para os adjetivos que a personagem-narradora utiliza para descrever o sofá: velho e eterno; os dois relacionados à passagem do tempo, sugerindo, com isso, quão longa e cansativa era a espera vivenciada pela personagem em seu assento; velho e eterno como aponta ser também a voz do pai a ecoar seu poder de mando sobre a vida dela.

3.3.2 Sobre quando as luzes do baile já haviam esmorecido

Coração cadáver porque bates e porque esperas?¹⁷

[*Coração na vida* - Francisco José Tenreiro]

Vimos que, ao longo de toda a narrativa, a personagem-narradora padece diante da opressão exercida pelo pai, sendo ela submissa a todas as suas vontades e ordens. A única fuga que, vez em quando, encontra, como a maior parte das personagens das histórias que temos analisado, é no devaneio. Ao final do conto, mais uma vez, ela enfatiza sua obediência cega à voz paterna, tão forte que se mantém viva apesar da ausência física. Nas palavras da narradora:

É essa voz que ainda paira, ordenando a minha vez de existir. Ou de comer. E escuto a sua ordem para que a vida me ceda a vez. E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades? Fico à espera de sua autorização, enquanto vou ao pátio desenterrar o vestido do baile que não houve (COUTO, 2009b, p. 32).

O trecho aponta, mais uma vez, para o passar do tempo marcado no corpo da personagem e para a gravidade da espera, que se perpetua na velhice. Soa triste e patética a esperança de vaidades quando a mocidade já se foi e nada reservado a esta foi cumprido; ficando isto claro quando ela diz que nunca houve o esperado baile, ou seja, a saia nunca foi estreada e o amor nunca veio. No entanto, mesmo reafirmando a sua obediência, pela primeira e única vez na narrativa, ela desobedece aos mandos do pai por meio de uma ação e não dos habituais devaneios. Ao descobrir a saia que o tio dera à filha, o pai ordena que toque fogo na roupa, mas ela não cumpre a ordem e, ao invés de queimá-la, ela a enterra no pátio, como uma maneira de, ao mesmo tempo, salvar a vestimenta e a si própria, pois diz considerá-la enfeitada, já que atraia os seus desejos e a fizera desobedecer ao pai. Se este, para ela, representava a voz de Deus, não atender a esta significava ouvir ao diabo. Vejamos o trecho abaixo, anterior ao que citamos acima:

¹⁷ Verso retirado do poema “Coração na vida” e utilizado, também como epígrafe, no artigo “Velhas palavras e idades”, de Laura Padilha (2002).

Eu fui ao pátio com a prenda que meu tio secretamente me havia oferecido. Não cumpri. Guiaram-me os mandos do diabo e, numa cova, ocultei esse enfeitiçado enfeite. Lancei, sim, fogo sobre mim mesma. Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido (COUTO, 2009b, p. 32).

Como em outros momentos do conto já comentados, não podemos deixar de observar, na passagem citada, a escolha de certas palavras para potencializar os significados da narrativa, a exemplo dos verbos “dançar” e “acarinhar”, nunca colocados em prática na existência submissa da personagem. A ação, subsidiada pelo devaneio, de lançar-se ao fogo parece ser uma tentativa de se libertar da passividade e das privações sofridas, já que é como se, nesse momento, ela se permitisse exercer o que sempre reprimiu: o fogo do desejo, a dança no baile e os carinhos de um homem. Interessante, também, ainda nos atentando para os vocábulos, é a escolha do verbo “esmorecer” para dar conta da passagem do tempo e da existência, embora pequena, de uma esperança. Mesmo lamentando o quão tarde o sonhado homem chegara, ainda havia uma possibilidade de libertação, que havia sido apenas esmorecida, mas não apagada ainda.

Também devemos observar a luminosidade, a cor e o brilho presentes nos acontecimentos finais em contraste com a opacidade do restante da narrativa, onde ela sempre se mostrava noturna e invisível. Essa luminosidade vai estar presente nas chamas do fogo, nas luzes do baile, ainda que esmorecidas, na resplandecência do espelho onde, permitindo-se vestir a saia, se mirou para contemplar-se. Até o costumeiro silêncio é substituído pela música e pela dança que executa através dos corredores de casa. No entanto, o tempo dessa ação é muito curto. Sentimentos como o cansaço, a consciência da velhice, o desperdício da vida logo voltam a tomar conta dela, que, assim como a saia amassada e desarrumada, está repleta de rugas e do desgaste próprio do tempo.

São dois os espaços presentes no final: a sala e o pátio. O primeiro, metonimizado pelo sofá, é o símbolo maior da espera na narrativa e nele a personagem recupera outra situação e outro espaço muito familiar: a mesa das refeições, este símbolo do mando do pai, que ordenava a obrigatoriedade da fome e o momento de comer. Esses dois objetos, o sofá e a mesa, representam, como aponta Butor (1974), o papel de indício do espaço opressor onde se inserem, são uma amostra desse espaço. A ligação entre um e outro aparece na seguinte fala da personagem: “O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida.

Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família.” (COUTO, 2009b, p. 32).

Já o pátio¹⁸ da casa, que faz fronteira com o exterior, com o mundo, se mostra o único espaço, para além dos seus devaneios, de fuga e libertação. É nele onde ela enterra a saia quando o pai ordena que a queime, também é nele que arde a única coisa da casa que sugere um indício de vida para a personagem: a fogueira, para onde se lança duas vezes. Na primeira, já apresentada, é retirada das chamas pelos irmãos. Na segunda vez, ela se dirige ao fogo com o pouco que lhe pertence, ou seja, a saia e a lágrima. Segue o último trecho da narrativa: “E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava?” (COUTO, 2009b, p. 32).

Uma discussão, ainda, relevante precisa ser feita ao se pensar nesse desfecho e diz respeito a um recurso narrativo conhecido das nossas análises anteriores e tão recorrente em Mia Couto: a dubiedade, muitas vezes alcançada através de estratégias típicas dos gêneros como o fantástico, o maravilhoso; outras vezes, simplesmente nos é ocultada alguma informação que lança a dúvida. No caso de “Inundação”, teria ela se jogado mesmo à fogueira, ou seja, à morte, já que, dessa segunda vez, parecia não haver mais homem algum, nem em seus devaneios, para salvá-la? De toda forma, essa resposta nem se faz tão importante. O principal, nesse desfecho, é reconhecer que, apesar de toda a submissão e descrença, a centelha de esperança que salta em outros momentos da narrativa, é confirmada e realçada em seu final, pois ela deseja, ainda, através da lágrima, como dissera, que o homem esperado chegue e a salve, não exatamente da fogueira, que, sempre estando crepitando no quintal, pode ser entendida como a voz opressora do pai que continua a ressoar pela casa mesmo depois de morta e da qual, de fato, precisa ser libertada. A frase final, mais do que um questionamento, pode ser compreendida como uma confissão: O coração dela, apesar de tudo, ainda teimava.

Por fim, trazendo à tona a condição da subalternidade feminina, não podemos deixar de refletir sobre a dicotomia sujeito-objeto presente na relação da personagem com o pai e nas estratégias, ainda que sutis, para reverter essa condição. Tomas Bonnici nos diz que:

¹⁸ Na narrativa, ora se fala em pátio, ora em quintal, mas para designar o mesmo espaço.

a opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia do sujeito. [...] o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. É a dialética do sujeito e do outro, do dominador e do subalterno. [...] Os críticos tentam expor os processos que transformam o colonizado numa pessoa muda e suas estratégias para sair dessa posição (BONNICI, 2000, p. 17).

No caso do conto, a voz do colonizado-objeto aparece diretamente pela escolha do foco narrativo em primeira pessoa, como comentamos logo no início dessa análise. Ela mesma apresenta-se como mulher subalterna e narra o seu sofrimento diante dos mandos do pai, nos conta sobre a sua anulação, o seu silêncio, a repressão dos seus desejos. E, apesar de confessar cega obediência à figura paterna e se submeter passivamente à dominação, vimos que existe a vontade de se desfazer dela, embora esta não se reverta em ação. A estratégia de reversão da sua posição de objeto se define na narrativa de maneira mais sutil, mas não deixa de existir; ela se dá através do sonho, do devaneio; saída esta, inclusive, que aparece recorrentemente em Mia Couto, onde “o real e a fantasia interagem em total liberdade” (VALENTIM, 2005, p. 92-93) e diante da qual não podemos negar legitimidade. Inclusive, para subsidiar nossas considerações, recorreremos novamente a Bonnici (2000), que, ao sintetizar as considerações de diversos estudiosos sobre a reversão do colonizado-objeto, em especial as de Wilson Harris, afirma ser a imaginação o mais antigo e válido refúgio dos oprimidos perante a dominação.

Esse retrato social exposto em “A saia almarrotada” também nos faz lembrar a discussão de Bhabha (2010) sobre os deslocamentos relacionados aos espaços do privado e do público. Ele nos diz:

Os recessos do espaço domésticos 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, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora (BHABHA, 2010, p. 30).

O que vemos é uma relação entre os traumas de uma história pessoal e as disjunções mais amplas de caráter político e social, num jogo entre o pessoal que é também político e o público dentro do universo da casa. Ainda segundo Bhabha, nós temos, aí, “o espaço doméstico como espaço das modernas técnicas normalizantes, pastoralizantes e

individualizantes do poder e da polícia modernos: o pessoal-é-o-político, o mundo-na-casa” (BHABHA, 2010, p. 32).

Capítulo IV

Os *cronotopos* de fronteira ou os entre-lugares da solidão

Encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás.

[*O local da cultura* - Homi Bhabha]

4.1 “Na berma de nenhuma estrada”: entre as monotolidades do (des)povoado e o sonho de outros (des)mundos

Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro.

[Mário de Sá-Carneiro]

Tendo como móbile a globalização, mais especificamente as discussões em torno da tensão entre o global e o local em um mundo cada vez mais conectado ao longo do tempo e do espaço, ganha importância a questão das fronteiras. Estas, analisadas principalmente do ponto de vista político-social, também podem aparecer ligadas à categoria do espaço, na construção do texto literário, embora, de acordo com Borges Filho (2008b, p. 4), a teoria da literatura tenha se preocupado muito pouco com a sua discussão. Ainda segundo o referido pesquisador, sua presença em um texto pode assumir os mais variados sentidos. Vejamos:

Realmente, como a fronteira é aquilo que divide, a idéia de algo belicoso já se apresenta à nossa visão. No entanto, ao tomar o tema da fronteira para a análise da obra literária devemos ter em mente que o texto é extremamente rico e, portanto, a fronteira encerrará os valores mais diversos. Como cada texto é único, é nele que devemos procurar o sentido, as conotações axiológicas. Dessa maneira, devemos desfazermos dos preconceitos e encarar o texto em si (BORGES FILHO, 2008b, p. 4-5).

Em “Na berma de nenhuma estrada”, a fronteira, como espaço primordial da narrativa, está associada a um dos *cronotopos* que vimos ser, segundo Bakhtin (2010), um dos mais produtivos na história da literatura: a estrada. Além disso, seus sentidos ganham mais vigor quando o analisamos em relação à personagem: uma moça que, sentindo-se deslocada no povoado em que vive, atravessa os dias portando o desejo de ir embora para outro lugar. Na tentativa de realizá-lo, cotidianamente ela se enfeita e fica à beira da estrada esperando que alguém pare e lhe dê carona, não importando quem nem para onde. A narrativa já é iniciada com a localização espacial a que nos referimos:

Estou no sopé da estrada, à espera que alguém me leve. Um qualquer, tanto faz. Basta que passe e me leve. É meu sonho antigo: sair deste despovoado, alcançar o longe. Até cansei este sonho. Meu tio sempre me avisou: não durma perto da estrada que as poeiras irão sujar seus sonhos. E aconteceu. Mas eu, nem se acredita, eu sempre gostei de poeira porque me traz a ilusão dos caminhos que não conheço (COUTO, 2001, p. 117).

Esse trecho apresenta não apenas o principal espaço da narrativa como serve para situar a condição existencial da personagem, já que, mais do que um espaço de visita diária em busca da realização do seu sonho, a estrada, ou, mais precisamente, estar à beira dela, caracteriza a sua própria condição de sujeito deslocado e cindido entre dois mundos. De um lado, o povoado onde ela vive, do outro, o restante do mundo que ela desconhece e com o qual sonha.

Em relação ao primeiro, sua caracterização dá uma boa ideia de como a personagem se sente nele, a começar pelo nome, que nos é dado a conhecer logo em seguida: Passo-Longe, uma vila que, segundo a personagem-narradora, de tão longe que é, nem a saudade chega lá. Formado por um substantivo (o passo), mas que também pode ser um verbo conjugado na primeira pessoa (eu passo) e por um adjetivo que tanto incorpora o sentido de espaço quanto o de tempo (longe), ele nos oferece a imagem de um lugar perdido no meio do nada, como costumamos nos referir a essas cidades e vilarejos distantes de tudo. Além do nome, a utilização do prefixo “des” na tentativa de descaracterizar sua condição de lugar habitado – era um despovoado e não um povoado – e a observação de que nem os sentimentos que acometem qualquer um em qualquer lugar, como a saudade, alcançam a vila só enfatizam o sentimento de deslocamento da personagem em relação ao seu local de origem.

Quanto aos outros mundos, divididos e, ao mesmo tempo, possibilitados pela estrada, não há definições. Ela se refere a eles como “o longe”, “caminhos que não conheço”, “desmundos”, o que nos faz entender, como ela mesma afirma, que não importa para onde vá, ela só deseja sair de Passo-Longe. Aqui, também, mais uma vez, nós vamos nos deparar com o que escolhemos chamar de desconstrução dos espaços, pois se, anteriormente, observamos que a vila onde morava era um “despovoado”, os outros lugares com os quais sonha para além dele não eram outros mundos, mas “desmundos”. Tudo isto só realça ainda mais o deslocamento sentido pela personagem que estamos a comentar desde o início e que, de tão grande, a faz desejar mais do que outro lugar para viver, lugar nenhum; como se em espaço algum ela pudesse conhecer um sentimento de pertencimento

e conforto. Há um diálogo imaginário que ela constrói com os viajantes que passam pela estrada que ilustra bem essa nossa observação. É interessante o lermos na íntegra:

As vezes que eu viajei, rumei para outros desmundos. Tudo em delírio. Quantas vezes o belo motorista abre a porta de um caminhão e me pergunta sobre o meu destino. – A senhorinha segue na cidade? – Não, vou para a outra, a seguinte. – É que depois não há mais cidade. Depois não há mais lugar nenhum. – É exatamente aí que eu vou (COUTO, 2001, p. 120).

A passagem acima não apenas ressalta a caracterização de Passo-Longe como um lugar isolado de tudo, já que na imaginação da personagem depois dele não há mais nada, como também aponta para uma imagem de sujeito comum à pós-modernidade. A esse respeito, refletindo sobre as transformações vivenciadas pelas sociedades modernas no final do século XX, nos diz o teórico Stuart Hall:

[...] Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo (HALL, 2011, p. 9).

Tomando de empréstimo as palavras de Hall (2011), a personagem sente-se, portanto, descentrada, deslocada, até mesmo porque as identidades se mostram “desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente” (HALL, 2011, p. 75). Ela se apresenta como um sujeito formado nos “entre-lugares”, na “emergência dos interstícios”, agora nos valendo dos termos Bhabha de (2010), onde “espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2010, p. 19).

E é na fronteira destes que a narrativa vai ganhando corpo. Há nela, por exemplo, um embate, ou melhor, um elo entre tradição e modernidade que é exposto por meio de um processo de negociação entre elas¹. Esse embate acontece quando a personagem se despe

¹ Stuart Hall nos chama a atenção para o fato de ser “tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação ou da homogeneização.” (HALL, 2011, p. 88). Mas, logo em seguida, afirma que este pode se configurar como um dilema que não tem tanta razão de ser, já que o que comumente vemos é uma oscilação, um processo de negociação entre uma e outra. Isto acontece, em especial, com aquelas pessoas dispersadas de sua terra natal e que costumam “negociar com as culturas em que vivem, sem simplesmente

da capulana, vestimenta tradicionalmente utilizada pelas mulheres africanas e, todos os dias, na tentativa de chamar a atenção dos motoristas que cruzam a estrada, embeleza-se com as roupas das vizinhas e as maquiagens da loja do tio, que parece ser a única da vila que comercializa esse tipo de enfeite que vem de fora.

É interessante observar, no entanto, que é apenas quando ela abre mão desses enfeites de fora e sai para a beira da estrada vestida pela capulana que, enfim, um carro para. O que não significa que, necessariamente, nessa oscilação entre tradição e modernidade de que falamos, a primeira saia vencedora. A ligação maior que ela estabelece quando se despe de quaisquer belezas e sai aos modos de uma típica mulher do campo, como ela mesma observa, mais do que com a tradição é com um passado mais recente, as suas origens, a sua infância, já que, como veremos mais detalhadamente quando estivermos analisando o desfecho da espera, os indícios da narrativa dão a entender que o homem que lhe oferece, finalmente, uma carona, é o seu pai.

A personagem solitária e deslocada de “Na berma de nenhuma estrada”, que não se sente pertencente a nenhum lugar especificamente, se encaixa no que Oziris Borges Filho chama de personagem utópica. A fim de compreender melhor essa denominação, temos que:

Retomando o sentido etimológico dessa palavra [do grego ou ‘não’ e topos ‘lugar’], classifica-se dessa forma a personagem que está fora de lugar, que não pertence propriamente a nenhum lugar específico, cujo destino é ‘andar por aí’. [...] Ele transita de um não-lugar a outro, atravessando inúmeras fronteiras, inúmeros países, regiões desconhecidas, mas, contrariamente, a Gulliver ou Alice, nunca chega ao seu tópos. O caminho é o seu não-espço e a sua própria razão de ser (BORGES FILHO, 2008b, p. 13).

Embora a personagem em questão não se desloque através de fronteiras fisicamente, ela o faz por intermédio do sonho, do delírio, como aponta em certos momentos da narrativa, a exemplo do que já citamos anteriormente, quando ela assume que as vezes em que viajou ela rumou para “os desmundos. Tudo em delírio” (COUTO, 2001, p. 118). Ela é, adaptando os termos de Borges Filho (2008b), a anti-heroína solitária

serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2011, p. 89). Boaventura Cardoso também nos fala nesse processo de, ao mesmo tempo, confronto e negociação: “A recontextualização das identidades exige, nas condições atuais, que o esforço analítico e teórico concentre-se na elucidação das especificidades dos campos de confrontação e de negociação em que as identidades se formam e se dissolvem” (SANTOS, 1994, p. 43). Sugerimos, portanto, para melhor tomar conhecimento dessas discussões, a leitura dos dois textos citados: *A identidade cultural na pós-modernidade* (Stuart Hall) e *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira* (Boaventura de Sousa Santos).

utópica, sua busca é infinita e não tem um fim específico, ela apenas se sente fora de lugar e “percebe o vazio que a habita sem saber exatamente explicá-lo. É uma personagem clivada pela angústia” (BORGES FILHO, 2008b, p. 12) e perdida em seu espaço. Ela é um desses tantos seres de fronteira, de trânsito, presentes na obra de Mia Couto e apontados por Fonseca e Cury (2008), como crianças, velhos, mulheres marginalizadas, estrangeiros, isto é, seres “entre culturas, entre tradições, entre línguas, entre costumes” (FONSECA & CURY, 2008, p. 105).

Em consonância com a anulação dos espaços, temos a percepção de si própria como uma mulher anulada pela vida, como se esta fosse um vazio sem fim. Para começar, como todas as personagens dos contos que fazem parte do nosso *corpus*, com exceção de “O perfume”, a de “Na berma de nenhuma estrada” não tem nome; não porque a narração omita tal informação, mas pelo fato de, à maneira da personagem de “A saia almarrotada”, a própria família lhe negar essa marca de identidade, pois o pai, que foi embora cedo pelas estradas, abandonando ela e a mãe, apenas a chamava de menina e sempre adiava o momento de escolher para ela um nome. Outras marcas desse seu vazio: os dois estágios que considera mais festivos e importantes na vida ela lamenta não ter tido, ou seja, a infância e o sonho, e, aos olhos dos homens que atravessam as estradas, ela parece invisível, já que, mesmo com todos os enfeites femininos, nenhum para e lhe dá carona. Além disso, ela mesma se apresenta como uma mulher “falecida”, “envelhecida”, desistente de si, que não vem de ninguém nem vai para nenhum Deus (COUTO, 2001). Em certo instante da narração, ela relata: “Só eu padeço de mim, envelhecida de esperar, mais baça que o espelho da loja” (COUTO, 2001, p. 118).

Fazendo uma referência ao título do livro de Júlia Kristeva *Estrangeiros para nós mesmos*, a personagem de “Na berma de nenhuma estrada” sente a aflitiva sensação de ser estrangeira para ela mesma. Retomando Freud, Kristeva mostra que o psicanalista alemão

nos ensina a detectar a estranheza que há em nós. Ao cosmopolitismo estóico, à integração universalista religiosa, em Freud, sucede a coragem de nos dizermos desintegrados para não integrar os estrangeiros e muito menos persegui-los, mas para acolhê-los nessa aflitiva estranheza que é igualmente a deles e a nossa. [...] Por reconhecer a nossa aflitiva estranheza, não sofreremos dela nem a desfrutaremos do lado de fora. O estranho está em mim, portanto somos todos estrangeiros (KRISTEVA, 1994, p. 201-202).

Ainda nos amparando nas discussões de Kristeva, esta afirma que algumas obras de Freud, do “segundo” Freud, como *Além do princípio do prazer*, apontam para a estranheza, para a diferença em nós como “a condição última de nosso ser com os outros” (KRISTEVA, 1994, p. 202). E, para completar, ela ainda possui o que, segundo a teórica, na alucinação de todo estrangeiro, é o pontapé para a liberdade, ou seja, a sua condição de órfã, estando isenta de quaisquer obrigações familiares. Ela tem apenas ao tio, que conhece o seu sonho de ir embora e a ajuda, permitindo que durma na loja e se utilize de alguns enfeites que ele vende. Entre os dois há uma relação de cumplicidade, similar a existente no conto “A saia almarrotada”. Ela, inclusive, cogita a possibilidade de tentar amar o tio, mas associa o amor à canseira, a estar-se presa, descartando-a. Em suas palavras: “Amor é como dever de religião – a gente não folga. Eu quero é distração para o meu peito. Alívio de canseira.” (COUTO, 2001, p. 119).

Apesar da ausência da família, herdou dela as duas coisas mais importantes, talvez as únicas, da sua vida: do pai, o apego à estrada. Ao narrar a sua história familiar, ela nos diz: “Meu pai foi-se, escoado na estrada. Nesta mesma estrada onde eu me alinho, mais minhas monotoniedades” (COUTO, 2001, p. 119); da mãe, a sina da espera, pois, quando o marido a deixou para ir às minas e nunca mais regressou, “ficou tão pasmada no regresso dele, que ela nunca saiu daqueles aguardos” (COUTO, 2001, p. 119); até seu nome faz referência a um tempo de espera: Dona Constança, que nos remete à palavra constância, ao estado constante do aguardar. Em outras palavras, herdou da família suas maiores referências de tempo e de espaço; no caso, a espera e a estrada.

Inclusive, o tempo cíclico que vai caracterizar o cotidiano da personagem e predominar na narrativa tem início em sua infância. Ela nos conta: “De meus pais só tenho lembrança de uma tarde que se repete como se fosse o tempo inteiro” (COUTO, 2001, p. 119). Sobre esse tempo, também chamado de circular, nos fala Isabel Allegro de Magalhães:

A mais antiga concepção de tempo ao longo da história é talvez uma concepção cíclica, de repetição de ritmos mensuráveis. Medida desses ritmos é a revolução dos corpos celestes, é a rotação das estações do ano, é o ciclo das gerações humanas, ou seja, uma qualquer das mudanças periódicas do universo. [...] curioso é que a experiência de um tempo cíclico, presente como vimos em povos primitivos e na Antiguidade Clássica, presente na experiência mística de todos os tempos e de todas as culturas, permaneça ainda hoje viva de tantas formas (MAGALHÃES, 1987, p. 19-31).

Essa tarde eterna que se repete infinitamente se faz importante na vida da personagem porque instaura uma condição que irá acompanhá-la pelos dias afora e sobre a qual comentamos anteriormente: a estranheza, o vazio, o apagamento de si própria. Afirmamos isso porque essa lembrança tão forte da infância é a do pai negando-lhe, ou melhor, adiando-lhe a oferta de um nome. Diante do questionamento da mãe a respeito de como iria se chamar a filha, o pai só respondia: “- Há-de-se-ver, mulher. Há-de-se-ver. Respondia como sempre falava: há-de-se-ver. Não fazia nenhuma idéia. – Lhe vá chamando só assim: menina” (COUTO, 2001, p. 119). Essa pulsão para um tempo futuro que nunca chega e cujo desejo por ele se repete todos os dias aparece de diversas formas na narrativa, como, por exemplo, na presença, em alguns momentos, do gerúndio. Este ganha especial importância quando ela narra a monotonia da sua vida em busca de realizar seu sonho. Vejamos: “Assim, vou santificando os dias, sempre iguais, no mesmo-que-mesmo.” (COUTO, 2001, p. 117). Temos aqui, justamente, a presença do tempo circular que, pelo seu caráter repetitivo, gera a monotonia e o cansaço que tanto fazem padecer a personagem, inserindo-a em um cotidiano quase ritualístico pelos gestos repetidos todos os dias: enfeitar-se com as belezas emprestadas pelas vizinhas e pelo tio e exibir-se na beira da estrada para os homens que passam.

Entre os muitos vocábulos e expressões que servem para localizar temporalmente (noite, dia, tarde, hoje, dia seguinte, nunca mais de cinco minutos) e espacialmente (Passo-Longe, daqui, aqui, nossa vila) a narrativa, há um, em especial, bastante importante para os significados desta e que vai agregar tanto a noção de tempo quanto a de espaço: o advérbio “além”. Ele está presente em uma das passagens em que a personagem relata o seu desejo de ir embora: “Quero uma estrada para o meu coração. De ida sem volta. Só para o além.” (COUTO, 2001, p. 119).

O tempo/espaço do “além” almejado pela personagem-narradora faz parte de todo um quadro de indefinições que constitui a existência da narradora e que norteia os seus desejos; presa a uma fronteira que pode ser considerada tanto física quanto psicológica e acometida por um sentimento de estranhamento e de não-pertencimento, como temos discutido, sua espera é caracterizada por um desejo de libertação que não leva em consideração nem o tempo nem o espaço; importa ela ir “além” da vila onde vive e de um passado que, como comenta, parece se repetir em um ciclo cotidiano.

Esse espaço físico e ao mesmo tempo existencial que o referido advérbio comporta na narrativa pode estabelecer um diálogo com o emprego do termo feito por Bhabha

(2010), que o insere na questão da cultura, para dar conta da nossa contemporaneidade. Ele nos diz:

Estar no “além”, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir “no além” é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. (BHABHA, 2010, p. 29).

O crítico indo-britânico (2010, p. 19) enfatiza, em sua discussão, o “movimento exploratório incessante” presente no “além”, para lá e para cá, para frente e para trás, bem como os entre-lugares que “fornecem o terreno para estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade” (BHABHA, 2010, p. 20). Ao discutir essa lógica fronteira da cultura, ele não deixa de inserir também a questão do sujeito e discorre sobre o estranhamento (*unhomeliness*) deste diante do “além”, da necessidade de re-localar o lar; o estranho “tornou-se uma condição colonial e pós-colonial paradigmática” (BHABHA, 2010, p. 30).

Já Glissant fala, no contexto de errância que marca nossos dias e em um sentido que dialoga de forma muito produtiva com o conto, em uma projeção em direção à “totalidade-mundo” que pode ser simplesmente interna, originando o exílio interior. A fim de compreendermos melhor, leiamos:

Durante muito tempo – é preciso sempre repetir – a errância ocidental, que foi uma errância de conquistas, uma errância de fundação de territórios, contribui para realizar o que hoje chamamos “totalidade-mundo”. Mas em um mesmo espaço onde temos hoje cada vez mais errâncias internas – ou seja, cada vez mais projeções em direção à totalidade-mundo e retorno sobre si mesmo quando se está imóvel, sem sair de seu lugar – essas formas de errância desencadeiam frequentemente o que chamamos de exílios interiores, momentos em que o imaginário, a imaginação ou a sensibilidade estão completamente alheios àquilo que se passa a sua volta (GLISSANT, 2005, p. 105).

A necessidade de re-locação e os entre-lugares que configuram o “além” discutidos por Bhabha (2010), bem como o sentimento de exílio interior observado por Glissant (2005) ou, ainda, aquele sentimento de estranheza levantado por Kristeva (1994), todos fazem parte da condição existencial da personagem e vão estar representados no permanente estado/espço de fronteira em que ela se encontra. Apesar de circular por

outros lugares da vila, como a loja do Tio Josseldo, é na beira da estrada, fronteira entre Passo-Longe e o mundo, que ela se reconhece e atravessa os dias. A referência a esse espaço intervalar aparece já desde o título através da palavra *berma*, que significa *beira*, mas também com o uso do vocábulo *sopé* (da estrada), logo no início da narrativa. E a própria estrada guarda a noção de fronteira, pois, ao mesmo instante em que divide, interliga pessoas e cidades. Certeau fala sobre o “paradoxo da fronteira”: “Criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis. Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira ou os distingue? Nem um nem outro” (CERTEAU, 2008, p. 213). Isso porque a fronteira tem um papel mediador, funcionando como um terceiro espaço, um “entre-dois”.

4.1.1 O Vestido chama-olho, a Boutique Pinta-Bocas e o espelho do Tio Josseldo

Existia no espelho.
Súbito,
Buscando sua imagem,
não mais se encontrou
no espaço vazio.

[*Espelho ausente* – Helena Kolody]

Embora a estrada em sua linha fronteira seja o espaço por excelência da narrativa, como discutimos, a loja do Tio Josseldo também se faz importante na vida da personagem, pois irá auxiliá-la no processo de consumação do seu sonho de ir embora. É em seu espaço onde ela dorme e descansa da espera cotidiana à beira da estrada e é também através de alguns objetos expostos, como as maquiagens e o espelho, que ela se enfeita para chamar a atenção dos motoristas.

A loja é apresentada como um espaço familiar e ímpar da vila; familiar porque o dono é o único parente que ela tem e sempre se apresenta de maneira atenciosa e bondosa para com a sobrinha. Ela, inclusive, bendiz a presença do tio em sua vida: “[...] agradeço aquela dádiva de existir um parente que me seja familiar” (COUTO, 2001, p. 118). E sua bondade é revelada pelo gesto de permitir que a sobrinha use as maquiagens à venda e se olhe no espelho. Aliás, a posse desse objeto é o que confere à loja uma grande importância

no povoado, pois o espelho que exhibe é o único em toda a vila. É ele quem outorga ao Tio Josseldo certo poder, inclusive, lucro, pois este cobra para que as pessoas se olhem e regula o tempo da espreita: “É por tempo, nunca mais de cinco minutos” (COUTO, 2001, p. 118). O tio alega que qualquer demora além desse tempo pode embaçar o objeto.

Não podemos deixar passar despercebidos os significados imbricados na existência de apenas um espelho em toda a vila. Para tanto, devemos, primeiramente, relembrar alguns aspectos da sua simbologia. Além da sua função refletora, reprodutiva do pensamento, ele também simboliza “o saber, o autoconhecimento, a consciência, como também a verdade e a clareza. [...] Aparece com frequência em expressões idiomáticas a seguinte comparação: olho, ou rosto, como espelho da alma” (LEXIKON, 1997, p. 87-88) e também é considerado um símbolo de feminilidade, da vaidade, da volúpia (LEXIKON, 1997). Esses significados podem ser, todos, atrelados ao conto.

Em primeiro lugar, a existência de um único espelho só realça a característica de “despovoado” distante de tudo através da qual a personagem apresenta Passo-Longe. Por outro lado, se as pessoas são privadas de se verem refletidas é como se lhe fossem também privados a possibilidade do saber e do autoconhecimento. Se você não enxerga a si próprio, a consequência é aquele apagamento, aquele sentir-se estrangeiro para si mesmo, como comentamos tão enfaticamente, ainda mais quando esse único espelho que possibilita a reflexão é um espelho baço que, por consequência, produz uma imagem nas mesmas condições. Em certo momento, a personagem comenta, comparando-se ao objeto, que é “mais baça que o espelho da loja” (COUTO, 2001, p. 118), já em outro diz que, ao final do dia, mirando-se no espelho, nem se reconhece de tão falecida que aparenta estar (COUTO, 2001).

Essa percepção da personagem em relação à sua imagem refletida nos remete a Umberto Eco (1989) e a Bachelard (1998). O primeiro, por causa do estudo “Sobre os espelhos”, inserido na obra *Sobre os espelhos e outros ensaios*, e Bachelard em virtude de suas discussões sobre a “psicologia do espelho” em *A água e os sonhos*. Fundamentado nas pesquisas psicanalíticas de Lacan, as discussões de Eco acerca da imagem especular nos oferecem subsídio para dar conta dessa relação personagem x espelho. Ele chama a atenção, por exemplo, para o fato de o espelho ser um refletor desumano da verdade, pois ele não traduz, mas “registra aquilo que o atinge da forma como o atinge” (ECO, 1989, p. 17). Por outro lado, o seu sentido mágico “não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como vêm os outros. Trata-se de uma experiência única, e a espécie

humana não conhece outras” (ECO, 1989, p. 18). Já Bachelard, se dedicando à questão do narcisismo, nos diz:

Um livro inteiro seria necessário para desenvolver a "psicologia do espelho". Seja-nos suficiente, no começo de nossos estudos, assinalar a ambivalência profunda do narcisismo que passa de traços masoquistas para traços sádicos, que vive uma contemplação que lamenta e uma contemplação que espera, uma contemplação que consola e uma contemplação que agride. Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força? (BACHELARD, p. 23, 1998).

No conto, a desumana verdade de que fala Eco aparece aos olhos da personagem quando ela enxerga assustada a sua face cansada de tanta espera. No jogo com o espelho, há a contemplação dúbia de que fala Bachelard: a que lamenta e a que espera, a que mira as belezas emprestadas para se exibir na beira da estrada e a que agride e se vê agredida diante da imagem cruel que o espelho lhe devolve. O espelho aparece como símbolo de vaidade e volúpia, de feminilidade, como vimos no dicionário de Lexikon (1997), um objeto onde a personagem se exhibe, assim como na estrada, “por vaidade, convidação das carnes” (COUTO, 2001, p. 118), mas, como afirma Bachelard (1998), não deixa de ter o traço masoquista do narcisismo.

É relevante, ainda, apontar outras questões referentes à relação da personagem com o espelho. A primeira é o fato de ele possibilitar, para a protagonista, mais do que uma identificação com a imagem que reflete, uma identificação com o próprio objeto, já que ela afirma estar mais baça do que ele. Outra questão diz respeito à constatação de que o espelho pode ser considerado ele próprio uma espécie de fronteira, um espaço intervalar, um “fenômeno limiar entre o imaginário e o simbólico”, como define Umberto Eco (1998, p. 17) retomando Lacan. E uma última observação concerne à dialética do exterior x interior refletida pelo espelho, pois quando a personagem se mira no final da tarde, depois de um dia de espera no sopé da estrada, ela faz uma referência não exatamente ao seu aspecto físico, mas ao que este, através do espelho, claro, deixa transparecer do seu estado de alma. Ao se mirar no objeto, ela diz, como vimos, que há dentro dela uma espécie de falecimento, de desistência. Esse movimento para dentro nos faz pensar no reflexo do olhar como “espelho da alma”, uma expressão idiomática bastante conhecida por nós e citada mais acima por Lexikon (1997).

Aliás, essa questão do olhar também está presente nos outros símbolos da espera existentes na narrativa: o vestido e as maquiagens, já que estes são contemplados diante do espelho para acender a vaidade da personagem bem como têm o propósito de chamar a atenção dos viajantes que passam pela estrada. O próprio nome com que é apresentada a vestimenta usada pela protagonista para se exhibir está diretamente relacionado ao campo da visão: o “vestido de chama-olho”. Este é mostrado como uma roupa das mulheres de fora em oposição à tradicional capulana e aos modos que o uso desta exige, “os modos de mulher do campo.” (COUTO, 2001, p. 120), embora fique claro que as mulheres de Passo-Longe possuíam e usavam tais roupas, pois era para as vizinhas que a personagem as pedia emprestadas. O vestido de chama-olho mostrava o que a capulana escondia, tanto que muitos motoristas a confundiam, exibida à beira da estrada, com uma prostituta.

Quando às maquiagens, ela usava as sobras da loja do Tio Josseldo, em especial o batom, concebido como símbolo da generosidade do tio, que lhe permitia pintar todo o lábio com ele: “– Pode pintar os dois, de cima e de baixo” (COUTO, 2001, p. 118). Não deixando de lembrar a grande inventividade lexical de Mía Couto, tanto o vestido quanto a maquiagem são nomeados, no conto, a partir de um vocábulo formado por um verbo mais um substantivo: vestido de chama-olho e Pinta-bocas. Esta nós entendemos tanto como a especificidade da loja – “Boutique Pinta-Bocas” -, voltada para a venda de produtos de beleza, quanto para um item específico da maquiagem: o batom. Nem os vestidos nem as maquiagens pertencem à personagem, tudo é tomado por empréstimo, o que ressalta ainda mais o seu desamparo, o seu vazio, a sua solidão, já que não tem pertences, nem pais, único familiar é o tio, ela dorme na loja deste de favor, e não tem de quem ter saudade nem “em quem deitar amor” (COUTO, 2001, p. 119). A única coisa que parece verdadeiramente de sua posse na narrativa é a capulana e isso tem um grande significado para o desfecho do conto.

4.1.2 A estrada: o espaço fronteiro dos (re)encontros

Todo pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos.

[*A poética do espaço* – Gaston Bachelard]

O desfecho do conto pode ser considerado um retrato da teoria bakhtiniana sobre o *cronotopo* da estrada e a relação deste com o motivo do (re)encontro. Sendo assim, faz-se necessário voltar às discussões do estudioso russo a fim de amparar nossa leitura. Antes de tudo, é interessante lembrar a ênfase que Bakhtin dá à estrada em suas discussões; ênfase justificada, segundo o teórico, pelo fato de ela ser um dos *cronotopos* mais presentes na literatura; “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas estão francamente construídas sobre o *cronotopo* da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho (BAKHTIN, 2010, p. 223).

Quanto ao motivo do encontro, que Bakhtin (2010) acaba por apresentar ora como um motivo cronotópico, ora, pela estreita relação que agrega entre a definição temporal (num mesmo tempo) e a espacial (num mesmo lugar), como um *cronotpo* propriamente, é direcionado a ele uma série de aspectos que o caracterizam como um dos mais importantes da literatura. Em primeiro lugar, ele aparece, frequentemente, associado a outros motivos importantes, como a separação, a perda, a descoberta, o reconhecimento. Outro aspecto reside no seu grande valor emocional, até mesmo pela forte ligação que apresenta com esses motivos citados. E, para melhor convencer-nos sobre a sua importância, Bakhtin (2010) nos lembra que:

O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance). [...] é um dos mais universais não só na literatura (é difícil deparar com uma obra onde esse motivo absolutamente não exista), mas em outros campos das culturas, e também em diferentes esferas da vida e dos costumes da sociedade (BAKHTIN, 2010, p. 223).

Além disso, seu significado na narrativa costuma ganhar grande relevância quando associado ao *cronotopo* da estrada, através da ocorrência de diversos tipos de encontro ao longo do caminho, principalmente os casuais. Dando continuidade às considerações do filósofo russo, é importante destacar que:

Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de

toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. (BAKHTIN, 2010, p. 350).

No conto, o *cronotopo* da estrada se constitui não apenas associado ao motivo do encontro, mais precisamente ao do reencontro, mas também a outros motivos citados, a exemplo da separação, da perda e do reconhecimento, bastante importantes para a narrativa. Há também, em seu final, a consumação daquele encontro casual que Bakhtin destaca; um encontro que entrelaça o destino da protagonista ao de outro personagem muito importante em sua vida e que não só traz à tona o tempo passado, como possibilita uma reconciliação com este.

O significado da estrada na vida da personagem começa na infância associado aos motivos da separação e da perda, pois o pai sai de casa, “escoado na estrada”, (COUTO, 2001, p. 119) e nunca mais retorna. A mãe, diante da ausência do marido, enlouquece. Sendo assim, sua infância é marcada por duas separações, duas perdas: não somente a do pai, mas também a da mãe que “perdeu o prumo do juízo” de tão “pasmada no regresso dele” (COUTO, 2001, p. 119), acreditando no faz de conta que os vizinhos armavam: eles lhe entregavam encomendas fingindo que eram do marido. A menina sabia da mentira, mas desejava o contrário, para ter a ilusão feliz que era propriedade da mãe. Sem pai, nem mãe, lamenta não ter tido “nem criancice nem sonho” (COUTO, 2001, p. 119), duas coisas que julga serem as mais importantes na vida.

A narrativa se constrói através de um movimento circular – no tempo e no espaço –, um movimento repetitivo, ritualístico, que já comentamos em momento anterior da análise e que é condicionado por esse fato da infância que marcou a vida da personagem. As histórias dos pais são recuperadas no cotidiano dela e se repetem ao longo dos dias “sempre iguais, no mesmo-que-mesmo” (COUTO, 2001, p. 117). Falamos nessa recuperação, em uma eterna repetição, pois, apesar do sofrimento que a ida do pai e a loucura da mãe lhe provocaram, ela herda deles, respectivamente, a atração pela estrada e a retração da espera; os seus dias se resumem à imbricação dos dois, à espera à beira da estrada, por aventurar-se nela, como fizera o pai.

O que a estrada representa para ela sempre oscila entre dois sentimentos: o da dor, pela vivência da infância, mas também o da única possibilidade de fuga, já que em Passo-Longe se vê desfalecida e deslocada. O que a estrada lhe rouba na infância, devolve na vida adulta, como veremos, e esse espaço se apresenta para a personagem tanto como um espaço concreto que visita todos os dias, bem como um espaço simbólico de perdas e

possibilidades. Isso fica evidente, por exemplo, quando ela fala no desejo de uma estrada para o seu coração, que como a do pai, fosse apenas de ida. Em suas palavras:

Quero uma estrada para o meu coração. De ida sem volta. Só para o além. Daí que assim: eu quero sair daqui sem mudar de chão. Porque, me disse o Tio, lá num outro lugar, as estrelas que brilham são iguais as daqui. Eu sei que ele, mesmo mentindo, está com a razão (COUTO, 2001, p. 119-120).

E esses outros caminhos ela, de fato, diz ter percorrido, mas tudo por intermédio da imaginação, condicionado pela vivência de um exílio interior em um lugar onde se sente estrangeira, principalmente para si mesma. E esse sentir-se estrangeira é tão forte que ela tem consciência de que para onde vá só encontrará “desmundos”; ela encarna a heroína solitária da narrativa contemporânea que anda por aí sem encontrar saída alguma. Mas, mesmo assim, insiste, independente dos conselhos e da descrença do tio, que acha que ela nunca vai embora não porque não há nenhum motorista que pare a fim de lhe oferecer carona, mas porque ela sempre inventa uma razão para ficar. Ele, inclusive, a alerta para o risco de ela ficar para sempre na soleira da estrada, presa, portanto, em uma espécie de limbo, de espaço fronteiro que é, afinal de contas, o espaço próprio, estático, de quem espera.

Essa desconfiança do tio encontra razão de ser não apenas no fato dela confessar, como vimos no último trecho citado, que queria sair de Passo-Longe sem mudar de chão, bem como pelas escolhas que faz já no final da narrativa. Neste, ao invés de sair para a sua espera cotidiana durante o dia, ela o faz à noite, uma noite cuja escuridão está presente em tudo, inclusive, como ela faz questão de assinalar, dentro dela. Ela rompe com todo o ritual que repete cotidianamente, se comportando diferente dos outros dias, até as belezas usadas são deixadas de lado. Vejamos:

Passo na loja do Tio Josseldo e lhe agradeço as pinturas – hoje não, Tio, hoje não preciso. E ele estranha, fica à porta vendo-me afastar, no ritmo lento das poeiras. Não envergo sequer o vestido de chama-olho. Nada. Eu, simples, só de capulana. E dobrada em mim, como mandam os modos de mulher de campo. O Tio Josseldo vem a correr à sombreira da porta e ainda lhe escuto perguntar se bebi o chá das três-noites. É bebida que enlouquece, junta insônia de três noites. E ele me pede que volte, que aquilo pode matar. Mas eu já passei o último poste, me entranhei lá, onde a estrada foi mastigada no escuro (COUTO, 2001, p. 120).

Podemos perceber que ela agradece as pinturas como um gesto de despedida e, ao abrir mão do vestido e da maquiagem, é como se tivesse a certeza de que naquele dia ou, mais precisamente, naquela noite, seria diferente; é como se soubesse que apenas abrindo mão dos artifícios da beleza pudesse, realmente, por um fim à espera. Todos os outros dias tinham sido um repetitivo faz de conta vivenciado por uma personagem que criara para que, paradoxalmente ao desejo de ir embora, ficasse em Passo-Longe. Naquela noite não, pois, vestida pela capulana e de posse dos modos de uma mulher do campo, ela sai, de fato, como se pudesse prever o encontro que aconteceria, como se estivesse preparada para voltar ao passado das suas origens. Dessa forma, mesmo com a escuridão na estrada, um carro, finalmente, para e lhe oferece a carona definitiva. Leiamos a passagem final:

Estou ali, quando pára um carro velho, mais chapa que viatura. De dentro, escuto a roufenha voz:
- Ainda não tem nome, você?
Nem olho, não levanto o rosto que é para obedecer à educação. E a voz insiste, para meu espanto.
- Então lhe chamo menina que é o melhor nome que eu sei.
E eu, menina por primeiríssima vez, entro no carro e fecho a porta, com cuidado, temendo despertar ruído. Já sentada e sem olhar para nenhum lado ainda ouso:
- E vamos onde?
- Há-de-se-ver
(COUTO, 2001, p. 121).

A atitude dela, no diálogo final com o motorista que para, é, coerentemente com a mudança de estratégia colocada em prática para conseguir uma carona, em tudo diferente da que empreendia em seu cotidiano: ao invés de exhibir-se, ela se retrai, apenas obedece à voz que lhe interroga e que descobre ser a do pai. Sendo assim, o desfecho acontece a partir da combinação de dois motivos frequentes na literatura e discutidos por Bakhtin (2010): o do encontro e o do reconhecimento, que costumam aparecer nas obras, fortemente vinculados. Nas palavras do teórico russo: “O motivo do encontro está estreitamente ligado a outros motivos importantes, em particular ao motivo do reconhecimento/não-reconhecimento, que tem desempenhado um papel enorme em literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 223). Nós comprovamos, então, como expusemos, que o desfecho do conto é um retrato interessante do *cronotopo* da estrada, espaço mais frequente dos encontros casuais, repletos de grande valor emocional e frequentemente associados a outros motivos importantes para a literatura; no caso, o motivo do reconhecimento.

Em “Na berma de nenhuma estrada”, a matiz emocional alcança uma dimensão maior ainda pelo fato do encontro ser, na realidade, um reencontro; reencontro este que não apenas apresenta um sentimento de recuperação do passado, mas de inauguração. Mais do que uma reconciliação com um tempo que foi, para ela, marcado pelo abandono, pela dor e pela ausência de tudo, o reencontro com o pai acontece como a oferta da vida que almejava. Não tendo tido os festejos da infância e do sonho, como dissera, só desejava que a vida pudesse, enfim, lhe conceder uma festa: “Agora, o que eu quero: a vida me ofereça uma festa para mim” (COUTO, 2001, p. 118-119). E oferta maior não poderia ter-lhe sido feita, já que a presença do pai parece resolver tudo: há a reconciliação com o seu passado familiar, ela encontra a quem amar, alguém de quem pudesse ter saudade, e, o mais importante, é como se ela, desfalecida como sempre se mostrava e, agora, “menina por primeiríssima vez” (COUTO, 2001, p. 121), nascesse de novo e, assim, tivesse a oportunidade de vivenciar o que sempre considerou o mais importante e que lhe fora roubado: o brincar e o sonhar.

Essa improvável recuperação do passado, como se o acaso tivesse lhe dado a oportunidade de começar uma vida de novo é tão plena que atinge as categorias do tempo e do espaço, pois ela reencontra o pai na mesma estrada por onde ele se foi e também o tempo mais presente na memória da sua infância, um futuro sempre adiado, vem novamente à tona na frase final do conto, que é a resposta do pai à indagação que ela faz a respeito do lugar para onde iriam: “ – Há-de-se-ver”. No entanto, essa frase tem uma conotação diferente da pronunciada na infância da protagonista, quando era continuamente repetida à mãe em resposta ao questionamento sobre o nome que iriam dar para a filha. Se no passado o “há-de-se-ver” era uma espécie de negativa a sua existência, agora lhe abria todas as possibilidades, pois permitia a errância que sempre a atraía: a ida sem volta para um lugar qualquer.

No entanto, habituados que estamos com a ambiguidade dos desfechos que temos analisado, não podemos finalizar esta análise sem antes nos atentarmos para a possibilidade dupla de leitura que “Na berma de nenhuma estrada” encerra. Além da primeira interpretação, a mais literal, do real reencontro com o pai, temos elementos que nos podem levar a ler o desfecho como mais um entre os tantos delírios dos quais a protagonista fez uso como uma saída para seu cotidiano feito só de espera. Em momento anterior da narrativa, inclusive, ela confessa que, através da imaginação, já se deparou com motoristas bonitos que lhe ofereciam carona e depois se riam diante da aparente loucura

dela, suspeitada quando dizia que queria ir para lugar nenhum. Também, para dar sustentáculo a essa outra interpretação, lembramos que, na noite do reencontro, o tio, preocupado com o desatino da sobrinha de sair em meio à escuridão, desconfia que ela tomou um chá, o chá das três-noites, “que enlouquece, junta insônia de três noites” (COUTO, 2001, p. 120). Apoiados, então, no habitual delírio da personagem e na possibilidade de ela ter, de fato, como suspeitara o tio, tomado a bebida, empreendemos essa segunda possibilidade de desfecho.

De toda forma, oscilando entre uma e outra leitura, o conto e, com mais vigor, o desfecho, não deixa de se constituir a partir do *cronotopo* da estrada, mais especificamente da fronteira simbolizada pela soleira dela, que demarca os espaços do povoado e do restante do mundo; assim como se mostram importantes como elementos de apoio à construção do *cronotopo* motivos como o da separação, da perda, do encontro e do reconhecimento.

4.2 “A despedideira”: uma espera para renovar despedidas

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus, juro que não acreditei
Eu te estranhei me debrucei
sobre teu corpo e duvidei.

[*Atrás da porta* – Chico Buarque]

Em “A despedideira”, como o próprio nome sugere, a espera está associada aos motivos da despedida e da separação, não apenas porque foi a separação do homem amado que provocou o estado da espera, mas também porque o que a personagem aguarda é a possibilidade de uma nova despedida; na verdade, uma renovação da despedida que pôs fim ao seu casamento e mudou a sua vida. O espaço onde ela permanentemente espera é o pátio em que conheceu o marido e onde, também, o marido a abandonou. Já o tempo, mais do que uma categoria da narrativa, é o maior objeto de reflexão por parte da personagem e tem grande importância no enredo.

O conto começa com uma confissão da personagem-narradora acerca do tipo de homem que deseja ter, um homem que, ao mesmo tempo em que deve ter firmeza para

despi-la, saiba apreciar o silêncio, se permita ter medo e oscile entre características consideradas tipicamente femininas e as masculinas. O mais interessante, entretanto, na descrição desse homem acaba sendo o perfil de mulher que ela deseja ser e que deixa entrever em meio à descrição, ou seja, uma mulher amada e livre em seu amor; um perfil de mulher distante da subalternidade que aparece na maior parte dos contos. Observemos a passagem abaixo:

[...] Há mulheres que falam na voz do seu homem. O meu que seja calado e eu, nele, guarde meus silêncios. Para que ele seja a minha voz quando Deus me pedir contas. No resto, quero que tenha medo e me deixe ser mulher, mesmo que nem sempre sua. Que ele seja homem em breves doses. [...] E, vez em quando, seja mulher tanto quanto eu. As suas mãos as quero firmes quando me despir. Mas ainda mais quero que ele me saiba vestir (COUTO, 2009, p. 45).

O perfil de mulher que deseja ser, no entanto, não condiz com aquela na qual ela se tornara depois que casou, já que afirma que, quando o marido a deixou, ela “já era outra, habilitada a ser ninguém” (COUTO, 2009, p. 45). Dessa forma, interpretamos, por dedução, que o homem amado estava distante de ser o que sonhou e que ela própria, em decorrência disso, se anulara, desistira da mulher que desejava ser ao lado de um homem. O casamento, aqui, aparece como uma instituição que subjuga a mulher e lhe impõe uma condição de subalternidade tão distante da que a personagem idealizara para sua vida conjugal². No entanto, apesar de já não ser a mesma quando é abandonada pelo marido, ela afirma que, vez em quando, adoece de saudade e narra o primeiro encontro com o amado. É interessante observar, na descrição desse encontro, uma questão que também perpassa outros contos analisados, isto é, a da vida da mulher ser inaugurada pelo amor de um homem, mesmo que este lhe subjugue. Nós observamos essa questão, também, em “A saia almarrotada” e mesmo em “Na berma de nenhuma estrada”, bem como ainda nos depararemos com ela nas demais análises que faremos.

² No artigo “A problemática do amor e casamento na literatura africana escrita por mulher”, Ebenezer Adedeji, ao analisar os romances da escritora moçambicana Paulina Chiziane, mostra que o amor e o casamento são sempre problemáticos nessas narrativas, pois nas relações amorosas construídas no espaço do lar, a mulher se encontra abatida e subjugada pelo homem. Ela está sempre condenada pelo sistema patriarcal, sofre muito e os homens parecem não estar interessados em sua sorte (ADEDEJI, 2007). O mesmo acontece em muitos dos contos que fazem parte do nosso *corpus*, como “A saia almarrotada”, “O perfume”, “O cesto” e também em “A despedideira”, onde, apesar de não estar tão evidente, apresenta indícios de tal problemática, que vamos reconhecer, principalmente, quando ela confessa que, após a união com o homem amado, ela se apagara, se anulara.

Em “A despedideira”, essa ideia do amor inaugurar a vida e ser também o centro dela aparece em dois momentos: quando a personagem, ao narrar o primeiro encontro, conta que compreendeu a importância e a gravidade do falar por meio do contato com o amado e no momento em que afirma que só existe refletida pela paixão. Vejamos o trecho em que ela narra o encontro enfatizando a importância da palavra:

Quando ele me dirigiu a palavra, nesse primeiríssimo dia, dei conta de que, até então, nunca eu tinha falado com ninguém. O que havia feito era comerciar palavra, em negócio de sentimento. Falar é outra coisa, é essa ponte sagrada em que ficamos pendentes, suspensos sobre o abismo. Falar é outra coisa, vos digo. Dessa vez, com esse homem, na palavra me divinizei. Como perfume em que perdesse minha própria aparência. Me solvia na fala, insubstanciada (COUTO, 2009, p. 52).

Através desse trecho, podemos reconhecer que, desde o primeiro contato com o amado, há uma espécie de apagamento dela. Antes, o amor era um jogo, um comércio no qual se sentia à vontade para negociar; antes, prezava o silêncio, mas, com a chegada do homem por quem se apaixonara, ela incorria nos riscos da fala, no espaço fronteiro desta, prestes a se lançar no abismo. O final do trecho dá a exata dimensão desse apagamento do qual começamos falando, pois ela confessa que, diante do amado, ela se solvia, tornava-se sem substância, perdia a aparência. No entanto, apesar de sua atitude, desde o primeiro instante, ser de entrega, a dele já aparentava, em oposição, distância. A mesma atitude indiferente observada na relação dele com o cigarro parecia ser reservada também à personagem, tanto que ela se apresenta, no ato do amor, como se fosse as cinzas do cigarro que ele espalhava pelos ares. Vejamos:

[...] algo nele aparentava distância. O fumo escapava entre os seus dedos. Não levava o cigarro à boca. Em seu parado gesto, o tabaco a si mesmo se consumia. Ele gostava assim: a inteira cinza tombando intacta no chão. Pois eu tombei igualzinha aquela cinza. Desabei inteira sob o corpo dele. Depois, me desfiz em poeira, toda estrelada no chão. As mãos dele: o vento espalhando cinzas. Eu (COUTO, 2009, p. 52).

A atmosfera presente na consumação do amor descrita acima, com a imagem dela reduzindo-se à poeira, às cinzas, contrasta bastante com as primeiras impressões sentidas; impressões estas relacionados, principalmente, ao tempo e ao espaço. Segue o trecho:

Lembro desse encontro, dessa primogénita primeira-vez. Como se aquele momento fosse, afinal, toda minha vida. Aconteceu aqui, neste mesmo pátio em que agora o espero. Era uma tarde boa para a gente existir. O mundo cheirava a casa. O ar por ali parava. A brisa sem voar, quando nidificava. Vez e voz, os olhos e os olhares. Ele, em minha frente, todo chegado como se a única viagem tivesse sido pra minha vida (COUTO, 2009, p. 52).

A sensação que temos, ao lê-lo, é a de que tudo conspirava para o amor acontecer. A descrição da atmosfera que pairava nos parece mais idealizada do que real: o tempo bom, o espaço aconchegante, familiar, a entrega do amado. É relevante apontar a ênfase do encontro como um ato inaugural, de uma unicidade tamanha que se torna a vida toda da personagem, tanto que, depois que o marido a deixa, seus dias se resumem a evocar esse ponto inicial e o ponto final do amor, ambos transcorridos no mesmo espaço fronteiro do pátio, ora também chamado, no conto, de varanda.

O pátio, especialmente o de uma casa, é, por sua natureza, um espaço intervalar entre o espaço-refúgio da casa e a rua; no caso de “A despedideira”, essa condição limiar ganha uma dimensão maior por ser ele o único espaço da narrativa, caracterizando-a como uma narrativa monotópica, isto é, aquela que apresenta apenas um único espaço, estando muito presente no gênero conto (BORGES FILHO, 2008b). Como a personagem não transita por outros espaços, ela própria também se configura como uma personagem fronteira, aquela que vive exclusivamente na fronteira, “não a ultrapassa, pois aquele é o seu *tópos* existencial.” (BORGES FILHO, 2008b, p. 13). De todas as personagens dos contos integrantes do nosso *corpus*, esta é a que mais vivencia a espera em seu estado latente, estático. O único indício de movimento que ela executa é o debruçar-se na varanda como se fosse lançar-se, tamanha a vertigem.

Ela se auto-exila nesse espaço fronteiro, o que guarda os acontecimentos mais importantes da sua vida, ou seja, o encontro e a separação, ambos motivos de alto teor emocional, como observamos em Bakhtin (2010), e atravessa os dias a esperar e a evocar tais acontecimentos, “aos goles da lembrança.” (COUTO, 2009, p. 53). A escolha pelo verbo evocar, para além do recordar ou do lembrar, também utilizados pela personagem, sugere um chamamento que clama a presença do objeto da lembrança; costuma-se, por exemplo, utilizar muito esse verbo, assim como o seu similar invocar, no sentido de chamar para que apareçam almas, espíritos.

É importante atentar para o fato da varanda (ou pátio) ser localizada a certa altura, como pudemos observar no parágrafo anterior, a ponto de causar tontura na personagem.

Essa sensação de vertigem, de estar prestes a cair sobre uma espécie de abismo aparece não apenas quando ela se debruça no parapeito da varanda, como parte integrante da espera, mas também como metáfora dos riscos incorridos na linguagem do amor que havia descoberto no primeiro encontro. Ao revelar-se através da fala para o ser amado, ela diz ter consciência de estar pendente, suspensa sobre o abismo. Em outras palavras, é como se, desde o início, ela soubesse, pelo risco da queda, dos perigos do amor. Em certo momento da narrativa, ela confessa que quase cai mediante aquela vertigem e utiliza a água como metáfora para expor sua fragilidade, ao afirmar que sua alma é feita de água e, caso se debruce muito na varanda, corre o risco de se esvaziar toda.

4.2.1 A água e o fogo: os elementos fugidios do amor

Se és fogo, como passa brandamente?
Se és neve, como queima com porfia?

[Gregório de Matos]

Em todos os contos integrantes do nosso *corpus*, existem símbolos, a maioria ligados ao universo feminino, que perpassam a espera; como exemplo, podemos citar alguns já identificados nas análises anteriores: vestidos, cartas, saia, capulana, espelho, entre outros. A única exceção à existência desses símbolos é a narrativa em questão; mas, ainda assim, observamos elementos simbólicos que se não podem ser diretamente vinculados à espera, são importantes para a configuração da relação amorosa existente. Estamos falando da água e do fogo, relacionados, respectivamente, à protagonista e à figura masculina.

Na ausência do amado, a personagem é um elemento frio, sem brilho, cuja vida só a(s)cende na presença dele, apresentado sob o signo da luz, do fogo. Ela diz, anulando-se: “Porque eu não sou por mim. Existo reflectida, ardível em paixão. Como a lua: o que brilho é por luz de outro. A luz desse amante, luz dançando na água.” (COUTO, 2009b, p. 53). Contrapondo as imagens da água a de outros elementos, Bachelard nos diz:

As "imagens" de que a água é o pretexto ou a matéria não têm nem a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais,

pelos metais e pelas gemas. Não têm a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não constróem "mentiras verdadeiras". [...] Tais imagens, ainda que naturais, não nos cativam. Não despertam em nós uma emoção profunda, como o fazem certas imagens, embora igualmente comuns, do fogo e da terra. Como são fugidias, transmitem apenas uma impressão fugidia. [...] A imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervém as imaginações materiais da terra e do fogo (BACHELARD, 1998, p. 21-22).

As significações da água apontam para o seu grande poder simbólico. Chevalier e Gheerbrant (2012), por exemplo, reduzem para três temas dominantes a sua simbologia: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 15). No entanto, no conto em análise e similar às considerações de Bachelard expostas acima, a água, associada à imagem da personagem feminina, aparece como elemento instável, fluido, com tendência à dissolução (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012). Aliás, é importante ressaltar que as imagens relacionadas a ela são todas ligadas ao apagamento, à fragilidade, à dissolução: a água que escorre, a lua sem brilho, a poeira, as cinzas. Já a imagem dele é associada sempre ao brilho, ao fogo: o cigarro aceso, a luz que dança na água. Dialogando com as considerações de Bachelard na obra *A água e os sonhos*, a água é um elemento mais feminino do que o fogo, mais transitório. Ele afirma que o ser voltado para água está sempre em vertigem,

[...] morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal (BACHELARD, 1998, p. 7).

Essas palavras de Bachelard ganham vida, no conto, através da imagem da personagem debruçada na varanda, tonta, acometida pela vertigem e confessando: “Sabem o que descobri? Que minha alma é feita de água. Não posso me debruçar tanto. Senão me entorno e ainda morro vazia” (COUTO, 2009b, p. 53). E, também, recordando o momento da separação, quando anuncia que o seu peito, de tanta dor, “era um rio lavado, escoado no estuário do choro” (COUTO, 2009b, p. 53).

Já no que concerne à personagem masculina, devemos lembrar que o fogo que produz brilho e chama também pode destruir. Na simbologia deste elemento apresentada por Chevalier e Gheerbrant (2012), vemos que, na maior parte das culturas, ele agrega

aspectos tanto positivos quanto negativos; ao mesmo instante que tem poder de purificação, também tem de destruição. Na doutrina hindu, que, para os autores citados, incorpora grande parte dos aspectos simbólicos referentes ao elemento em questão, há o fogo “terrestre, intermediário e celeste, i.e, o fogo comum, o raio e o Sol. Além disso, existem dois fogos: o da penetração ou absorção (**Vaishvanara**), e o da destruição (outro aspecto de **Agni**)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 440, grifo do autor). Mais à frente, temos que:

Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um **aspecto negativo**: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 443, grifo do autor).

Lexikon, no outro dicionário de símbolos que usamos como referência, também discorre sobre tal aspecto negativo, ao comentar que “o fogo também está estreitamente ligado ao complexo de significados simbólicos da destruição, da guerra, do Mal, do diabólico, do Inferno ou da ira de Deus” (LEXIKON, 1997, p. 100).

Evidências dessa simbologia destruidora do fogo acontecem com a personagem, que sucumbe e se anula diante da presença masculina. Na verdade, o que ela apresenta, no início da narrativa, como o ideal de uma relação entre um homem e uma mulher é o contrário do que, de fato, alcança; inclusive, a própria associação aos elementos que estamos discutindo se apresenta totalmente inversa: ela diz que, ao contrário da maioria das mulheres, não quer que seu homem seja sol, mas nuvem, que deseja que ele “exista em marés, no ciclo das águas e do vento” (COUTO, 2009b, p. 51), ou seja, em seu ideal, a figura masculina está associada não ao elemento do fogo, mas aos da água e do vento, desfazendo aquelas simbologias estanques e demasiadamente ocidentais da imagem do homem sempre associada ao poder do fogo e a da mulher à fragilidade da água, embora sejam estas que o conto, através da realidade amorosa apresentada, reafirme.

De toda forma, quer seja associada à água, à luz, ao fogo, à fumaça, ao vento, a relação amorosa entre a personagem e o amado nunca é representada por elementos sólidos, como aqueles ligados, por exemplo, a terra. Dos elementos ar, fogo, água e terra, este é o único que não apresenta correspondente no conto, inclusive, como vimos, o próprio espaço da espera, a varanda, se encontra suspenso, nas alturas. O amor, portanto, aparece como um sentimento frágil, fugidio, efêmero. Desde o primeiro momento, apesar

da consumação desse amor, o amado transparece um ar distante e frio. A imagem do cigarro e suas cinzas é o exemplo mais bem acabado, na narrativa, disso, pois, como comentamos anteriormente, assim como ele nunca levava o cigarro à boca, deixando o fumo escapar entre os dedos sem tragar, só pelo prazer de ver as cinzas se espalhando no chão, a mesma indiferença parecia dispensar à mulher; tanto que ela sentia como a “cinza de um cigarro nunca fumado” (COUTO, 2009b, p. 53).

4.2.2 A memória do encontro e da separação

O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera.

[*Confissões* – Santo Agostinho]

A epígrafe acima foi retirada das *Confissões* de Santo Agostinho, obra de grande valia, até os dias de hoje, para se pensar sobre a memória individual e o tempo. Ao invés de conceber a memória como uma ação do passado, Santo Agostinho já a vinculava ao tempo presente. Em suas palavras:

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos - passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera (AGOSTINHO, 2006, p. 344).

É esse “presente do passado que é a memória” que nós vamos encontrar em “A despedideira”; a memória que recupera não mais os acontecimentos em si, mas as imagens dele, que ficam dispostas como se estivessem em compartimentos de onde a lembrança as extraem e em que também há lugar para os estados afetivos da alma. Estes também se presentificam através da memória, embora não como imagens, mas em um sentido mais abstrato (AGOSTINHO, 2006). Em relação a essa associação entre memória e lembrança, acrescida da noção de percepção, Bergson, em sua obra *Matéria e Memória*, também

apresenta considerações interessantes para subsidiar a nossa análise. Vejamos o trecho a seguir:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere (BERGSON, 1990, p. 50).

Poulet, em sua análise do espaço na obra de Marcel Proust, também fala da importância de certas percepções para o desencadeamento da “energia mnemônica”. Segue um trecho que aborda essa discussão:

O que é, por exemplo, uma lembrança, senão, a partir de um gosto, de um odor, de um barulho de sinos, idênticos àqueles percebidos nas profundezas dos anos, um grande movimento de reminiscência, tal com um foguete que se abre e estende um leque de novas lembranças? Por isso, não é somente a imaginação ciumenta que ocupa espaço em Proust, é ainda e sobretudo a própria energia mnemônica (POULET, 1992, p. 57).

Como objeto importante de percepção que desperta uma lembrança, nós pensamos no espaço e nos apoiamos em Halbwachs (1990), Nora (1993) e Bachelard (2005) para tecermos nossas considerações. Para o primeiro, toda memória se desenvolve em um quadro espacial, só sendo possível recuperar o passado porque este se inscreve no meio material que está a nossa volta. Nosso pensamento precisa fixar-se no espaço para que as lembranças surjam. Já o historiador Pierre Nora, no texto “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, afirma que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9), “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos” (NORA, 1993, p. 25). Por fim, através de Bachelard (2005, p. 28) temos que “o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória”. Prolongando-se nessa discussão sobre a primazia do espaço como reator da memória, ele faz a seguinte reflexão:

A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são

imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (BACHELARD, 2005, p. 29).

Bachelard (2005) tece tais considerações tendo como base de reflexão o indivíduo, o que ele chama de “espaços de nossas solidões”, a exemplo do encontrado em “A despedideira”. Quanto a Halbwachs (1990) e Nora (1993), apesar de eles centrarem seus estudos na memória coletiva, suas discussões nos auxiliam em nossa análise, já que no conto em questão podemos reconhecer uma forte relação entre memória e espaço. Nele, a percepção do espaço, no caso a varanda, tem o poder de desencadear as lembranças-imagens do passado amoroso como uma forma de suportar o presente marcado pela ausência e um futuro precedido pela espera. Ele se apresenta como um espaço privilegiado, poderíamos afirmar que até mesmo ideal, para amparar a espera, não apenas pelo o que acabamos de comentar, mas também porque, pela altura e por sua abertura, caracterizando-se como um espaço de fronteira entre a casa e a rua, ele permite uma melhor visualização do exterior, a constante espreita deste em busca pelo homem que irá chegar, como ela pedira e acredita, para renovar a despedida.

Em termos de função do espaço na narrativa, a leitura que fizemos de Osman Lins (1976) nos faz reconhecer que a varanda, ao reativar as lembranças da personagem, exerce uma influência de fundo psicológico sobre ela, podendo ser concebido como um espaço caracterizador. Este, quando aparece na narrativa, costuma ser um espaço restrito (LINS, 1976), como o que vimos na análise de “A velha e a aranha” e como a varanda (ou pátio) de “A despedideira”. Borges Filho (2007, 2008a) também nos esclarece que quando o espaço tem o papel de situar a personagem do ponto de vista sócio-econômico ou psicológico, como no conto em análise, ele geralmente é um espaço fixo, um espaço de moradia ou habitualmente frequentado. Outro exemplo do espaço influenciando a personagem ou, indo mais longe, propiciando a própria ação, nós visualizamos no momento do primeiro encontro. Neste, aliás, não apenas o espaço, mas o próprio tempo ou, mais precisamente, a atmosfera do dia parecia anunciar um encontro amoroso: o ar da tarde, a brisa, o cheiro bom, um sentimento familiar³. Já durante a separação, também

³ Lembremos aqui, como havíamos esclarecido na análise de “A velha e a aranha”, que Osman Lins (1976) entende por atmosfera uma ideia estreitamente ligada a de espaço, embora não surja apenas deste, e que está mais para uma sensação que envolve as personagens.

podemos observar uma atmosfera em sintonia com a dor do momento: a tarde suave e agradável do encontro fora substituída por uma tarde “descaída em escuro” (COUTO, 2009b, p. 53).

Quanto à memória resgatada pelas lembranças, ela é, propositadamente, recordada aos poucos, para poupar sofrimento, e presentifica, como vimos, as imagens do princípio e do fim do amor, ou seja, do encontro e da despedida; uma memória que, similar ao que Poulet observa na obra de Proust, tem como objetivo “acusar afastamentos e tornar ausências visíveis” (POULET, 1992, p. 46); assim como o milagre ilusório do telefone, prossegue Poulet, a memória torna visível

uma presença ao mesmo tempo reencontrada e perdida. Reencontrada, pois, apesar da distância e do esquecimento, chega até nós e faz-se reconhecer; e, no entanto, perdida, pois, apesar do movimento que a conduz ao nosso encontro, permanece retida no lugar de onde vem, sem se mexer, no fundo do tempo, no fundo do espaço. [...] Se a imagem sensível que nos trazem parece transferir-se para nós de imediato, “devorando” a distância, é a um passado irremediavelmente transcorrido que dizem respeito, passado que não deixa de estar separado de nós pela mesma distância, de modo que, longe de ser suprimida, ao contrário, essa distância fica ainda mais nítida, cruelmente distinta, pelo movimento do pensamento mnemônico que, percorrendo todo o trajeto, ainda melhor revela o seu tamanho (POULET, 1992, p. 48-49).

Em meio a essa lembrança ao mesmo tempo reencontrada e perdida, há uma constante reflexão sobre o tempo, até mesmo porque “reencontrar o lugar perdido, se não é o mesmo que reencontrar o tempo perdido é, no mínimo, algo de muito semelhante” (POULET, 1992, p. 22). Para a personagem, o tempo é o único culpado pelo fim do seu relacionamento. Isso fica evidente quando ela, depois do marido confessar que ia embora não por outra mulher, mas porque já não existia mais amor, deduz que “o único intruso era o tempo, que nossa rotina deixara crescer e pesar” (COUTO, 2009b, p. 52). Essa concepção anuladora e aniquiladora do tempo nós podemos verificar também em outros trechos da narrativa, a exemplo do que a personagem está a refletir sobre as características dos três momentos que constituem o percurso de um dia; momentos estes que ela chama de “os bichos que o tempo tem” (COUTO, 2009b, p. 53). Esses “bichos” seriam a manhã, a tarde e à noite. Ela os descreve da seguinte forma:

Diz-se que a tarde cai. Diz-se que a noite também cai. Mas eu encontro o contrário: a manhã é que cai. Por um cansaço de luz, um suicídio de sombra. Lhe explico. São três os bichos que o tempo tem: manhã, tarde e noite. A noite é quem tem asas. Mas são asas de avestruz. Porque a noite as usa fechadas, ao serviço de nada. A tarde é a felina criatura. Espreguiçando, mandriosa, inventadora de sombras. A manhã, essa, é um caracol, em adolescente espiral. Sobe pelos muros, desenrodilha-se vagarosa. E tomba, no desamparo do meio-dia (COUTO, 2009b, p. 53).

Nenhum dos três momentos que constituem o dia é apresentado pela personagem-narradora através de características positivas. A manhã é concebida como a ausência de luz, o cansaço, o suicídio, que termina no desamparo. A tarde é preguiçosa, mas perigosa como um felino. Já a noite, que, por ser apresentada como a única que tem asas, poderíamos esperar que fosse propulsora do sonho, da liberdade ou coisa equivalente, não se presta a nada, pois suas asas estão sempre fechadas. Em síntese, o que o tempo, metaforizado nas imagens de bichos, oferece é o cansaço, o perigo, o desamparo, a impossibilidade do sonho, o apagamento do amor. E para alguém cujo presente se apóia e só existe na memória do passado e na espera pelo futuro o tempo não poderia ser concebido de outra forma.

Entretanto, esse mesmo tempo que apaga e destrói é a sua última esperança, é o único aliado de sua espera, o único alimento de que se nutre para atravessá-la. Próximo ao término da narrativa, nós verificamos essa sua parceria com o tempo. Vejamos:

Assim, ele virá para renovar despedidas. Quando a lágrima escorrer no meu rosto eu a sorverei, como quem bebe o tempo. Essa água é, agora, meu único alimento. Meu último alento. Já não tenho mais desse amor que sua própria conclusão. Como quem tem um corpo apenas pela ferida de o perder. Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de o meu amor se fazer eternamente nosso (COUTO, 2009b, p. 54).

Mais uma vez temos, como observamos anteriormente neste conto e em análises anteriores, a presença da água como elemento simbólico importante da narrativa; bastaria lembrarmos, aqui, de “Inundação” e da metáfora que o perpassa: a do tempo como um rio, ou, então, do próprio choro, que aparece, por exemplo em “A saia almarrotada”. No caso do conto em questão, a lágrima é o próprio tempo a escorrer, a escoar, mas, ao bebê-lo e fazer dele alimento, ela o transforma em aliado, nem que seja para, através da memória do primeiro encontro e da despedida, ter para sempre o homem amado.

Ao final da narrativa, é enfatizada a anulação a que ela se submete como consequência da entrega ao amor e a confirmação de que tudo que idealizara para uma relação se desfez. Se nos primeiros parágrafos ela sonhava com a chegada de um homem com o qual pudesse vivenciar uma relação de completude e troca, no último parágrafo, ela confessa que o que almeja no amor é ser ninguém: “Ambiciono, sim, ser o múltiplo de nada. Ninguém no plural. Ninguéns” (COUTO, 2009b, p. 54).

Por fim, é importante destacar, entre as singularidades deste conto em relação aos outros, que ele é o único que não apresenta uma resolução para a espera. Todas as narrativas selecionadas para nosso estudo são finalizadas com uma alternativa, nem que seja no sonho, na fantasia, para a longa espera das personagens. No entanto, em “A despedideira”, o desfecho acontece ainda sob o status da espera irremediável, sem solução.

Capítulo V

Outros *cronotopos*

Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador e dominante. [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas.

[*Questões de literatura e de estética* – Mikhail Bakhtin]

5.1 “O cesto”: a espera para estrear o vestido preto

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem imploram
Mais duras penas; cadenas.

[*Mulheres de Atenas* – Chico Buarque]

Se tivéssemos que escolher o *cronotopo* por excelência que perpassa o motivo da espera em Mia Couto, não vacilaríamos em momento algum na resposta: a casa. Ora como espaço principal da narrativa, a exemplo dos contos do terceiro capítulo, em alguns, como em “A velha e a aranha”, ele chega mesmo a ser o único espaço presente, ora dividindo lugar na narrativa com outros espaços importantes, caso de dois dos três contos que iremos analisar neste último capítulo: “O cesto” e “O perfume”. Apenas em “A cantadeira”, conto que encerrará o percurso analítico da nossa tese, a casa não se fará presente.

Em “O cesto”, são três os espaços que constituem a narrativa: a casa, a rua e o hospital. No primeiro, a personagem, na sua espera para se ver viúva, atravessa os dias a preparar-se para visitar o marido moribundo. Esse preparo inclui não apenas alguns escassos cuidados com a sua pessoa, como molhar o rosto e pentear o cabelo com os dedos, mas, principalmente, a arrumação do cesto onde leva os mimos que faz para o marido. Já o hospital é o espaço diário das suas visitas, para onde se deslocara tantas vezes que ela mesma se apresenta doente; uma doença que ela diz nem ser do corpo, nem da cabeça, nem da alma, mas um estado dormente, anulador, que faz com que ela sinta como se o marido ainda estivesse presente a lhe exigir os deveres domésticos, mas, ao mesmo tempo, a realidade da ausência masculina bate e lhe faz consciente de que está só, “sem toalhas nem talheres” (COUTO, 2009b, p. 22); sua única obrigação cotidiana é arrumar o cesto e ir para o hospital. Nas suas palavras: “Só tenho um caminho: a rua do hospital. Vivo só para um tempo: a visita” (COUTO, 2009b, p. 22). Por fim, a rua, outro espaço frequentado

cotidianamente, como mostra o trecho, é a fronteira entre o espaço da casa e o não lugar do hospital.

A imagem da casa não corresponde bem à sensação de refúgio que estamos habituados a associar a ela, desconstrução esta que também vimos acontecer em outras narrativas. Lembremos que Zubiaurre (2000) nos alerta acerca do fato de os espaços interiores também poderem agregar sentidos negativos. Para a personagem de “O cesto”, a casa “é cela e é mundo” (BACHELARD, 2005, p. 66); cela por ser um espaço da opressão e dos maus tratos sofridos pelo marido. Mais uma vez, o amor e o casamento são representados de maneira problemática para a mulher. Nos tempos em que o marido estava saudável, ela vivia à disposição dele, calada, cumpridora dos afazeres domésticos e anulada em suas vontades, já que nem o riso ele lhe permitia e agressões verbais e físicas nos são relatadas por ela. Vejamos alguns trechos que expõem essa opressão: “Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada” (COUTO, 2009b, p. 21). “Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso” (COUTO, 2009b, p. 22) Há, ainda, uma passagem, em que ela ensaia na imaginação uma carta desabafo, onde a opressão que estamos a comentar é revelada de maneira mais forte. Leiamos abaixo:

E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo que ele nunca me autorizou. E nessa carta, ganharia coragem e proclamaria: - Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida (COUTO, 2009b, p. 22).

Os desmandos eram tantos que, de tão habituada a eles, mesmo quando o marido foi para o hospital, ela ainda continuou se comportando como quando da presença dele em casa, inclusive demonstra, através de uma mistura de saudade e hábito, sentir a ausência dele, mesmo que, por outro lado, deixe transparecer o desejo de sua morte. Esse misto de saudade e hábito é impresso no próprio espaço da casa, quando ela olha ao redor e lamenta a mesa que não está mais posta para aplacar a fome do marido, bem como demonstra falta de preparo para lidar com tanto tempo livre, quando antes todo o dia era ocupado em servir os desejos do seu homem. Na ausência deste, ela se apaga e se anula mais ainda, como se o marido, mesmo silenciado pela doença, estivesse presente no espaço da casa. O parágrafo

inicial do conto retrata bem isso que estamos a comentar. Observamos um trecho exemplar dele:

Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito já embacei o juízo. Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo. Como se, afinal, o meu marido continuasse dormindo a meu lado e eu, como sempre fiz, me retirasse para outro quarto no meio da noite. Tínhamos não camas separadas, mas sonos apartados (COUTO, 2009b, p. 21).

A passagem acima aponta não apenas o total apagamento da personagem descaracterizada como mulher, a exemplo do que havíamos mostrado em outros momentos, mas de uma maneira mais ampla e cruel, tolhida em suas principais funções – o sentir e a razão. Verificamos também a retomada da metáfora do rio. A fim de ressaltar seu desamparo, ela se diz num “rio sem fundo”, que interpretamos como uma ausência de saída, uma vivência onde ela, cada vez mais, num momento descendente, é puxada para o fundo, sentindo-se sufocada, presa e impossibilitada de se desvencilhar. Esse rio, ainda pensando em seus significados metafóricos, é similar a um espaço de confinamento (GULLÓN, 1980), como acaba sendo, inclusive, toda a casa perante a presença, ou a mera lembrança, sufocante do marido.

Ainda no que se refere ao espaço, nós podemos observar uma relação de mão dupla entre ele e a personagem: ao mesmo tempo em que a influencia, também sofre suas ações (BORGES FILHO, 2008a; LINS, 1976). Vimos, por exemplo, que as idas ao hospital pesavam tanto em sua rotina que ela começa a se sentir doente, não fisicamente, mas, como expusemos acima, torna-se exponencial sua dor espiritual, sua tristeza, sua anulação. Esta é tamanha que ela afirma:

Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. [...] A meu homem deram transfusão de sangue, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura (COUTO, 2009b, p. 22).

O mesmo apagamento que o marido sofre por motivo de doença – ele está imobilizado e inconsciente em uma cama de hospital – também a alcança, só que o que nela se esvai não é a própria vida, mas a vontade de viver. Essa aproximação entre a

personagem e o marido pode ser identificada diversas vezes: quando ela diz também estar doente, quando fala na necessidade de transfusão, quando silencia a voz em comunhão com a incapacidade dele de se comunicar. Em outras palavras, ela se descreve tão ou mais debilitada do que o próprio doente. É interessante também observar, nesse trecho, a utilização do pronome possessivo para se referir ao “seu” homem, o que pode indiciar tanto sentimento quanto uma irônica inversão da relação, já que quem sempre foi tratada como objeto de posse e de mando foi ela e não o contrário.

Por outro lado, ainda pensando na estreita relação entre a personagem e o espaço, observamos que este também sofre as ações dela e representa os seus sentimentos. O paralelismo entre um e outro nós encontramos, principalmente, no que se refere a casa. O mesmo descaso que ela reserva a si própria, transparece também no espaço da casa; a mesa, por exemplo, que sempre estava arrumada e perfumada se apresenta isenta de cuidados, como um reflexo da dona e das exigências masculinas. Já em outro instante, quando está radiante diante da notícia do falecimento do marido, ela olha, de fora, para a casa e percebe que começa a pairar luz e vida também sobre esta: “Pela primeira vez, há céu sobre minha casa” (COUTO, 2009b, p. 24). O espaço é uma espécie de espelho que evidencia os aspectos interiores da personagem, é uma extensão dela, mas também se apresenta como uma roupagem que a reveste e lhe caracteriza. Poulet (1992) é quem nos fala a respeito dessa relação:

[...] a associação de cada pessoa a um determinado lugar sobre o qual se perfila, tem por efeito conferir-lhe, se não a continuidade que lhe falta, ao menos um aspecto eminentemente concreto. Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa, que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização (POULET, 1992, p. 31).

O crítico proustiano fala em lugar ao invés de espaço para se referir ao elemento narrativo que estamos a abordar. O termo espaço teria um caráter mais amplo, abstrato e indeterminado, enquanto os lugares, reais ou frutos da fantasia, possuiriam uma noção mais concreta, embora sejam transmutáveis perante a ação das personagens. Poulet (1992) se detém, então, nos lugares que cercam as personagens de Proust e não necessariamente nos espaços. Tomando de empréstimo as suas palavras, “poderíamos dizer que o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico” (POULET, 1992, p. 17). Já Michel de Certeau, no texto “Relatos de espaço”, estabelece uma diferença inversa a de Poulet. Ao estudar o que ele chama de

“ações narrativas”, ou relatos, que possibilitam a identificação das práticas organizadores de espaço, ele afirma que enquanto nos lugares há uma estabilidade, pois cada coisa está situada num lugar próprio e distinto, duas coisas não podem ocupar um mesmo lugar, o espaço não apresenta essa mesma estabilidade, sendo dependente das ações dos sujeitos; “em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2008, p. 202), enquanto “um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições” (CERTEAU, 2008, p. 201). O antropólogo Marc Augé faz uma leitura de Certeau esclarecedora, especialmente por causa do exemplo mostrado. Vejamos:

A distinção entre lugares e não lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui, aqui, um antecedente obrigatório. Ele não opõe, por sua vez, os “lugares” aos “espaços” como os “lugares” aos “não lugares”. O espaço, para ele, é um “lugar praticado”, “um cruzamento de forças motrizes”: são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo do lugar (AUGÉ, 2012, p. 75).

O texto de Augé nos serve não apenas pela leitura que ele faz de Certeau, mas também por fazer referência a uma distinção de termos importantes para a análise de “O cesto”, ou seja, a distinção entre lugares e não lugares que ele discute na obra *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Nesta, ele destaca a existência massiva de não lugares como uma das marcas mais fortes da supermodernidade, como a sua expressão mais completa, ao lado da presença do que ele chama de “figuras do excesso” (AUGÉ, 2008, p. 100), ou seja, a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências. E o que seriam esses não lugares? Essa resposta depende da compreensão do que Augé entende, primeiramente, por lugar. Para ele, os lugares são identitários, relacionais e históricos, enquanto os não lugares, opondo-se a essa ideia de um espaço personalizado e social, estabelecem entre o transeunte uma relação contratual, mediada através de símbolos típicos da supermodernidade, como um cartão de crédito, documento de identidade, bilhete de avião, ou seja, símbolos que permitem as transições e os deslocamentos. Nas palavras de Augé:

Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias, [...] onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um

mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito (AUGÉ, 2012, p. 73-74).

Nessa perspectiva, a narrativa de “O cesto” é constituída a partir de um lugar por excelência, a casa, mas também de um não lugar: o hospital. Marc Augé (2012) fala, exatamente, na casa, na residência como uma espécie de exemplo máximo de lugar. Segundo ele, “nascer é nascer num lugar, ser designado à residência” (AUGÉ, 2012, p. 52). A casa do conto em questão não é o lugar de origem da personagem, não é a casa da infância, mas ela resguarda os “valores de intimidade do espaço interior” (BACHELARD, 2005, p. 23). Ela é o espaço da solidão e do devaneio da personagem, onde, ao mesmo tempo em que sente a ausência do marido impressa em seus recintos, como o quarto e a cozinha, deseja a morte dele; também é o espaço da casa que a identifica como esposa, o único papel, imposto pelo marido, que cumpre na vida e que a define. Já o hospital seria o não lugar da narrativa, um espaço provisório que exige do habitante uma identificação para ter acesso, um mundo propício à individualidade solitária, com suas filas de espera e seus longos corredores, onde ou se é tratado como médico, enfermeiro, recepcionista ou, no espaço contrário, como paciente e visita. Entretanto, é importante considerar um possível movimento de inversão aí, pois, com a doença do marido, o hospital torna-se para a personagem uma segunda casa, bem como ela transfere para o seu lar o ambiente enfermo do hospital.

Há, ainda, o espaço da rua, fronteira entre a casa e o hospital. Por ela, a personagem-narradora caminha todos os dias para visitar o marido e é o único espaço exterior que aparece. Ela é descrita de diferentes maneiras em momentos diversos da narrativa. Muda o estado de espírito da personagem e o seu olhar para a rua também se modifica. Esse espaço exterior acaba refletindo as interioridades da personagem, como comentamos anteriormente também em relação ao espaço da casa. Num primeiro momento, compatível com a apatia da personagem, a rua é ignorada pelo olhar daquela. No entanto, quando ela externa o desejo da morte do marido e redescobre a sua feminilidade, ela lança um olhar de descoberta para a rua, que, personificada na descrição da personagem, parece retribuir a atenção. Essa cumplicidade entre personagem e espaço fica evidente através dos termos usados pela pretensa viúva para caracterizar a rua: “feminina”, como ela, “irmã” sua (COUTO, 2009b, p. 24). Por fim, ao se deparar não mais com o

desejo, mas com a morte concreta do marido, a alegria que era dada por certa com a viuvez transforma-se em um profundo desamparo e, mais uma vez, a rua, em seu retorno para a casa após a fatídica notícia, é espelho dos sentimentos da personagem, apresentando-se, em suas palavras, “fúnebre” (COUTO, 2009b, p. 24). Utilizando o texto “As funções do espaço na literatura”, podemos considerar a rua de “O cesto” como um “espaço homólogo”. Nele, Borges Filho nos fala sobre esses espaços que representam os sentimentos das personagens. Segue sua caracterização:

Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que o personagem ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, teremos uma cena de alegria que se passa sob o sol fresco de um fim de tarde, brilhante, num céu com poucas nuvens e passarinhos voando. Parece que, como a personagem, a natureza está alegre, portanto há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo (BORGES FILHO, 2007, p. 5).

No conto em análise, é exatamente essa homologia entre personagem e espaço que nós encontramos; a rua, espaço transitório, mas diário na vida da personagem, espelha os sentimentos desta. No entanto, é importante observar que essa transposição de sentimentos está relacionada com o olhar que a personagem-narradora lança ao espaço. Zubiaurre (2000), por exemplo, enfatiza a importância da “mirada” do personagem ou do narrador para a configuração do espaço; não apenas por seu valor psicológico, como no caso de “O cesto”, mas, muitas vezes, também estrutural, quando, por exemplo, desencadeia a descrição. Nas palavras de Zubiaurre:

El espacio es con frecuencia prolongación metonímica de los personajes, que la mirada de éstos es uno de los recursos más corrientes para la inserción descriptiva y que toda presencia espacial, por culpa de su sobrecarga semántica, inevitablemente se trasciende a sí misma y se hace metalinguística (ZUBIAURRE, 2000, p. 24).

Em outro momento, ao discutir a relação entre personagem e o ponto de vista narrativo, a referida pesquisadora nos diz que, muitas vezes, o espaço físico acaba sendo um mero reflexo das paisagens da alma do narrador, configurando-se mais como um espaço psíquico (ZUBIAURRE, 2000). E é a visualização de um espaço muito mais psíquico do que físico que nós podemos empreender não apenas em “O cesto”, através do

olhar feminino da narradora-personagem, mas em todos os contos analisados nesta tese. É interessante, ainda, chamar atenção para o fato de que a própria perspectiva na qual a visão do narrador se enquadra pode ser concebida como espaço; temos, assim, o espaço como focalização. De acordo com Brandão,

a visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador. A relação pode, naturalmente, adquirir distintas qualificações: mais ou menos isenta, mais ou menos projetiva, mais ou menos autônoma, etc. (BRANDÃO, 2007, p. 211).

Fundamentados no que Brandão expõe e recapitulando as discussões já feitas por nós acerca da relação narradora-personagem x espaço em “O cesto”, podemos afirmar que tal relação é projetiva, pois as percepções e sentimentos da narradora são projetados no espaço, especialmente no da casa e no da rua.

5.1.1 O cesto, o vestido negro, o espelho e as cartas: preâmbulos da viuvez

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas
Serenas.

[*Mulheres de Atenas* – Chico Buarque]

São muitos os elementos simbólicos da espera que compõem a narrativa de “O cesto”, a começar por aquele que lhe dá título, como também são muitos os seus significados: ele representa o domínio que, mesmo doente e sem voz de mando, o marido ainda exerce na vida da mulher, pois, assim como, sempre pontual, preparava a mesa todos os dias para saciar-lhe a fome, também, todos os dias, arruma no cesto o farnel para levar ao hospital. O hábito da lida doméstica cotidiana é tão grande que a comida é feita mesmo

sabendo que o marido, enfermo, não vai poder consumi-la como antes. Sendo assim, o cesto é o símbolo maior da subalternidade a que a personagem se presta; subalternidade tamanha que ela leva adiante mesmo quando já não existe uma voz em casa que lhe dê suporte. É também pelo caráter de inutilidade do cesto que a mulher se sente mais menosprezada pelo marido, já que antes a comida, como ela relata, era a única coisa na qual não se via recusada; mas, com a enfermidade, até mesmo o alimento que ela transporta no cesto já não serve ao marido. Há um determinado momento da narrativa em que ela se refere ao cesto como um “inutensílio” (COUTO, 2009b, p. 24).

Chevalier e Gheerbrant (2012) descrevem uma simbologia da cesta que podemos utilizar perfeitamente para o objeto do cesto no conto. Primeiro, eles a apresentam como símbolo de supremacia em relação aos demais, mas também como servidão aos deuses. Se cheia de lã ou de frutos, tem uma ligação maior com o feminino, simbolizando o trabalho doméstico, bem como a fertilidade. Esse caráter de servidão a um outro superior e a relação com os trabalhos domésticos podem ser observados no conto em análise.

Por último, como alvo maior de sua atenção na fatigante rotina de visita ao hospital, o gesto de arrumar o cesto funciona como um símbolo exemplar do tempo cíclico que predomina no texto e que Magalhães (1987) apresenta como sendo um dos seus móveis justamente as tarefas do dia a dia. Para ela, “esse desenrolar doméstico das horas parece em si mesmo constituir um relógio vivo a marcar o lento e redondo fluir do tempo” (MAGALHÃES, 1987, p. 504). Essa associação entre trabalho doméstico e marcação do tempo encontra tanto espaço em “O cesto” que a maior parte das vezes em que a personagem faz referência ao tempo este está associado a sua rotina de trabalho, ao seu papel de esposa, que inclui, claro, as visitas ao hospital. Separamos alguns exemplos: “Pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido no hospital.” [...] “Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci.” [...] “Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará” (COUTO, 2009b, p. 21).

Em todos esses exemplos fica evidente o cansaço da rotina extenuante que a personagem vive em virtude da doença do marido, percebida pelo uso dos seguintes vocábulos e expressões temporais: “pela milésima vez”, “tanta vez” e “todos os dias”. Entretanto, a passagem que melhor faz alusão à medição do tempo pelos trabalhos domésticos é a que ela, ao olhar para a mesa vazia, sente não ter mais que prepará-la para servir o marido e demonstra não saber bem o que fazer com o tempo que antes era dedicado a cuidar dos afazeres da casa. Em tom de lamento, ela comenta: “Antes, eu não

tinha hora. Agora perdi o tempo. Qualquer momento é de meu debicar, encostada a um canto, sem toalha nem talheres” (COUTO, 2009b, p. 22).

Não apenas o cesto, mas todos os outros objetos-símbolos estão estreitamente relacionados à dimensão temporal onde a vida da personagem está mergulhada. Em outras palavras, se o cesto faz parte de um presente exaustivo, da rotina de visitas ao hospital, o vestido negro, ao mesmo instante que resgata a memória de um passado onde já havia a presença do marido, também é o símbolo principal de um futuro que ela anseia, ou seja, um futuro sem a presença masculina; o espelho projeta os três tempos: um presente de anulação, um passado distante e o ensaio de um futuro próximo; por fim, as cartas, apenas imaginariamente escritas no futuro do pretérito, representam um tempo impossível de ser alcançado: aquele em que a personagem retribuiria, a começar pela palavra, todos os maus tratos do marido. Discorreremos, a seguir, sobre cada uma dessas relações dos símbolos com o tempo.

O vestido é um símbolo de espera bastante recorrente nos contos de Mia Couto que são objetos de nossa pesquisa e não é difícil compreender o porquê dessa recorrência. Em primeiro lugar, todas as personagens são mulheres que estão em situações de espera relacionadas a uma figura masculina; a maioria mantém com esses homens - maridos, amantes, pais – uma relação de subalternidade. Em meio a esse universo, o uso do vestido, símbolo de feminilidade, aparece, na maioria dos casos, como resposta, libertação à opressão exercida pelos homens. Em “O cesto”, o vestido da personagem comunga com esse significado sem deixar de apresentar alguns deslocamentos. Afirmamos que ele comunga porque, sendo preto, cor geralmente usada para anunciar e resguardar o luto, representa a ausência irremediável e tão desejada do marido, mas, ao mesmo tempo, por esse mesmo sentido do luto, costuma estar mais ligado à dor, à tristeza e não à chegada de uma alegria. Esse primeiro deslocamento de sentido é realçado pelo fato desse vestido ter sido um presente dado pelo marido há muito tempo atrás, quando a personagem ainda era bastante jovem, o que indica que não fora comprado com intenção de luto, mas de festa. Até porque ao mesmo tempo em que uma roupa preta pode ser associada ao luto, à tristeza, também é, frequentemente, relacionada à sensualidade feminina. Apesar dos muitos aspectos negativos que a cor preta assume, ela não deixa de apresentar significados positivos. Vejamos algumas significações simbólicas dessa cor que estão presentes em “O cesto”:

Simbolicamente, é com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo. [...] O preto é cor de luto; não como o branco, mas de uma maneira mais opressiva. O luto branco tem alguma coisa de messiânico. Indica uma ausência destinada a ser preenchida, uma falta provisória. [...] O luto preto, por sua vez, é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperança. [...] Mas o preto é também a terra fértil, receptáculo do “se o grão não morrer” do Evangelho, esta terra que contém os túmulos, tornando-se assim morada dos mortos e preparando seu renascimento. [...] O preto, como cor indicativa da melancolia, do pessimismo, da aflição ou da infelicidade, reaparece a todo minuto na linguagem quotidiana. [...] Entretanto, um quadro tão sombrio (é o caso de dizê-lo) das evocações da cor preta não impede que ela adquira um aspecto positivo. Enquanto imagem da morte, da terra, da sepultura, da travessia noturna dos místicos, o Preto está também ligado à promessa de uma vida renovada, assim como a noite contém também a promessa da aurora, e o inverno a da primavera (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 740-743).

Levantamos algumas suposições para explicar por que a personagem guarda há vinte e cinco anos o vestido. Dificilmente, ele fora ofertado pelo marido para que a esposa o usasse, um dia, em luto; provavelmente, a roupa escura fora um agrado nos tempos da juventude. No entanto, a necessidade, imposta por ele de que ela se recolhesse em casa e vivesse apenas para as tarefas domésticas, fez do vestido uma peça esquecida no fundo de um armário. O marido, tão opressor, talvez não lhe permitisse usufruir nem de um agrado feito por ele próprio. Dessa forma, o vestido representava, para ela, luto e, ao mesmo tempo, renovação, libertação. Ele tanto a faria ressaltar a sua viuvez quanto ajudaria a restituir a sua vaidade há muito esquecida. Por causa da opressão masculina, ela vivia há tempos presa ao recinto da casa, assim como o vestido que ficou, por anos, guardado no armário e o espelho, este sim um in utensílio, impossibilitado de refletir o que quer que fosse por causa do pano que o cobria. Assim como esses dois objetos, o vestido e o espelho, descaracterizados pelo não cumprimento de suas funções, enfeitar e refletir, respectivamente, ela também havia sido impedida de ter vontades, de mostrar-se em sua feminilidade. Ela, na verdade, tinha se tornado, por causa dos mandos do marido, tão objeto quanto o cesto, o vestido e o espelho.

Embora sem a mesma importância e recorrência que o vestido, o espelho também aparece em outras narrativas miacoutinas, alcançando relativa importância em “Na berma de nenhuma estrada”, conto analisado anteriormente, como parte do processo ritualístico de embelezamento que a personagem conduz para realizar o desejo de ir embora do seu povoado natal. Muitas das significações simbólicas que apresentamos quando analisamos o referido conto, nós encontramos, inclusive com mais força e importância, em “O cesto”. Se

o espelho em “Na berma de nenhuma estrada” era um objeto raro, o único existente na remota vila onde o enredo se desenrola, tendo-se que pagar para poder usufruir de suas funções, no conto que ora analisamos ele é um entre tantos outros objetos da casa (mesa, cama, armário) ao qual a narradora faz referência, localizando-se em um espaço desta, bastante propício para o cumprimento de suas funções: o corredor. Este costuma ser um lugar de passagem, fronteira entre os diversos cômodos de uma casa; como lugar de constante trânsito, esperamos que se um espelho é disponibilizado nele é para que as pessoas que por ali passam tenham a oportunidade de sempre estarem mirando-se. Não é o que acontece em “O cesto”, já que, como dissemos, ele é coberto por um pano, ou seja, mais um dos artifícios que parecem fazer parte do processo de apagamento e anulação da personagem. Se através da sua voz ficamos sabendo que a sua vaidade há muito fora deixado de lado, não é de se estranhar que o espelho, para ela, não tenha função alguma. Isto até o dia em que, predizendo o desejo de morte do marido, ao cruzar o corredor, o pano caído que antes cobria o espelho, permite a ela, depois de tanto tempo, contemplar-se novamente. E durante o ato de contemplação, muitos significados simbólicos do espelho podem ser reconhecidos.

Em primeiro lugar, devemos ressaltar que o espelho é o próprio propulsor da epifania que vemos acontecer para a personagem, pois, ao contemplar-se, ela se depara com a sua beleza, nunca antes percebida, com contornos que ainda denunciavam juventude e encanto, com tudo que ficou adormecido quando da presença do marido. Segue o trecho que relata esse momento epifânico:

Estou de saída, para a minha rotina de visitadora quando, de passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim (COUTO, 2009b, p. 23).

Mais do que o resgate de uma percepção que já tivera, o mirar-se no espelho acontece como um gesto inaugurador, como os tantos que costumamos ver nas narrativas de Mia Couto no que diz respeito, especialmente, ao universo feminino. Basta lembrarmos, como exemplos, o conto “A despedideira”, onde a fala amorosa no primeiro encontro é concebida como um ato inaugurador do amor e da vida, o que também acontece em “A saia almarrotada”, cuja personagem, como pudemos ver, atravessa os dias a aguardar a

chegada do homem que irá, como ela mesmo comenta, fazê-la nascer; ou, ainda, o conto “Na berma de nenhuma estrada”, em que o suposto reencontro com o pai, ao final dele, inaugura-lhe não exatamente a vida, mas uma meninice que nunca teve. Em “O cesto”, ao, finalmente, olhar-se ao espelho é como se ela tivesse descobrindo-se pela primeira vez. E essa descoberta vai despertando umas vontades, resgatando outras, especialmente a de fazer-se bonita. Nesse intento, ela retira o vestido preto há vinte e cinco anos guardado e, cobrindo-se com ele, volta ao espelho, num requebrar de corpo que antes lhe era proibido. Essa ideia de inauguração proporcionada pelo objeto espelho fica ainda mais evidente no trecho a seguir:

O espelho devolve a minha antiqüíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca eu antes tinha sido bela. No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros. Agora, reparo: afinal, nem envelheci. Envelhecer é ser tomado pelo tempo, um modo de ser dono do corpo. E eu nunca amei o suficiente. Como a pedra, que não tem espera nem é esperada, fiquei sem idade (COUTO, 2009b, p. 23).

Indo mais além, podemos afirmar que o espelho inaugura para ela mais do que uma percepção; ele dá vida a uma condição: a de ser mulher em sua feminilidade, na expressão de sua vaidade. Lembremos que uma das simbologias do espelho está ligada ao feminino, sendo inclusive, na China, símbolo da rainha (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012). Lexikon (1990) nos conta que, nas artes plásticas da Idade Média e da Renascença, uma das suas simbologias gira em torno da vaidade e da volúpia. No entanto, em “O cesto”, o espelho agrega muitas outras significações além destas, como o papel de revelador da verdade, do coração e da alma, sendo um instrumento de iluminação. Essa relação entre o espelho e a revelação mais do que de uma aparente exterioridade, de aspectos interiores, é muito bem exposta no trecho que se segue:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 396).

É esse sentido não apenas de revelação, mas também de transformação, que o espelho alcança no conto, já que a personagem não apenas pode, finalmente, reconhecer a

sua beleza e a sua feminilidade, mas também, a partir desse reconhecimento, ela, antes sempre obediente e anulada diante da presença masculina, é tomada por uma vontade de viver; a transfusão de vida da qual precisava tanto quanto o marido, necessitou da de sangue, como ela comenta, e é, finalmente, proporcionada, pelo contato com o espelho, que assume aquele caráter mágico professado por Umberto Eco (1989), isto é, a experiência única de ver melhor ao mundo e a si mesma; bem como, a exemplo do que discute Bachelard (1998), permite uma contemplação típica da experiência ambivalente que existe no narcisismo: ao mesmo instante que consola, espera, agride, lamenta. O consolo é garantido pela grata surpresa de ainda não ter sido tomada pela velhice, pelo tempo. No entanto, um consolo que não deixa de ser um lamento, pois entende que se o tempo não lhe imprimiu sinais e marcas no corpo foi porque nunca amou o suficiente. Seus dias sempre se resumiram ao cumprimento mecânico das tarefas domésticas. Essa ausência de sentimento em sua vida é expressa de maneira mais forte quando ela se dá conta de que nunca cheirou o marido. Ela lamenta: “Nem sequer meu nariz não amou nunca” (COUTO, 2009b p. 24).

É importante lembrar que o espelho também permite à personagem o encontro com três tempos: o resgate de um passado antiquíssimo, que precede a sua existência, onde a vaidade se mostra como uma condição primordial do feminino; a consciência de um presente no qual, apesar das anulações as quais sempre se prestou, vê-se jovem e bonita, bem como a certeza de um futuro próximo marcado pela ausência irremediável do marido.

Além do cesto, do vestido e do espelho, temos ainda como elemento símbolo da espera as cartas, que aparecem na narrativa como um instrumento imaginário de diálogo com o marido; diálogo este impedido não apenas pelo estado de saúde do companheiro, mas pelo silenciamento ao qual a personagem era submetida. Ela relata que costumava receber ordem de calar, correções verbais e sofria até agressões físicas. A passagem seguinte contém esse relato:

Desde o mês passado que evito falar. Prefiro o silêncio, que condiz melhor com a minha alma. Mas o não haver conversa nos deu outro laço entre nós. O silêncio abriu um espaço entre mim e o moribundo. Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar riso (COUTO, 2009b, p. 22).

O antigo silenciamento imposto pelo marido perdura na relação entre os dois mesmo quando ele já não está em condições físicas de lhe impor mais nada; o “voto de

silêncio” é uma escolha dela e faz parte do processo de anulação, de apagamento ao qual sempre se submeteu. Afinal de contas, como vimos, mesmo com a doença do marido, por obediência e hábito, ela continua cumprindo-lhe as vontades de quando era saudável e impunha as ordens em casa e na vida dela. No entanto, esse anunciado silêncio é quebrado pelos longos monólogos que cria em seus devaneios. Em um deles, imagina-se escrevendo cartas onde descontaria todo o sofrimento que ele provocava. No espaço da escrita e no tempo distante do pretérito do futuro, ela simula palavras e ações nunca permitidas pelo marido. Vejamos:

Já me ocorreu trocar fala por escrita. No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontaria no sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitira dizer tudo o que nunca ousei. E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita do que ele nunca me autorizou. E nessa carta, ganharia coragem e proclamaria: - Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida (COUTO, 2009b, p. 22).

Alguns aspectos relacionados ao elemento das cartas devem ser observados no trecho acima. Todos eles só realçam a subalternidade vivenciada pela narradora-personagem. Primeiro, a utilização do futuro do pretérito apresenta uma possibilidade remota de concretização do que ela planeja e não é um tempo que condiz com o caráter de promessa que ela deseja imprimir. Se, de fato, tivesse essa ideia de promessa a ser cumprida, o esperado era a utilização de um tempo de ação mais possível, certa, concreta, como o futuro do presente: “eu lhe **escreverei** uma carta” e não “eu lhe **escreveria** uma carta”. Outro aspecto está relacionado a um deslocamento feito a respeito do conteúdo dessa carta: mais do que de palavras, ela seria feita de ações, todas que ela não praticou por impedimento do marido, a exemplo da gargalhada e do uso do decote. Por último, a carta, que costuma ter a função de aproximar quem está distante, teria, no caso dela, o intento de afastar o marido, como um decreto cuja imposição, a da morte dele, fosse chegar a ser cumprida. Em síntese, o que percebemos é que, nesse caso, a escrita das cartas funciona como uma fuga imaginária que resguarda a libertação dos mandos do marido; libertação que ela confessa tanto desejar, mas que, por hábito ou receio, não ousa transformar em ação, nem mesmo quando, como veremos a seguir, o marido finalmente morre e a sua espera parece ter fim.

5.1.2 Enfim, a viuvez anunciada

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos
Orgulho e raça de Atenas.

[*Mulheres de Atenas* – Chico Buarque]

Objetivando analisar o desfecho, trazemos à tona novamente a simbologia mágica do espelho, presente no conto não apenas no sentido que Umberto Eco a explica, ou seja, como objeto que possibilita a oportunidade única de ver-se melhor a si mesmo e ao mundo (ECO, 1989), mas também como propulsor e mesmo realizador de desejos. O espelho, em “O cesto”, não apenas revela a verdade, registrando “aquilo que o atinge da forma como o atinge” (ECO, 1989, p. 17), como o espelho da bruxa má do conto “A branca de neve”, mas também, ao modo da lâmpada mágica do gênio, ajuda a personagem a alcançar seu maior desejo: a morte do marido. Quando está em frente ao espelho simulando como se comportaria no funeral dele, ela pronuncia o pedido final: “Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes” (COUTO, 2009b, p. 22-23). Como indícios de que o pedido seria realizado, sentimentos positivos lhe assomam e tudo, inclusive o tempo e o espaço, parecem realçá-los. A força que tinha acabado de encontrar ao descobrir-se como uma mulher ainda jovem e bela, dona das suas vontades, só aumentava à medida que mergulhava na certeza da morte do marido.

Como a personagem de “Na berma de nenhuma estrada”, que, pressentindo o final da longa espera, muda todos os aspectos da rotina que enfrentava, também a personagem do conto em análise se desvencilha do que fazia parte do seu cansativo cotidiano de visitas e segue para o hospital sem, por exemplo, levar o farnel que preparava todos os dias para o marido doente. Predisposta como estava a ser outra, livre, dona de seus desejos, e como se soubesse, antecipadamente, pelo contato com o espelho, a notícia que a aguardava, o antigo aspecto apagado e maltratado da sua aparência parece tê-la deixado e tudo comunga com a sua alegria. Na hora de sair de casa para o que seria a última visita, ainda hesita diante do cesto, mas, como comentamos, se decide por não levá-lo. Nas suas palavras:

“Ainda hesito perante o cesto. Nunca antes eu o vira assim, desvalido. Vitória é eu dar as costas a esse inutensílio” (COUTO, 2009b, p. 24).

Também a sua casa e o caminho que atravessa todos os dias na ida ao hospital são tomados por uma atmosfera diferente, contagiados pelo olhar renovado da personagem. Lembrando o que Oziris Borges Filho fala sobre a função do espaço em relação à personagem, é como se o primeiro sofresse influência desta, “o espaço é a projeção psicológica da personagem” (BORGES FILHO, 2007, p. 3) e representa, como uma vestimenta que lhe caísse perfeitamente, os seus sentimentos. Se o olhar que a personagem volta ao espaço é outro, este também o é. Dessa forma, ela, em seu apagamento habitual, não acostumada a utilizar nenhum dos sentidos, observa que, pela primeira vez, o céu paira sobre sua casa, sente os aromas dos frangipanis a enfeitar a rua; enxerga, enfim, o caminho que tantas vezes passou despercebido nas suas idas ao hospital.

Amostras do tempo cíclico aparecem mais uma vez no desfecho. Quando a personagem chega à enfermaria, ela conta que “o milésimamente mesmo enfermeiro” (COUTO, 2009b, p. 24) a aguarda. Esse deslocamento, tanto da classe gramatical quanto do uso sintático, reforça a importância do citado tempo na narrativa. Em primeiro lugar, milésimo é um numeral, mas aparece convertido em advérbio, dando ideia de uma ação exaustivamente realizada. Sob outro aspecto, é uma palavra que costuma ser usada referindo-se ao tempo e não a pessoas, caso do conto. Outro indício do tempo cíclico aparece na fala da personagem quando recebe a notícia tão aguardada e já pressentida da morte do marido e enfatiza o quanto, em seus devaneios, repetidamente aquela notícia já havia sido conhecida. Vejamos: “Eu estava tão preparada, **aquilo já tanto acontecera**, que nem procurei amparo. Depois de tanta espera, eu já queria que sucedesse. Mais ainda depois de descobrir no espelho essa luz que, toda a vida, se sepultara em mim” (COUTO, 2009b, p. 24, grifo nosso). Novamente, nesse trecho, vemos a ênfase na importância do espelho como objeto que imprimira não apenas uma revelação, mas provocara também uma significativa mudança na vida da personagem.

No entanto, descobrimos que o que o espelho prenuncia como uma nova vida para a personagem mostra-se, ao final, uma promessa vã, similar à esperança anunciada pelo surgimento da aranha no conto “A velha e a aranha”, anteriormente analisado. Tudo que, por tantas vezes, havia sonhado colocar em prática quando, finalmente, o marido morresse, fica apenas resguardado no passado, nos muitos ensaios do luto que realizou, onde sempre

se mostrava altiva, confiante, liberta, feliz. O trecho final mostra fielmente essa quebra de expectativa causada por ela própria:

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar de um relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu. Na sala corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita (COUTO, 2009b, p. 24).

Ao invés da tão esperada libertação, o trecho nos mostra a reafirmação da condição de subalternidade vivenciada pela personagem. O que vence não é o desejo de fazer-se dona das suas vontades, mas o hábito da obediência, por tantos anos levado adiante, mesmo quando da ausência do marido. Na verdade, se formos retomar a narrativa, percebemos que, apesar de um desejo real de libertar-se do marido e do autoconhecimento alcançado através do contato com o espelho, a personagem sempre titubeou diante deles. Houve muito de ensaio, de devaneio, mas nenhuma ação. No momento em que ela parece iniciar uma mudança, representada, principalmente, pela decisão de livrar-se do cesto na sua última visita ao hospital, ela, mais uma vez, vacila.

Quando estudamos o conto “A saia almarrotada”, discutimos a relação dominador x oprimido retratada na narrativa através do pai e da personagem-narradora, enfatizando as estratégias buscadas por esta para reverter, como aponta Bonnici (2000), a condição de colonizado-objeto em sujeito de sua própria história. Chegamos à conclusão de que a única saída alcançada pela personagem era no sonho, no devaneio, embora, ao final, ela se jogue na fogueira como uma ação de resistência aos desmandos do pai que, assim como o marido de “O cesto”, mesmo ausente, a sua opressão continuava a ecoar na vida da personagem. No conto em análise, também há momentos de subversão por meio do devaneio, através dos monólogos que ela divide com o leitor, das cartas imaginárias que escreve, dos ensaios de libertação realizados frente ao espelho. Entretanto, todos esses momentos se perdem em meio ao cenário do desfecho. Tudo acontece inversamente ao que ela esperava: ao invés da altivez, do alívio e da libertação, os sentimentos que surgem são os da tristeza, do desamparo, do retorno à submissão.

Mais uma vez, até mesmo o espaço que, pouco tempo antes, quando caminhava em direção ao hospital, se mostrava em sintonia com a sua alegria, entra, depois, em comunhão com o luto no qual mergulha: a rua se mostra “fúnebre”. O céu que paira sobre a casa, no entanto, se apresenta ao seu olhar mais vivo do que nunca, “mais vivo do que eu” (COUTO, 2009b, p. 24), ela observa. Nesse caso, o espaço não aparece correlacionado à personagem, como a acentuar, por contraste, o sentimento desta, colocando, lado a lado, a luminosidade do céu em oposição ao luto assumido por ela. Ao discutir a relação de contraste entre espaço e personagem, Borges Filho oferece um exemplo similar ao que acontece no desfecho de “O cesto”:

O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste. Por exemplo, suponhamos que o protagonista tenha perdido sua mãe, devido a uma terrível infecção. No momento do enterro, temos o seguinte espaço: sol, céu azul, poucas nuvens, vento fresco, passarinhos cantando alegremente. Nesse caso, o espaço estabelece um contraste com o íntimo da personagem, há, portanto, uma relação de heterologia. Trata-se de um espaço heterólogo (BORGES FILHO, 2008a, p. 2).

Nós temos, assim, no desfecho, a presença de um espaço homólogo, ou seja, a rua, e de um espaço heterólogo, o céu, embora ambos sirvam, mesmo que de maneira contrária, o primeiro por sintonia, o outro por contraste, para realçar o sentimento de luto da personagem.

O último parágrafo do conto é um retrato da escolha pela submissão que a personagem faz, deixando para trás o projeto de renovação que havia arquitetado. Vejamos: “Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decependo às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita.” (COUTO, 2009b, p. 24), ou seja, os dois maiores símbolos do seu desejo de libertação, de reversão, como diz Bonnici (2000), da sua condição de colonizado-objeto para a de sujeito são destruídos e, fazendo jus ao tempo cíclico que governa a sua vida, ela volta à condição de onde partira: a de uma mulher sem voz nem vontade, presa às obrigações mecânicas do trabalho doméstico e submissa à memória opressora da figura masculina.

5.2 “O perfume”: uma espera sem objeto

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar.

[*Valsinha* – Chico Buarque e Vinícius de Moraes]

“O perfume”, ao mesmo tempo em que apresenta muitos aspectos presentes nos outros contos por nós analisados, também possui algumas singularidades. Entre os elementos coincidentes com os de outras narrativas, podemos citar, como exemplos, a condição submissa da personagem feminina diante da figura masculina opressora; alguns símbolos da espera frequentemente trabalhados em outros contos, como o vestido, que, assim como o de “O cesto”, também foi um presente do marido ainda nos tempos de namoro, determinando uma coincidência integrante do enredo, e, como em “A despedideira”, a ideia do tempo como o principal culpado pelo fim do amor.

No que se refere às singularidades, a maior de todas, que escolhemos como foco primeiro das nossas discussões, é a não identificação da espera. Todas as outras narrativas têm, digamos, um objeto de espera, sempre relacionado a uma figura masculina, mas, em “O perfume”, apesar de nos ser revelado que a personagem se encontrava cansada de tanta esperar, ela mesma não conseguia mais identificar o que esperava. Nas palavras do narrador: “A mulher, subvidente, somava tanta espera que já esquecera o que esperava” (COUTO, 2009a, p. 45). Esse esquecimento ao invés de tornar frágil a importância do motivo da espera para o enredo, pelo contrário, confere a esta um ar ainda mais grave, de maior desamparo, já que se prolonga o estado e o cansaço de esperar sem nem se saber mais o quê; é uma espera sem nome nem rosto. Pela sua condição de subserviência e de apagamento, tanto que ela é caracterizada como “subvidente”, poderíamos levantar como possibilidade uma espera pela libertação dos desmandos da figura masculina, como acontece, por exemplo, em “A saia almarrotada” e em “O cesto”, ou ainda, diante do obscurecimento do amor motivado pela rotina, uma espera pelo reacender desse sentimento, similar ao que acontece em “A despedideira”. A narrativa, como analisaremos no desfecho, aponta indícios para as duas alternativas, sem, no entanto, confirmar nem uma

nem outra. Até porque o mais importante para a nossa análise não é essa identificação, mas o estudo do espaço-tempo que essa espera sem objeto, como escolhemos nos referir a ela.

Se “O perfume” é a única narrativa em que não fica explicitado o motivo ou motivador da espera, por outro lado é a única em que a protagonista é identificada através do seu nome; as personagens dos demais contos são todas inonimadas. E tanto a ausência de um nome quanto a sua identificação geram significados que merecem ser observados nos contos em estudo. Como comentamos em análises anteriores, o fato de as personagens não serem caracterizadas através de um nome é coerente com o processo de anulação e apagamento que a maior parte delas vivencia; a de “Na berma de nenhuma estrada” e a de “A saia almarrotada”, por exemplo, não têm nome, sendo sempre chamadas de “a miúda”, “a menina”, respectivamente, como uma imposição ou, mais precisamente, como um descaso da própria família, que lhes negara até mesmo um nome. Por outro lado, a exposição dos nomes próprios não pode passar despercebida não apenas porque, no caso da nossa pesquisa, é uma exceção em meio ao desfile de tantas personagens inonimadas, mas também porque, geralmente, eles têm importantes significados na narrativa miacoutiana. Ana Mafalda Leite (2012) afirma que não é pela psicologia que as personagens de Mia Couto se complexificam, mas pelos nomes próprios e por meio de algumas transformações que ela divide em mutações e dualidades¹. A respeito dos primeiros, que nos interessam para a presente análise, ela afirma que:

Os nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos atos da personagem uma mais-valia de sentidos, que ela preenche através do nome, ao carregar em si a narração implícita, e por vezes, elíptica, que ele proporciona. O nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na ação narrativa; veja-se o caso de Temporina, de Vasto Excelêncio, de

¹ Tais transformações discutidas pela estudiosa são de cunho físico, psíquico e cultural e “jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso” (LEITE, 2012, p. 192). Em relação às metamorfoses, ela cita a física, o homem que se torna animal ou o animal tornando-se homem, e a psíquica, referente à loucura, à personagem que torna-se dois ou muitos. Em nosso *corpus*, temos exemplos dos dois casos, pois em “A velha e a aranha”, embora não haja exatamente uma transformação física, as afinidades entre as personagens da senhora e da aranha são construídas com base nessa inversão homem/animal: a velha senhora aparece, ao final, envolta em uma teia, como a personagem da aranha, e esta, por outro lado, é caracterizada, por vezes, com aspectos humanos, como quando é ressaltada a sua condição maternal. Em relação à mudança psíquica, no conto “A despedideira”, mais precisamente, em seu final, a personagem revela o desejo de “ser o múltiplo de nada. Ninguém no plural. Ninguéns” (COUTO, 2009, p. 54). No que se refere às dualidades, Ana Mafalda Leite (2012) apresenta quatro tipos: dualidade temporal (velho/criança), dualidade espiritual (morto/vivo), dualidade cultural (o alfabetizado oral e o escritor iletrado). A dualidade espiritual, na forma “vivo-morto”, se presentifica em diversas narrativas analisadas, basta lembrar que muitas das personagens com as quais nos deparamos são caracterizadas como sombra (“Inundação”), invisível (“A saia almarrotada”), subviente (“O perfume”).

Em “O perfume”, os dois nomes próprios que emergem na narrativa têm grande relevância para o enredo, especialmente para a compreensão do seu desfecho. É apenas quando nos deparamos com este que tomamos conhecimento do real significado daqueles nomes. A protagonista chama-se Glória e seu marido, Justino. Em um primeiro momento, nós, leitores atentos de Mia Couto e conhecedores da importância que os nomes das personagens têm para as suas narrativas, já nos sentimos tentados a compreender seus significados e, nessa apressada leitura, o nome Glória aparece como uma afronta à condição de subserviência vivenciada pela protagonista; não há nada de gloriosa na sua rotina monótona de esposa sempre prestes a atender às necessidades do marido, com o qual já não consegue estabelecer mais uma relação de amor, pois entre os dois “o tempo metera a colher, rançoso roubador de espantos. Sobrara o pasto dos cansaços, desnamoros, ramerrames (COUTO, 2009a, p. 45). Enquanto nas atitudes de Justino para com a mulher, afeito aos ciúmes e aos desmandos, parecia não existir nada de justo, como o nome poderia, precipitadamente, querer apontar. Poderíamos, então, suspeitar que os nomes estariam ali para, por uma gritante contradição, ressaltar a condição de Glória e a opressão exercida por Justino, o que não é de todo uma leitura descabida. Entretanto, como comentamos logo acima e veremos mais detalhadamente quando da análise do desfecho, o marido, fazendo jus ao seu nome, para a estranheza e receio da mulher, lhe proporciona um dia e até mesmo a possibilidade de uma vida que comungue com o seu nome. Esse dia de Glória é a própria narrativa de “O perfume”. Nele, a protagonista é resgatada da monotonia da sua rotina pelo mesmo homem que a afundava nela.

Os espaços da narrativa são dois. Mais uma vez, como na maior parte dos contos integrantes do nosso *corpus*, nós nos deparamos com a casa, que divide a atenção do leitor com outro espaço, o do baile. Em “O cesto”, há também a presença de dois espaços – a casa e o hospital - igualmente importantes para a construção do enredo, diferentemente do que acontece nos contos do terceiro capítulo, onde a casa é o espaço por excelência, às vezes, único, como em “A velha e a aranha”. No entanto, no caso de “O perfume”, esse segundo espaço além-casa, tão importante quanto o primeiro, apresenta, pelo menos a princípio, outra atmosfera bem distinta da do hospital. Primeiro porque este, como vimos na análise anterior, configura-se como um não lugar (AUGÉ, 2012) e abriga o cansaço da

rotina extenuante da personagem, a doença, a tristeza, a morte. Já o baile é o contrário disso, associa-se à festa, à alegria, à vida. Assim como o baile sonhado e nunca conhecido pela personagem de “A saia almarrotada”, ele é um espaço interdito para mulheres como Glória, alvo de ciúmes exagerados do marido. Entretanto, certo dia, para a estranheza da personagem, Justino lança a fala, início da narrativa, que mudará a sua vida: “- Hoje vamos ao baile!” (COUTO, 2009a, p. 45). Entre as personagens estudadas por nós em sua relação com o espaço, ela é a única que, sendo alvo da opressão masculina, tem a oportunidade de sair do seu espaço habitual de reclusão – a casa – para um espaço festivo. E essa reclusão ao qual o marido a submetia era tanta que “quase ela nem podia assomar a janela, quanto mais” (COUTO, 2009a, p. 45). Completando a construção sintática do narrador, se ela mal podia observar a rua, quanto mais ir a festas!

Pelas referências ao enredo que temos feito, já podemos levantar algumas discussões relevantes acerca dos espaços. No que se refere a casa, em nada ela se diferencia das muitas outras que aparecem nos demais contos, ao se configurar como um espaço de confinamento que mantém a mulher presa aos afazeres domésticos, a seu papel subserviente à figura masculina, escondida dos olhos do mundo e impedida de lançar o olhar para este. Não nos esqueçamos que até a janela, um dos espaços fronteiros entre a casa e a rua, lhe era proibida. Outro aspecto que pode ser considerado um retrato dessa reclusão e opressão impostas por Justino está relacionado ao fato de os objetos parte do processo de embelezamento feminino, estarem, por causa dos ciúmes do marido, há muito tempo sem uso, ou guardados em fundo de gavetas, como o perfume, ou esquecidos em alguma prateleira por terem se transformado em objeto de brincadeira das crianças, como o batom. Quanto ao baile, é interessante observar que, mesmo sendo um espaço para a dança e o riso, o comportamento de Glória faz dele o inverso disso. Atônita diante das atitudes estranhas do marido, que lhe incentiva até mesmo a dança com outros homens, ela se mantém passiva, obediente e mesmo quando aceita dançar, é por insistência de Justino. Vejamos o trecho abaixo:

Chegaram. Glória parecia não dar conta da realidade. Se deixou no assento da velha carrinha. Justino cavalheizou, mão pronta, gesto preso abrindo portas. O baile estava concorrido, cheio pelas costuras. A música transpirava pelo salão, em tonturas de casais. Os dois se sentaram numa mesa. Os olhos de Glória não exerciam. Apenas sombreavam pela mesa, pré-colegiais (COUTO, 2009a, p. 47).

A descrença de Glória diante da mudança brusca do marido era tanta que, como vemos no trecho, mesmo o transporte em que eles foram já tendo parado em frente ao baile, ela se mantém sentada, estática, como se não acreditasse na realidade que a cercava. Um aspecto importante a ser comentado em relação à passagem exposta acima é o uso da descrição, recurso narrativo não muito comum nos contos que estudamos. A percepção dos espaços, na grande parte das narrativas, é realizada mais do ponto de vista psicológico, muitos deles como projeção psíquica do estado de espírito das personagens, sem haver uma apresentação mais objetiva do espaço físico. Muitas vezes, inclusive, deslocando o foco de observação do espaço mais amplo (sala, quarto, cozinha) para algum objeto pertencente a ele que seja representativo da espera, como a cadeira de “A velha e a aranha” e o armário de “Inundação”. Como discute Butor (1974), um objeto pode se prestar a suprir a necessidade de conhecimento dos pormenores que uma narrativa suscita em relação ao espaço, ele pode representar o “papel de indício” (BUTOR, 1974, p. 42); no caso das narrativas do nosso *corpus*, indício de ausência, da espera.

A explicação para essa outra singularidade identificada reside no fato do conto ser narrado em terceira pessoa por um narrador apenas observador. Lembremos que quase todas as narrativas analisadas estão escritas em primeira pessoa e quando aparecem em terceira, como no caso de “Inundação”, o narrador é também personagem e tem uma relação bastante próxima com a protagonista ou, então, se mostra um narrador que, a todo o momento, titubeia diante da veracidade dos fatos narrados, como em “A velha e a aranha”. Em outras palavras, na maioria dos contos o espaço da narração, ou seja, o ato de narrar, coincide com o espaço da narrativa, com aquilo que foi narrado (BORGES FILHO, 2008c, p. 342); em “O perfume”, não. Neste, o espaço da narração nem aparece, acentuando o caráter de objetividade da narrativa se formos compará-la com aquelas em que a personagem é também narradora e a subjetividade está bastante a florada, até mesmo porque são narrativas confessionais que expõem a dor e o cansaço diante da espera. No conto em análise, obedecendo àquele caráter de objetividade, encontramos, por exemplo, dados de identificação incomuns em outros contos, como os nomes próprios, dos quais já falamos, e profissões, já que nos é dito que Justino trabalhava guardando ferrovias, era um “guarda-freio” (COUTO, 2009a, p. 47), embora seja importante lembrar que esses dados, especialmente os nomes, assumem significados na narrativa que vão muito além da mera identificação objetiva.

Toda essa nossa discussão nos faz pensar no conceito de ambientação apresentado por Osman Lins (1976); conceito este amparado nas relações do espaço com o narrador e as personagens, com o fluxo da narrativa. Em suas palavras,

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

O escritor e crítico brasileiro não apenas apresenta e discute o conceito, exemplificando-o, como também aponta três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Na primeira, há a “introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79) através de uma descrição direta, muitas vezes feita a partir de um discurso avaliativo, enquanto na ambientação reflexa os espaços são percebidos através das personagens, o foco é mantido nestas. Segundo Osman Lins (1976, p. 83), tanto uma quanto outra “são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos”, diferentemente da ambientação dissimulada; nesta, muito mais sutil, não costuma haver interrupções na narrativa para lançá-la, as próprias ações das personagens vão fazendo com que os espaços surjam, “como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 84).

Nos contos de Mia Couto, predomina, sem dúvida, a ambientação dissimulada; já mostramos, diversas vezes, em variadas narrativas, os espaços assomando como projeções das personagens, dos seus sentimentos, dos seus atos, embora não seja impossível verificar a presença das outras duas. O parágrafo que narra a chegada no baile que citamos anteriormente é um exemplo de ambientação franca, com o narrador provocando uma abertura na narrativa para descrever o baile, com a sua música, com os seus casais. Essa descrição ganha importância porque a atmosfera que dela emana, de festa e alegria, destoa dos sentimentos de Glória e de Justino, acentuando-os por contraste. Enquanto a música soava e os casais apaixonados dançavam, Glória pressentia que seria abandonada e Justino, por outro lado, desde o momento em que a presenteara com o vestido, arquitetava o abandono. O espaço do baile, portanto, tem a função de estabelecer contraste com as personagens, configurando-se, como vimos também em “O cesto”, como um espaço heterólogo (BORGES FILHO, 2007, p. 6).

Retomando a ideia de Butor (1974) sobre a presença de determinado objeto ou de determinado móvel que represente o papel de indício, que alcance o valor de signo, nós reconhecemos na mesa reservada no baile por Justino esse valor. É nela que Glória encontra amparo para a angústia e o desconcerto e procura se manter protegida dos olhares alheios, até mesmo porque ela só tem olhos – de espanto – para o marido. Mesmo quando, sob imposição de Justino, ela levanta para dançar com outro homem, seus olhos se mantêm voltados para a mesa, pousados no marido, como se todo o espaço do baile se restringisse a ela. E, inclusive, no instante em que Justino forja o encontro com um amigo que está do lado de fora do baile e atravessa a porta para ir embora, ela, obediente, mantém-se estática na mesa, vendo ele se afastar.

Como pudemos averiguar, os espaços – da casa e seus recintos (sala, banheiro, quarto, escada) e do baile – têm um papel importante na narrativa de “O perfume”, já no que diz respeito à categoria do tempo, são poucas as referências. Mais uma vez, semelhante ao que ocorre em todas as situações de espera dos outros contos, com a mulher presa a um espaço específico e aos ditames do cotidiano, há a predominância do tempo cíclico; tempo este que, marcado pela monotonia e cansaço da rotina, tem como consequência o desgaste: do corpo, dos sentimentos, das relações. Em “A despedideira” esse tempo já aparecia como o grande responsável pelo fim do amor, do casamento. No conto em análise, nós temos o mesmo sentido, que fica explícito quando o narrador revela que “entre marido e mulher o tempo metera a colher, rançoso roubador de espantos. Sobrara o pasto dos cansaços, desnamoros, ramerrames. O amor, afinal, que utilidade tem?” (COUTO, 2009a, p. 43). Nesse trecho, podemos verificar o peso da rotina sobre a permanência do amor; na relação entre Glória e Justino, já não há mais lugar para a surpresa, para o encantamento. A afirmação do desgaste da relação logo após Justino ter anunciado a ida ao baile e de ter presenteado Glória com o vestido certo para a ocasião causa estranheza e desconfiança não apenas na personagem, mas também no leitor; estranheza e desconfiança estas que só se desfazem quando, através da percepção de Glória, descobrimos o real significado daquele convite.

Outra referência ao peso imposto pelo tempo cíclico na vida das personagens nós vamos verificar na rotina de trabalho de Justino. O narrador nos diz a respeito desta: “Justino guardava ferrovias, seu tempo se amalgamava, fumo dos fumos, ponteiro encravado em seu coração” (COUTO, 2009a, p. 45). Aqui, vemos a vida de Justino lhe escapar em meio à fragilidade e efemeridade do tempo, metaforizado como fumo que

escapa e se espalha fácil e rápido, assim como a fumaça dos comboios que tinha obrigação de guardar; já como um ponteiro encravado em seu peito, o tempo não lhe permitia esquecer do seu curso e mantinha Justino escravo dele e das suas obrigações. Em síntese, essa estreita relação entre tempo e trabalho pode ser melhor apreendida quando verificamos, pelo exposto, que as metáforas utilizadas para falar sobre o tempo são todas amparadas em elementos do trabalho de Justino. E, em relação a este, é importante destacarmos que, assim como a identificação dos nomes próprios não aparecem gratuitamente na narrativa, a do trabalho também não. A imagem do marido afastando-se, perdendo-se em meio à fumaça dos comboios com a qual Glória afirmou tantas vezes ter se deparado, é uma antecipação da que se reproduz durante o baile, quando ele vai embora. Acostumado, em seu trabalho, a presenciar encontros e despedidas e atemorizado pela força inquebrantável do passar do tempo, é Justino que, ao final, empreende a derradeira despedida.

5.2.1 O vestido colorido, o perfume e o bâton: enfeites para o baile da despedida

E então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar.

[*Valsinha* – Chico Buarque e Vinicius de Moraes]

Associado ao tema da espera, que permeia a vida da personagem feminina, o grande motivo de “O perfume”, que se transforma mesmo na razão de ser da narrativa, é o da despedida. Todo o conto é construído a partir dele, desde a sua preparação até a sua consumação. Embora não fique claro logo no início, nós verificamos, por meio de uma das possíveis leituras do desfecho, que eles estão associados. E são muitos os elementos simbólicos do universo feminino que perpassam a espera e a despedida, tais como o vestido ofertado pelo marido, o perfume e o bâton. A primeira observação importante a ser feita a respeito deles é que, ao contrário dos elementos existentes nas outras narrativas, e configurando-se como mais uma singularidade do conto, esses objetos de enfeite não são usados pela mulher de maneira espontânea, como um artifício para alcançar seus objetivos, a exemplo de “Na berma de nenhuma estrada”, nem como símbolo de afirmação de uma

nova identidade, liberta do julgo masculino, como se pretende em “A saia almarratada” e em “O cesto”. No caso de “O perfume”, o uso desses objetos aparece como mais uma imposição do marido, como parte dos planos deste para consumir a despedida. Nem os vestidos, nem o perfume e nem as maquiagens fazem parte da rotina de Glória, já que são uma afronta aos ciúmes do marido. Dessa forma, a ordem de Justino para que Glória os usasse só aprofunda o estranhamento já instaurado com o anúncio de que iriam ao baile.

O vestido, símbolo de feminilidade, é, aos olhos do marido, para ser usado no intuito de despertar o desejo, tanto que não apenas ele escolhe um tecido colorido, que fizesse com que Glória transparecesse alegria, vivacidade, mas ainda, quando verifica que o vestido não se ajustou bem ao corpo da mulher, ele procura moldá-lo de modo a acentuar as curvas dela. No trecho abaixo podemos visualizar tal cena:

Voltou à sala, o vestido se desencontrando com o corpo. As bainhas do pano namoriscavam os sapatos. Temia o comentário do marido sempre lhe apontando ousadias. Desta vez, porém, ele lhe olhou de modo estranho, sem parecer crer. Puxou-a para si e lhe ajeitou as formas, arrebizando o pano, avespalhando-lhe a cintura (COUTO, 2009a, p. 46).

Não apenas o vestido, mas qualquer outro item voltado para o embelezamento era recebido com pudor por Glória, como uma afronta a sua condição de mulher submissa, acostumada que estava a lidar não apenas com as tarefas domésticas, mas com serviços mais pesados, como ajudar o marido a empurrar a carrinha que utilizavam como transporte. Há uma passagem, em especial, quando a personagem arruma o cabelo para ir ao baile, que ilustra bem a falta de vaidade, o apagamento, a ausência de liberdade que caracterizam a sua vida. Vejamos:

Incrédula e sonambulenta, arrastou o pente pelo cabelo. Em vão. O desleixo se antecipara fazendo definitivas tranças. Lembrou as palavras de sua mãe: mulher preta livre é a que sabe o que fazer com o seu próprio cabelo. Mas, eu, mãe: primeiro, sou mulata. Segundo, nunca soube o que é isso de liberdade. E riu-se: livre? Era palavra que parecia de outra língua. Só de a soletrar sentia vergonha, o mesmo embaraço que experimentava em vestir a roupa que o marido lhe trouxera (COUTO, 2009a, p. 46).

Ao contrário das outras personagens que estudamos em nossas análises, Glória é a primeira que, tendo consciência da sua condição submissa, se mostra presa e passiva, nada fazendo, nem por meio de ações nem sequer através do devaneio, para revertê-la. O

receio de ousar qualquer pensamento ou ação em prol de sua liberdade é tamanho que, além de não fazer jus ao conselho da mãe, sentia vergonha de usar o vestido que o próprio marido lhe ofertara e não conseguia nem fazer referência à palavra liberdade. A utilização do verbo soletrar ao invés de falar, pronunciar ou qualquer outro que seja equivalente só potencializa o receio de Glória, já que aquele verbo além de se referir a um método de aprendizagem, também tem como significados decifrar, perceber por sinais, ler devagar ou por partes, como se ainda tivesse dificuldade de leitura. Em outras palavras, poderíamos afirmar que a personagem era apresentada pelo narrador como uma mulher inabilitada para ser livre. Em nenhum momento, ao longo da narrativa, nos é mostrado um questionamento ou uma reivindicação acerca da sua condição. Ela demonstra apenas um constante cansaço diante de tudo, em especial da relação, deteriorada pelo peso da rotina; no entanto, é um cansaço que não chega a ser nem lamento.

Além do vestido colorido, outro objeto de grande importância para a narrativa, tanto que dá título a ela, é o perfume. Este, assim como a roupa, também foi um presente de Justino, só que no início do namoro, e ficou enterrado, como outras prováveis antigas gentilezas, no fundo de uma gaveta. O perfume nunca foi usado e ainda permanecia embalado; talvez, por um gesto de Glória, o de preservar intacto o indício de um amor ameaçado pela rotina; talvez, ainda, por uma restrição imposta pelos ciúmes do marido. É interessante observar nesse contato da personagem com o perfume as marcas da passagem do tempo, que podem ser apreendidas tanto no fato de o vidro estar vazio, porque o perfume havia se evaporado, quanto no estado da gaveta, provavelmente emperrada também pela longa falta de uso. Leiamos o trecho em que Glória resgata o perfume:

Abriu a gaveta, venceu a emperrada madeira. E segurou o frasco de perfume, antigo, ainda embalado. Estava leve, o líquido havia evaporado. Justino lhe havia dado o frasco, em inauguração de namoro, ainda ela meninava. Em toda a vida, havia sido o único presente. Só agora se somava o vestido. Espremeu o vidro do cheiro, a ordenhar as últimas gotas. *Perfumei o quê com isto*, se perguntou lançando o frasco no vazio da janela. - *Nem sei o gosto de um cheiro*. Escutou o vidro se estilhaçar no passeio (COUTO, 2009a, p. 46, grifos do autor).

Mais uma vez, como acontece comumente nas narrativas de Mia Couto, nos deparamos com inversões semânticas e sintáticas que não podem passar despercebidas.

No trecho acima, há duas delas. Na primeira, há uma inversão de ordem sintática: o mais comum era que o substantivo cheiro funcionasse como objeto direto e não vidro. Aliás, ainda assim haveria um deslocamento na construção, pois o habitual seria dizer: “Espremeu o perfume do vidro” ou, mesmo, “Espremeu o líquido o vidro” e não “Espremeu o vidro do cheiro”. A segunda se caracteriza como uma inversão semântica, mais precisamente um jogo sinestésico entre os sentidos do olfato e do paladar, quando ela afirma, enfatizando mais ainda a sua condição de “subvivente”, anteriormente comentado pelo narrador, não saber o gosto de um cheiro. Nos dois exemplos, nós temos uma, digamos, ênfase no que é mais concreto, palpável, o vidro, por exemplo, em detrimento do mais abstrato, do que pertence mais ao campo dos sentidos, como o cheiro. Ambos retratam bem a sua falta de inabilidade, talvez por hábito, para sentir. Essa referência ao cheiro estabelece uma ponte entre “O perfume” e o conto “O cesto”, já que, neste, a personagem, ao sentir o aroma dos frangipanis, se dá conta de que nunca havia cheirado o marido, chegando, logo em seguida, à conclusão de que nunca amara (COUTO, 2009b).

Devemos lembrar que o sentido do olfato está bastante relacionado à memória, sobretudo à memória amorosa. Chevalier e Gheerbrant nos falam a respeito:

as experiências sobre as imagens mentais dos doutores Fretigny e Virel demonstraram que os perfumes e odores têm um poder sobre o psiquismo. Eles facilitam o aparecimento de imagens e de cenas significativas. Essas imagens, por sua vez, suscitam e orientam as emoções e os desejos; elas podem também estar ligadas a um passado longínquo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 710).

No caso tanto de “O perfume” quanto de “O cesto”, essa memória olfativa, tão importante na experiência humana, parece não existir, o que só contribui para enfatizar aquele estado de cansaço e apagamento da figura feminina destacado por nós tantas vezes; nas duas narrativas, essa ausência de sensação olfativa está relacionada à experiência amorosa, vale destacar. Entretanto, no conto em análise, ao final, quando Glória volta pra casa depois de ter sido abandonada por Justino no baile, pela primeira vez, essa memória olfativa lhe surge e oferece a falsa expectativa de que o marido está por perto. O narrador assim descreve esse instante: “[...] dentro dela, em olfactos só da alma, ela sentiu o perfume. Seria o quê? Eflúvios do velho frasco? Não, só podia ser um novo presente, dádiva da paixão que regressava” (COUTO, 2009a, p. 49).

É importante, ao analisarmos o desfecho, nos atentar para essa “inauguração” dos cheiros na vida de Glória como uma espécie de renovação, de renascimento, como ela própria pressente; no entanto, mais do que da sua relação com Justino, o nascimento mesmo de uma nova Glória. Até mesmo porque o cheiro que ela reconhece é, na verdade, o seu, mesmo que o perfume tenha sido um presente do marido. Inclusive, de todos os artefatos que ela utiliza para se enfeitar para o baile, o perfume é o único que não é imposto por Justino. Nesse trecho final, ao contrário do que vimos quando ela recuperou o antigo perfume do fundo da gaveta, há uma ênfase não mais nas coisas concretas, em sua inabilidade para sentir, e sim exatamente o contrário; o que se destaca, nele, são as sensações, os sentimentos, que ficam evidentes, de maneira mais forte, na expressão “olfactos só da alma”.

Por último, como reforço à feminilidade de Glória, não bastassem o vestido e o perfume, Justino ainda lhe aconselha o uso da maquiagem, que, de tão esquecida, andava perdida em algum espaço desconhecido da sala e servia apenas como elemento das brincadeiras dos filhos. Vejamos:

- *Então, não passo um arranjo no rosto?*

- *Um arranjo?*

- *Sim, uma cor, uma tinta.*

Ela se assombrou. Virou as costas e entrou na casa de banho, embasbocada. Que doença súbita dera nele? Onde diabo parava esse bâton, havia anos que poeirava naquela prateleira? Encontrou-o, minúsculo, gasto nas brincadeiras dos miúdos. Passou o lápis sobre os lábios. Leve, numa penumbra de cor. *Carregue mais, faça valer os vermelhos.* Era o marido, no espelho. Ela ergueu o rosto, desconhecida (COUTO, 2009, p. 47, grifos do autor).

Assim como verificamos em relação ao perfume, também no que se refere à maquiagem podemos perceber os indícios do tempo no espaço, bem como a forte submissão da personagem feminina. O passar do tempo aparece não apenas na expressão que faz referência direta a ele – “havia anos” – mas também na utilização da palavra “poeirava” a fim de denotar esquecimento, descuido, falta de uso. E a submissão sempre a postos de Glória é realçada pelos direcionamentos que o marido lhe dá no processo de embelezamento. Ele, que sempre a impediu de se enfeitar, agora mandava que ela se valesse de tudo que tinha para ficar mais atraente. Inclusive, podemos perceber que o desejo de Justino de fazer com que a mulher se mostrasse bonita no baile era tamanho que os enfeites que ele ordena beiram ao exagero: o vestido muito colorido, envolto em

um papel igualmente colorido, e o batom muito vermelho. Esse desejo, no entanto, como fica evidente no desfecho que analisaremos logo a seguir, deixa entrever outro.

5.2.2 De quando Glória estreou o sangue de sua felicidade

Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade.

[*Felicidade Clandestina* – Clarice Lispector]

Desde o início da narrativa, nos deparamos com o espanto de Glória diante das atitudes do marido, que, apesar de continuarem impositivas, eram destinadas a tornar a esposa mais bonita para irem ao baile, o que contradiz os seus habituais ciúmes. Já na festa, quando Justino, numa atitude inimaginada pela mulher e mesmo contra a vontade desta, permite que Glória dance com outro homem, sua real intenção nos é, finalmente, revelada, através da percepção da mulher. Vejamos o trecho:

Enquanto rodava ela fixava o seu homem, sentado na mesa. Olhou fundo os seus olhos e viu neles um abandono sem nome, como esse vapor que restara de seu perfume. Então, entendeu: o marido estava a oferecê-la ao mundo. O baile, aquele convite, eram uma despedida. Seu peito confirmou a suspeita quando viu o marido se levantar e aprontar saída (COUTO, 2009a, p. 48).

Dois aspectos merecem ser discutidos a partir da passagem acima. O primeiro diz respeito ao espaço e o segundo corresponde às mudanças na condição da personagem. Habitualmente, pensamos no baile como um espaço de festa, alegria, encontros, estreia; estreia no sentido de ser um lugar onde, até bem pouco tempo, as moças costumavam ser apresentadas pelas famílias à sociedade, aos olhares masculinos; basta lembrarmos dos ainda muito comuns bailes de quinze anos ou recordarmos, aqui, a narrativa do conto “O cesto”, onde o baile sonhado e nunca frequentado pela personagem tem exatamente essa característica. A intenção de Justino se mostra, portanto, a de exibi-la aos homens, ao mundo, como ela própria acaba percebendo. Entretanto, o baile acaba configurando-se, por causa do abandono executado por Justino, como um espaço de despedida, de desencontro e não dos costumeiros encontros; o que há não é a estreia de um amor, mas a

consumação do fim de uma relação. Em síntese, o que imperam são os motivos do reconhecimento e o da despedida. E nós não estamos falando apenas da despedida entre Justino e Glória, mas, sobretudo, da despedida que acontece no íntimo da protagonista. Em um primeiro momento, apesar dela não compreender bem essa outra despedida, ela desconfia e questiona: “De quem, dentro dela mesma, ela se despedia?” (COUTO, 2009a, p. 49). A resposta recai sobre uma Glória cansada, submissa e infeliz.

Quanto à despedida de Justino, o comportamento de Glória em nada muda: frente ao abandono, ela permanece passiva e obediente. O primeiro impulso, quando percebe que Justino está indo em direção à porta, é segui-lo, mas, a mando do marido, ela obedece e, sentada à mesa, fica apenas olhando ele ir embora e se põe a recuperar as incontáveis vezes que observou Justino se afastando em meio à fumaça dos comboios. Essa imagem que Glória recupera, trazendo à tona, na narrativa, outro espaço-tempo, faz referência àquela associação que discutimos anteriormente entre o tempo cíclico e a rotina de trabalho de Justino na ferrovia. É relevante também apontar, no relato desse momento da despedida, o espaço limiar que dá passagem para a consumação desta: a porta. A fim de alcançarmos melhor suporte para as nossas considerações, segue o trecho:

Glória não voltou à dança. Sentada na reservada mesa, levantou o copo do marido e nele deixou a marca de seu bôn. E ficou a ver Justino se afastando entre a fumarada do salão, tudo se comportando longe. Vezes sem conta ela vira esse afastamento, o marido anonimado entre as neblinas dos comboios. Desta vez, porém, seu peito se agitou em balanço de soluço. No limiar da porta, Justino ainda virou o rosto e demorou nela um último olhar. Com surpresa, ele viu a inédita lágrima, cintilando na face que ela ocultava. A lágrima é água e só a água lava tristeza. Justino sentiu o tropeço no peito, cinza virando brasa no seu coração. E fechou a noite, a porta decepando aquela breve desordem (COUTO, 2009a, p. 48).

Há algumas considerações importantes a se fazer a partir do trecho acima. Começamos pela questão do espaço, mais precisamente dos sentidos da porta, já apontada. Segundo Bachelard (2005), o fechar, abrir, aferrolhar ou escancarar de uma porta pode estar relacionado ao desenho de um destino; a porta é a imagem por excelência do entreaberto. O teórico fala não apenas da imagem da porta entreaberta, mas também na do “homem entreaberto”, repleto de hesitação entre os constantes

movimentos de fechamento e de abertura que realiza. Seguem reproduzidas abaixo as suas palavras:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os momentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHLARD, 2005, p. 225).

No conto, essa imagem da porta entreaberta anunciando um momento de hesitação carrega em si a outra imagem apresentada por Bachelard (2005), a do homem entreaberto, pois é exatamente isso que Justino aparenta ser naquele momento: um homem que, apesar de já ter se decidido por deixa a mulher, incorre no que parece um rápido vacilo, um tropeço, para sermos fieis as palavras do narrador, ao perceber um resquício de sentimento, anunciado por uma lágrima, no olhar de Glória. O momento da despedida incita, nem que seja momentaneamente, os sentimentos apagados do casal: a mulher se entristece diante da certeza do abandono, o que, como consequência, reacende alguma coisa antes morta em Justino; isto podemos perceber na imagem da cinza virando outra brasa em seu coração. É importante atentar também para a questão do temporal que aparece nessa despedida. O narrador sintetiza esse momento como uma “breve desordem”, o que nos faz entender a efemeridade dos sentimentos que a marcaram. Há, por fim, uma espécie de cumplicidade entre tempo e espaço para concretizar a despedida, retratada no instante em que o narrador nos diz que Justino “fechou a noite, a porta decepando aquela breve desordem” (COUTO, 2009, p. 48). A ação de fechar é comumente associada ao espaço e não ao tempo; essa inversão que acaba numa correlação estreita entre a categoria espacial e a temporal ajuda a enfatizar o caráter definitivo da despedida, acentuando seus valores cronotópicos, já que uma despedida implica em uma distância no tempo e no espaço.

A resposta para a indagação que Glória se faz logo quando Justino a deixa a respeito de quem ela, na verdade, se despedia não tarda a aparecer para nós através da sua relação com o espaço. Mesmo triste com o abandono e esperançosa de que Justino pudesse ainda aparecer, ela começa a observar e sentir o que está a seu redor, como por exemplo, a sensação confortante da areia quente sob os seus pés e a contemplação das estrelas a lembrá-la que “só o amor concede eternidades” (COUTO, 2009a, p. 49). Aquela Glória apática e desenganada de tudo dava sinais de que já não existia mais.

No entanto, ao chegar em frente de casa, a tristeza volta e ela começa a sentir o luto da perda. Segundo o narrador, “a Glória não lhe apeteceu a casa, magoava-lhe o lar como retrato de ente falecido. Adormeceu nos degraus da escada” (COUTO, 2009a, p. 49). Ao acordar, sentindo o cheiro do perfume que usara para ir ao baile, corre para dentro de casa na esperança de encontrar o marido; presume que o cheiro significava um novo presente de Justino, a “dádiva da paixão que regressava” (COUTO, 2009a, p. 49). No parágrafo final, o narrador nos relata: “Em sobressalto, correu para dentro de casa. Foi quando pisou os vidros, estilhaçados no sopé de sua janela. Ainda hoje restam, no soalho da sala, indeléveis pegadas de quando Glória estreou o sangue de sua felicidade” (COUTO, 2009a, p. 49).

Como em tantas outras narrativas de Mia Couto, esse final nos permite mais de uma leitura. Essa felicidade finalmente reluzia na vida de Glória porque ela, ao libertar-se da relação de submissão e já sem amor com o marido, tinha a chance de se transformar em uma nova mulher? Ou essa felicidade era resultado daquela dádiva da paixão que, de fato, pelo retorno de Justino, reacendia na vida dos dois? Indícios há para darmos suporte às duas interpretações. Em relação à primeira, começamos a levá-la em consideração desde o momento em que Glória reconhece que, mais do que uma despedida de Justino, ela se despedia de algo nela mesma. Então, começa a utilizar os sentidos como nunca fizera: para tatear a areia sob os pés, para contemplar romanticamente as estrelas e, enfim, para, finalmente, pela primeira vez na vida, sentir um cheiro que ainda que pudesse ser relacionado ao marido porque o perfume foi um presente dele, esse cheiro era, na verdade o dela própria, pois foi ela quem fizera uso do perfume. Inclusive, como já havíamos comentado, este havia sido o único artifício do processo de embelezamento para ir ao baile que não foi uma imposição do marido, mas uma escolha dela. Para realçar ainda mais essa primeira leitura não podemos deixar de atentar para o fato de que o único sinal de gentileza e amor que Justino lhe prestara na vida ela não apenas quebrou, como ainda, mesmo que não intencionalmente, pisou os cacos do que restara dele.

Por outro lado, como subsídio para a segunda leitura que fizemos, a do retorno de Justino e o reacender da paixão, devemos lembrar que uma centelha já havia sido acesa no exato momento da despedida, através da tristeza de Glória e de uma súbita paixão que ameaçava tomar novamente postos no coração do marido. Levando adiante essa interpretação, entendemos o cheiro que Glória sente, pela primeira vez na vida, como um real sinal da volta de Justino que, considerando o sentimento que parecia ressurgir

quando do abandono da mulher, poderia ter se arrependido e voltado disposto a fazer regressar a paixão, como a mulher desconfiara. E as marcas desse regresso, bem como da resultante felicidade dele, para sempre se fizeram presente no espaço comum aos dois: o da casa.

De uma forma ou de outra, aquela espera sem objeto cuja discussão iniciou esta análise se resolveu de uma maneira positiva, pois possibilitou uma renovação na vida de Glória, a construção da sua felicidade. Aliás, “O perfume” é a narrativa, dentre todas que integram a nossa pesquisa, cujo desfecho, mesmo titubeando entre uma e outra interpretação, mais corresponde às expectativas da protagonista.

5.3 “A cantadeira”: um canto-convocação

Cantei, cantei
Como é cruel cantar assim
E num instante de ilusão
Te vi pelo salão
A caçoar de mim.

[*Bastidores* – Chico Buarque]

O conto que encerra as nossas análises, “A cantadeira”, apresenta todos os aspectos relacionados à espera que vimos nas demais narrativas: uma personagem feminina que sofre a ausência do amado, no caso um apanhador de pérolas que partiu no intuito de procurar riquezas; a presença de elementos simbólicos, a exemplo da pérola, da ostra e do canto; o tempo cíclico que se arrasta e se repete ao longo dos dias, marcando o ritmo dessa espera; um desfecho que possibilita mais de uma leitura, entre outros. Em relação ao espaço, nós temos o mar, para onde o homem amado se vai, e o palco da barraca do mercado onde a personagem-narradora canta como uma forma de convocar a presença do amado. São poucas as referências a esse segundo espaço na narrativa, embora não possamos deixar de reconhecer a sua importância, já que a personagem faz uso dele para entoar o canto-convocação da presença masculina e, ao final, ele acaba mesmo sendo, em uma das possíveis interpretações do desfecho, esse espaço do reencontro.

O primeiro aspecto que merece destaque e que encontramos também em outros textos, como “A despedideira” e “A saia almarrotada”, é a ideia de a vida ser inaugurada

pelo amor. A presença deste sentimento parece ser a única coisa capaz de conferir vivacidade às personagens, ao passo que o distanciamento do homem amado, ao contrário, gera um processo de definhamento e, muitas vezes, de luto mesmo. Em “A cantadeira”, a personagem nos diz que: “Esse homem acendeu a minha vida e ainda hoje eu sigo por iluminação desse sentimento. O amor, agora sei, é a terra e o mar se inundando mutuamente” (COUTO, 2001, p. 109-110). Nessas palavras, nós podemos observar, exatamente, a imensa dimensão que é conferida ao sentimento do amor, principalmente pela força, beleza e poder de alcance suscitada pela imagem do mar e da terra se inundando. Há também outra passagem exemplar para ilustrar o que estamos a discutir. Vejamos:

Amei esse petroleiro tanto até dele perder memória. Lembro apenas de quando estive viva. Minha vida se tornava tão densa que o tempo sofria enfarte, coagulado de felicidade. Só esse homem servia para meu litoral, todas as vivências que eu tivera eram ondas que nele desmaiavam (COUTO, 2001, p. 110).

No trecho acima, mais uma vez, é realçada aquela vivacidade diante do amor em contraposição ao apagamento gerado pela sua ausência, já que usar o passado – “de quando estive viva” – implica reconhecer que, no presente, marcado pelo distanciamento do amado, o que há é uma sensação de desfalecimento que vimos, em nossas análises, acompanhar a maior parte das personagens femininas. No caso de “A cantadeira”, se na presença do amado ela se ilumina e ganha vida, ela confessa que sem ele acontece o oposto, ou seja, ela vai perdendo a noção dela, vai se “desbrilhando” (COUTO, 2001, p. 11). É interessante ainda observar que é tão forte o poder de vida atribuído ao sentimento amoroso que ele é capaz até de parar o curso do tempo. O amor é, em síntese, apresentado como uma espécie de norteador do tempo e do espaço na vida da personagem; sem ele é como se lhe faltassem as perspectivas, o rumo, a alegria, o que podemos apreender, principalmente, na fala seguinte: “Em certo momento, me extraviei de sua presença, perdi o búzio e o mar que ecoava dentro” (COUTO, 2001, p. 110).

Estando longe o objeto de amor, o peso do tempo é sentido e repetidamente exposto na narrativa. Um tempo que é aquele mesmo tempo cíclico da morosidade cotidiana da espera. Aqui, podemos citar dois momentos em que a personagem expõe essa percepção do tempo. Na primeira, ela confessa que, de início, as lembranças conseguiram fazê-la preservar a vivacidade inaugurada pelo amor, mas depois começou a pesar. Em suas palavras: “Todo este tempo me madreperolei, me enfeitei de lembrança. Mas o homem de

minha paixão se foi demorando tanto que receio me acontecer como à ostra que vai engrossando tanto a casca que morre dentro de sua própria prisão” (COUTO, 2001, p. 111).

Na outra passagem, podemos sentir o cansaço da espera evidenciado pela presença do tempo cíclico na vida da personagem: “Esta noite, como todas as noites antes desta, apanho minhas roupas enquanto escuto os comentários jocosos da assistência. Afinal, a mesma humilhação de todas as exposições anteriores” (COUTO, 2001, p. 111). Essa mesmice que, ao final, se instala na vida dela, está relacionada não apenas ao tempo, mas também ao espaço, já que as várias apresentações de canto que realizava se davam, no começo, por muitos lugares, tantos que ela diz que entou a voz “por mais lugares que tem o mundo” (COUTO, 2001, p. 110). Depois, no entanto, seu canto só podia ser ouvido no palco da barraca do mercado, onde era motivo de risos e injúrias por parte do público, que a considerava louca, principalmente pelo fato de cantar nua.

Antes, o tempo era percebido em sua efemeridade. A personagem diz, em certo momento, que estava “fadada apenas para instantes” (COUTO, 2001, p. 110), incluindo, sobretudo, nessa brevidade, a felicidade advinda do amor. Contudo, a longa ausência do homem por quem se apaixonara provocava a percepção de um tempo que parecia não ter fim, que se prolongava ao longo dos dias e sem perspectiva de resolução por meio da espera. No que diz respeito a esta, há uma passagem, em especial, que traduz bem sua presença na vida da personagem. Vejamos: “Minha vida foi um esperadouro. Estive assim, inclinada como praia, mar desaguando em rio, Índico exilado, mar naufragado” (COUTO, 2001, p. 110).

Duas observações precisam ser feitas acerca dessa citação. A primeira está relacionada à constante construção de comparações e metáforas relacionadas ao mar. A outra diz respeito à constatação deste poder ser considerado outro espaço, além do palco, importante na narrativa, o espaço por excelência do amado que vai embora em busca de pérolas e para onde, portanto, convergem os seus pensamentos. A fim de evidenciar seu estado em meio à ausência do homem amado, ela inverte ou desconstrói algumas imagens habituais do mar, já que é o rio que deságua nele e não o contrário; assim como um oceano é um espaço que, mesmo podendo aproximar, distancia, exila, sendo, portanto, de causar estranheza a utilização do adjetivo exilado para o próprio oceano, bem como a de naufragado, pois o mar é espaço para acontecer o naufrágio, e não o contrário, como a fala da personagem expõe. Todas essas inversões apontam para as mudanças drásticas

ocorridas na vida dela quando da ausência do ser amado. A partida deste, bem como, antes, a sua chegada são relatadas sempre por meio de desconstruções e inversões de imagens, como a que observamos, mostrando, como acontece em outros contos, o poder do amor em transformar a vida das personagens e condicionar-lhes as ações ou, no caso, as esperas. Falamos nas desconstruções e inversões formuladas a partir da ausência do peroleiro, mas, como comentamos, elas também surgem já com a chegada dele na vida da personagem. Observemos o trecho abaixo:

Me socorria a lembrança de seus braços como se fossem a parte do meu próprio corpo que me faltasse resgatar. Para sempre me ficou esse abraço. Por via desse cingir de corpo a minha vida se mudou. Depois desse abraço trocou-se, no mundo, o fora pelo dentro. Agora, é dentro que tenho pele. Agora, meus olhos se abrem apenas para as funduras da alma. Nesse reverso, a poeira da rua me suja é o coração (COUTO, 2001, p. 112).

Ao mesmo tempo em que é por meio do contato com o homem que ela encontra a completude, a presença dele ocasiona uma mudança drástica em sua vida, através de uma inversão da habitual caracterização do interior x exterior, alma x corpo. Lembremos aqui a observação feita por Bachelard (2005) sobre a possibilidade de inversão entre os dois; segundo o teórico, ambos podem se apresentar como íntimos e trocar a sua hostilidade. No caso de “A cantadeira”, essa inversão é feita a partir dos sentidos do tato e da visão. O primeiro ela afirma que sente é no interior; já a visão, funcionalmente apta para as coisas do exterior, teria passado a ter o olhar voltado para dentro, para a alma. Dessa forma, podemos apreender que ela fica mais facilmente exposta não apenas ao amor, mas a quaisquer outros sentimentos e sensações abstratas, como a perda do amado, que lhe acontece posteriormente. Essa suscetibilidade pode ser melhor percebida através da frase final que encerra o citado trecho, que mostra o quanto o seu coração, ou seja, o seu interior, diante do amor, se apresenta mais exposto aos perigos do mundo do que seu próprio corpo.

Além das comparações e metáforas relacionadas ao espaço caracterizador do amado, há outras mais estreitamente ligadas a este, como quando, para falar de si, do seu estado, ela se compara à ostra e/ou usa termos relacionados à pérola, objeto de busca da figura masculina; ambos, ostra e pérola, bem como o canto, aparecem na narrativa como os símbolos da espera, que discutiremos logo a seguir.

5.3.1 A ostra, a pérola e o canto da sereia: símbolos do mar naufragado

Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

[*Mar Salgado* – Fernando Pessoa]

Vimos, logo acima, que multiplicam-se as comparações do estado de espírito da personagem-narradora com o mar, espaço que exila, distancia, expõe ao risco o homem amado e, portanto, o amor. A história em questão é o único conto em que um espaço ligado às águas aparece como força constitutiva da narrativa e elemento da espera. É certo que temos, por exemplo, a imagem do rio como metáfora para o tempo em contos como “Inundação”, mas como espaço mesmo constitutivo das personagens ele só aparece em “A cantadeira”. O mar é o espaço exterior em busca de riquezas onde o ser amado se lança, mas também, numa alusão da personagem-narradora a um “mar que ecoava dentro” (COUTO, 2001, p. 110), é metáfora para os sentimentos que governam a vida dela a partir da chegada do amor. É relevante lembrarmos aqui que o mar, especialmente, entre os místicos, costuma simbolizar “o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 593), o que condiz com a metáfora citada. Além dos exemplos já comentados, há ainda um trecho interessante para mostrar essa analogia entre mar e personagens e comprovar a força dele enquanto espaço e como metáfora que ilustra a força do sentimento feminino. Vejamos: “Só esse homem servia para meu litoral, todas as vivências que eu tivera eram ondas que nele desmaiavam” (COUTO, 2001, p. 110). Aqui, mais uma vez utilizando vocábulos relacionados ao mar, a personagem-narradora mostra a importância e o caráter único que o amor assume em sua vida, ao ponto de, em virtude da experiência amorosa, desmerecer o passado, que só parece fazer sentido se pensado como um tempo que converge para o encontro com o homem amado.

Ainda associados ao mar, também são importantes na caracterização da personagem feminina, especialmente para darmos conta do seu estado de espírito, as analogias feitas entre ela e os elementos da ostra e da pérola. Objetos de desejo e procura para o homem amado, tanto que é para alcançá-los que ele parte, é como se ao criar proximidades entre si e tais objetos, ela tentasse se sentir mais próxima dele e mais estimada, embora não seja bem isso o que acontece, já que todas essas analogias

desembocam em imagens tristes, que nem de longe evocam o brilho e a riqueza que são relacionadas, por exemplo, à pérola. Na primeira, comparando-se à concha que fica escondida entre as rochas, lamenta não ter sido também, como tantas outras, capturada pelo amado, tão hábil em reconhecer o brilho de uma pérola. Nas suas palavras: “Apanhador de pérolas, certo em capturar, entre as rochas, os brilhos delas. Só falhou em apanhar a mim, rasteirinha que vivi, encrostada entre rochas” (COUTO, 2001, p. 110). Observemos que apesar do lamento e da acusação que faz ao amado, já que diz que ele falhou justamente no trabalho que executa com exímio, a culpa, na verdade, ela lança sobre si mesma, ao apresentar-se, não apenas nesse trecho, mas em diversos outros momentos da narrativa, como uma mulher apagada, sem atrativos, só capaz de iluminar-se e ser percebida por intermédio da presença masculina. Segundo ela, em mais uma das tantas desconstruções de expressões que aparecem nas narrativas miacoutianas, esse homem lhe teria voltado um “bom-olhado” (COUTO, 2001, p. 111).

Um segundo momento em que estabelece uma comparação com a pérola ela o faz para indicar a angústia diante da passagem do tempo e nenhum indicativo de volta do amado. Ela nos diz: “Vou perdendo a noção de mim, vou desbrilhando. E se eu peço que ele regresse é para sua mão peroleira me descobrir ainda cintilosa por dentro. Todo este tempo me madreperolei, me enfeitei de lembrança” (COUTO, 2001, p. 111). Nesse trecho, temos, em primeiro lugar, a ênfase na importância do amor como elemento revigorador da vida. Se a presença masculina tem o poder de iluminá-la, como ela afirma e havíamos comentado, a ausência dela, por outro lado, faz com que minguem, perca o brilho, torne-se sombra. Apenas os sentidos do amado, através do seu “bom-olhado” e de sua “mão peroleira” podem fazê-la, como a pérola, iluminada e cintilosa. Em termos de escolha vocabular, é interessante o verbo construído a partir do substantivo madreperóla. Já que a pérola só pode ser formada a partir desta, uma substância que a ostra libera quando invadida por um parasita, se “madreperolar” indica um processo de formação, transformação, lapidação da personagem no objeto de maior desejo e estima – pérola – para o homem amado tendo em vista a volta dele.

Outro exemplo, ainda relacionado ao tempo da espera, nós encontramos no trecho seguinte ao citado no parágrafo anterior: “Mas o homem de minha paixão foi se demorando tanto que receio me acontecer como à ostra que vai engrossando tanto a casca que morre dentro de sua própria prisão” (COUTO, 2001, p. 111). Essa comparação expõe, mais uma vez, a angústia diante do passar do tempo. Se, no início, ela afirma que sua

espera era sem desespero e atravessava os dias em uma espécie de preparação para o retorno do amado, como pudemos observar no trecho anterior, pensando na analogia com a formação da pérola que comentamos, o tempo, ao invés de possibilitar aquela formação, transformação em um objeto precioso e de desejo, se prolongou tanto que fez de um abrigo espaço de prisão. O que ele imprime no corpo e no espírito da personagem-narradora é o desgaste, tanto que ela revela o temor de ele, ao vê-la, não reconhecê-la mais. Leiamos essa passagem: “Certamente, ele passará por mim e não me reconhecerá. Minha única salvação será, então, cantar, cantar como ele me pediu. Entoarei a mesma canção da despedida. Para que ele me confirme entre as demais conchas e se debruce em mim para me levar” (COUTO, 2001, p. 111). Este é o último exemplo em que ela se mostra em irmandade com os elementos tão caros à vida do amado, apresentando-se como concha, embora gasta, como fizera entender anteriormente, em virtude da longa passagem do tempo, uma entre as tantas existentes, sem atrativos particulares, sem o brilho de outrora, para se fazer reconhecer e ser desejada pelo homem de sua paixão. É aí que entra a importância do canto como elemento de espera e de elo com o amado; elemento que possibilita o reconhecimento, motivo constitutivo de uma das leituras do desfecho do conto.

O canto já havia aparecido em outra narrativa, “Inundação”, com o mesmo sentido e função que apresenta em “A cantadeira”, ou seja, um canto-convocação que, em meio à ausência do amado, teria o poder de trazê-lo de volta; uma espécie de canto com poder encantarório, como aqueles entoados, nas lendas, pelas sereias, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 814), seriam

monstros do mar, com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual ao de um pássaro ou, segundo as lendas posteriores e de origem nórdica, de um peixe. Elas seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para, em seguida, arrastá-los para o mar e devorá-los. Ulisses teve de amarrar-se ao mastro do seu navio para não ceder à sedução do seu chamado. [...] Se comparadas a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. [...] É preciso, como fez Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 814).

Apesar da ligação com o mar e de usar o canto como um atrativo, bem como de caracterizar-se através de uma analogia com elementos próprios do habitat marítimo, como

a ostra, as similaridades com as sereias param por aí, distanciando-se delas, em especial, pelo objetivo do canto, já que enquanto esses monstros, como são concebidos nas lendas, têm a intenção de atrair os navegadores para devorá-los, tanto a personagem de “A cantadeira” quando a de “Inundação” desejam apenas ter, novamente, a presença do homem amado que foi embora condicionando-lhes a espera. No caso da narrativa em análise, o canto alcança uma importância e um poder como nenhum outro elemento. Ele ao mesmo tempo em que serve para convocar o amado, como comentamos, é uma atividade prazerosa que ajuda a personagem a atravessar o tempo da espera e é apresentada como uma espécie de amor diante do qual ela se comporta como se estivesse consumando o ato amoroso. Leiamos o parágrafo inicial do conto:

Acabei a minha sessão de canto, estou triste, flor depois das pétalas. Reponho sobre meu corpo suado o vestido de que me tinha libertado. Canto sempre assim, despida. Os homens, se calhar, só me vêm ver por causa disso: sempre me dispo quando canto. Estranha-se? Eu pergunto: a gente não se despe para amar? Porquê não ficar nua para outros amores? A canção é isso: um amor que se consome em chama entre o instante da voz e a eternidade do silêncio (COUTO, 2001, p. 109).

O canto é reverenciado como um instante de êxtase, sequenciado pela tristeza e pelo vazio, tão efêmero como outros para os quais se diz fadada. Sua relação com ele parece ser uma extensão ou, mais precisamente, uma substituição, da relação com o homem amado, pela entrega que lhe destina, pelo poder que lhe atribui, pela simulação, como dissemos, do ato amoroso. Estreitamente relacionado ao canto, como parte importante da sua performance, temos o vestido. No entanto, ao contrário das tantas outras narrativas já analisadas em que ele aparece, neste caso é a ausência da roupa feminina no momento do canto que nos chama a atenção, apesar de justificada pela personagem-narradora, e dá a dimensão da entrega dela no palco. O poder do canto é tamanho que é capaz de multiplicar-lhe os espaços, levando-a a se apresentar em diversos lugares do mundo, e, como podemos apreender no trecho a seguir, de manter em suspenso o tempo: “Cantar, dizem, é um afastamento da morte. A voz suspende o passo da morte, e, em volta, tudo se torna pegada da vida. Dizem mas, para mim, a voz serve-me para outras finalidades: cantando eu convoco um certo homem” (COUTO, 2001, p. 109). A revelação desse poder imenso do canto de se sobrepor à morte, imprimindo vida em tudo, só realça a dimensão da tristeza da personagem, que já não consegue, nem diante dele, ser apagada. Mas, de toda forma, ele nos é apresentado como salvação, como resolução para a espera.

5.3.2 O presente do mensageiro ou a chegada do pescador-peroleiro

Quando eu não estiver por perto
Canta aquela música que a gente ria
É tudo que eu cantaria
E quando eu for embora, você cantará.

[*Estrelas* – Oswaldo Montenegro]

O desfecho de “A cantadeira” é articulado a partir dos elementos que apresentamos relacionados à espera, isto é, o canto e a pérola (ostra, concha) e, como a maior parte dos contos integrantes do nosso *corpus*, permite mais de uma leitura. O espaço é o palco da barraca do mercado e tudo transcorre naquele mesmo tempo cíclico que marca todos os contos analisados. A personagem-narradora introduz a narração da noite em que se dá o desfecho fazendo uma referência a esse tempo cíclico:

Esta noite, como todas as noites antes desta, apanho minhas roupas enquanto escuto os comentários jocosos da assistência. Afinal, a mesma humilhação de todas as exposições anteriores. Desta vez, porém, aquela gozação me magoa como ferroadada em minha alma (COUTO, 2001, p. 111).

Entretanto, apesar da presença do tempo circular e do costumeiro espaço, um sentimento novo diante da reação, também habitual, do público surge, bem como um pressentimento logo mais se revela. Atônita em meio a essas novas sensações que lhe assomam, uma mulher chega em seu socorro e lhe pede que escreva o que sente; só então nos é dito que sua voz emudecera em virtude do esforço cotidiano de convocar a presença do amado através do canto. Mas ela se mostra incapaz de qualquer comunicação: nem consegue falar, nem escrever. Em suas palavras:

Pela primeira vez, me dói ser muda, me aleija ter perdido a voz na sucessiva convocação do meu amado. Me castigam não as gargalhadas dos que me fingiam escutar mas um estranho presságio. É então que, das traseiras do escuro, chega um pescador que me faz sinal, em respeitoso chamamento. Sabendo que não falo, ele tão pouco fala (COUTO, 2001, p. 112).

Descobrimos, então, que a perda do brilho e da alegria que se dá quando o amado vai embora chega a maiores proporções, pois a espera se torna tão longa que até mesmo o único instrumento do qual poderia se utilizar para trazê-lo de volta, ou seja, a voz, lhe falta. Pelo trecho, podemos identificar também a função antecipadora do espaço, pois a atmosfera que emana dele na noite descrita se transforma em um signo profético, que indica, como nos esclarece Zubiaurre (2000), que uma mudança acontecerá na narrativa. E essa mudança se dá pela introdução do que a referida estudiosa denomina de “personaje-ventana”, que surge provocando uma renovação importante (ZUBIAURRE, 2000); no caso de “A cantadeira”, essa “personaje-ventana” aparece na figura de um pescador que leva até a narradora um presente que condicionará o desfecho. Vejamos:

- *Lhe trago isto*. Suas mãos se abrem na concha das minhas. Deixa tombar uma pequena luminosidade que rola entre os meus dedos. É uma pérola, luzinhando como gota de uma estrela. Lhe mostro o papel onde rabisquei a angustiosa pergunta: - Foi quando? (COUTO, 2001, p. 112, grifo do autor).

Mais uma vez, entre tantas outras na narrativa, nós temos uma referência aos elementos da espera, ou seja, à concha e à pérola. Esta, que foi o objeto responsável pela ida do homem amado, agora o traz de volta ou, pelo menos, notícias suas. Em um primeiro momento, que corresponde a nossa primeira leitura do desfecho, a personagem entende aquele gesto como um anúncio da morte do peroleiro. No entanto, outra interpretação se faz possível, a de aquele mensageiro ser, na realidade, o homem amado que a distância espaço-temporal não permitiu que ela o reconhecesse mais. Esse reconhecimento só se torna possível quando entra em cena outro elemento da espera: o canto, pois, após tanto tempo emudecida, ela, finalmente, consegue entoar a voz. Leiamos o final de “A cantadeira”:

[...] escuto, como se fosse vinda de dentro, a voz desse peroleiro: - *Cante! Cante aquela canção em que eu parti*. E lanço, primeiro sem força, os acordes dessa antiga melodia. E me inespere quando noto que o mensageiro regressa, arrepiado do caminho que tomara. No seu rosto se acendia o espanto de me escutar, como se, em mim, voz e peito houvessem se reencontrado (COUTO, 2002, p. 111, grifo do autor).

Se na primeira leitura do desfecho vislumbramos a morte do peroleiro e uma resolução triste para a espera, esse trecho final nos permite entender que o mensageiro que

leva até ela a pérola pode ser, na verdade, como comentamos, o homem amado. Para darmos suporte a essa outra interpretação, é importante observar que, quando ouve a canção e volta, é como se reacendesse o amor de antes através do cumprimento do acordo que haviam feito quando ele foi embora: para ele regressar, ela teria que cantar. E é exatamente no momento em que ela consegue entoar novamente a canção da despedida, que o mensageiro parece, finalmente, reconhecer naquela mulher já sem brilho e sem voz sua antiga paixão. Quando ela afirma que voz e peito haviam se reencontrado, é como se atestasse para nós a recuperação do que ela revela na narrativa como seus dois objetos de amor: o canto e o peroleiro. Desta forma, teríamos uma resolução feliz.

Considerações finais

[...] E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra.

[*Terra Sonâmbula* – Mia Couto]

Atravessado nosso percurso analítico pelos contos de Mia Couto, faz-se necessário voltar o olhar para essa travessia, em especial para os resultados a que chegamos; também já começamos a pensar em outras possibilidades de pesquisa, tendo em vista que a finalização de um trabalho acadêmico nunca esgota a compreensão do seu objeto de estudo e, na maioria das vezes, funciona como um ensejo para outras abordagens. Essa constatação ganha ainda mais vigor quando lidamos com o texto literário, que, ao olhar atento de seus leitores e estudiosos, se mostra como o “claro enigma” drummondiano, sempre sujeito a novas interpretações, ao constante apelo da esfinge: “Decifra-me para que eu me/te renove”. Diante disso, acreditamos que uma das grandes contribuições que uma tese pode alcançar é a de apontar, nas suas (entre)linhas, a oportunidade de novos trabalhos, tanto para o seu autor quanto para os leitores atentos. Ao menos é o que esperamos em relação a nossa!

O objetivo principal traçado para o nosso trabalho, como vimos nas considerações iniciais, foi o estudo das categorias do tempo e do espaço da espera nos contos de Mia Couto. Tudo começou pela constatação de um mesmo tema em torno do qual se constituía uma série de narrativas cujas protagonistas eram todas mulheres: a espera. Depois, nossa atenção se voltou, especialmente, para a recorrência dos mesmos espaços e tempos naquelas narrativas. Relacionados àquele objetivo principal, como desmembramentos mesmo dele, outros aspectos foram sendo alvo do nosso olhar, a exemplo da recorrência de certos motivos, como a separação, o encontro e o reconhecimento, a presença de elementos simbólicos ligados ao universo feminino que perpassam os espaços e tempos da espera e a construção de desfechos que, tão ao gosto das narrativas miacoutianas, apontam para mais de uma possibilidade de leitura.

De modo a atender aos objetivos traçados, encontramos no *cronotopo* bakhtiniano a teoria ideal para dar suporte as nossas análises, não apenas pela correlação que ela estabelece entre tempo e espaço, mas pela importância de se atentar também para outros elementos das narrativas que nos auxiliam a melhor compreender a construção dessas duas categorias. Muito das análises que Bakhtin fez sobre o gênero romanesco, desde o grego até a obra de Rabelais, sintetizadas nesta tese no segundo capítulo, nos serviram de modelo. Como aproveitamento das discussões do teórico russo, nós podemos apontar a relação observada não apenas entre tempo e espaço, prioridade do estudo bakhtiniano e do nosso, mas também dessas duas categorias e outros elementos constituintes da narrativa, como as personagens, os temas e motivos, entre outros; as relações estabelecidas entre

espaço e personagem, por exemplo, se mostraram bastante relevantes, já que uma das funções do espaço que mais aparece nos contos é a de representar os sentimentos da personagem, servindo-lhes como uma espécie de roupagem, a exemplo do que George Poulet (1992) aponta na obra de Proust e nós podemos conferir em seu estudo intitulado *O espaço proustiano*; essa função é mais evidente em duas narrativas: “A velha e a aranha” e “O cesto”. Na primeira, o espaço restrito da casa ocupado pela senhora é em tudo similar, homólogo a ela própria; nele, assim como no corpo da velha, vislumbramos as marcas do tempo, da solidão, da ausência, da espera. Já em “O cesto”, à medida que os humores da protagonista variam, o espaço, em sintonia, como resposta, faz o mesmo e até quando se apresenta contrário, serve para acentuar, por contraste, os sentimentos da jovem viúva.

A observação dos motivos que se repetem em grande parte dos contos também se mostra importante, especialmente o motivo do (re)encontro e o do reconhecimento, pela constância com que aparecem como desencadeadores dos desfechos. A narrativa de “Na berma de nenhuma estrada” é o exemplo mais bem acabado da importância deles, já que, em uma das possíveis leituras do desfecho, a resolução para a espera da personagem acontece por meio do reencontro com um homem em quem ela reconhece o pai que havia abandonado a família quando ela era ainda criança. Também, retomando Bakhtin (2010) e não deixando escapar a relação com as categorias estudadas, não deixamos de nos atentar para o fato de alguns desses motivos serem cronotópicos por natureza, como o do encontro, que remete a um mesmo espaço e um mesmo tempo ou, ainda, inversamente, o da separação.

Outro aspecto que Bakhtin analisa em seu estudo do *cronotopo* no gênero romanesco e que é contemplado em nossa tese diz respeito à imagem de homem que cada romance encerra. Nos contos que analisamos, como pudemos averiguar, o que temos é, especificamente, imagens de mulheres, já que em todos eles são as personagens femininas as protagonistas; estas, sempre envoltas em um espaço-tempo de espera por uma figura masculina, são apresentadas, a grande maioria, em condição de subalternidade nas relações com os pais, maridos, homens amados. Há três narrativas em que essa condição aparece com maior destaque; são elas: “A saia almarrotada”, “O perfume” e “O cesto”. Na primeira, vimos que a personagem é mantida em um regime de quase clausura no espaço da casa pelo pai, que lhe nega todas as vontades: a possibilidade de um amor, a ida ao bailes, a fome, a fala. É interessante como toda essa repressão aparece representada, principalmente, no silenciamento do corpo da personagem, já que, condicionada pelos

(des)mandos paternos, ela entra em um embate com a passagem do tempo e a chegada da juventude, procurando esconder do olhar alheio as formas femininas que começavam a apontar através das suas nádegas e dos seus seios. Já em “O perfume”, a personagem, também tolhida em suas vontades por uma figura masculina, no caso o marido, estranha o convite deste para ir ao baile bem como o presente do vestido. Por fim, a narrativa de “O cesto” mostra uma mulher que atravessa os dias a cumprir os desejos e as necessidades do marido, mesmo quando ele se encontra enfermo em uma cama de hospital; para além das atividades da rotina caseira e dos cuidados com o homem, tudo lhe era proibido, inclusive o riso. No entanto, é interessante observar que em todos esses contos, mesmo que essas mulheres aparentemente obedecer cegamente aos homens, elas sempre encontram uma rota de fuga para a condição de opressão, a maioria delas através do sonho, do devaneio e, em alguns casos, até mesmo de uma ação e ou algum gesto simbólico, como a personagem de “A saia almarrotada”, que, finalmente, na tentativa de livrar-se do eco da voz de mando paterna, que insistia em se fazer presente mesmo depois da morte dele, em um gesto extremo, lança-se à fogueira junto com a saia de rodar que, na proibição do uso, havia sido guardada durante tantos anos. Nesse momento, ela deixa entrever que, apesar de tudo, seu coração ainda teimava em sonhar. Em “O perfume”, é o próprio marido que, sem encontrarmos explicações na narrativa para a sua decisão, resolve ir embora e fazer da mulher livre para viver e amar novamente. No conto “O cesto”, a condição de subalternidade é tão grande que, mesmo tendo aguardado tanto a morte do marido para, enfim, sentir-se dona de si e dos seus atos, quando ele finalmente morre, ao contrário da tão esperada alegria, ela tomba de tristeza e se pega lamentando não ter que realizar as atividades cotidianas que existiam unicamente para atendê-lo. Nessas narrativas, nós nos deparamos com uma forma de tentativa de silenciamento das mulheres posta em prática, principalmente, através do silenciamento dos seus corpos, como discute, abaixo, Perrot:

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, preferem-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. Enclausurá-las seria a melhor solução; em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece (PERROT, 2005, p. 447).

A opressão e o apagamento vivenciados pelas mulheres das narrativas miacoutianas emergem com tanta força que, como comentamos em nossas análises, não é à toa que as personagens, com exceção de Glória, do conto “O perfume”, são inonimadas. Em narrativas como “Na berma de nenhuma estrada” e em “A saia almarrotada”, a ausência do nome é, inclusive, revelada como uma negação da família, da figura paterna, mais especificamente. Entretanto, como observamos, todas essas mulheres buscam uma saída, nem que seja e, como dissemos, na maioria das narrativas é, no sonho; sempre há aquele desajustamento/reajustamento de que fala Ana Mafalda Leite (2012), um desajustamento emocional, psíquico que encontra no sonho, na fantasia, no devaneio, a possibilidade de reajustamento. Nem sempre o silêncio e a obediência que parecem marcar a vida dessas mulheres significam passividade. Como nos lembra Suárez, “a interpretação de que o silêncio é de imediato passividade e subordinação impede perceber suas qualidades linguísticas ou expressivas. Ficar calada/o pode ser uma forma diferente e mais sutil de atuar e de reagir (SUÁREZ, 1997, p. 46)”. Ou, como comentamos quando da análise de “A saia almarrotada” por intermédio das palavras de Tomas Bonnici (2000), a imaginação é o mais antigo e válido refúgio dos oprimidos perante a dominação.

No entanto, além desse perfil feminino da mulher oprimida e submissa e da saída no sonho, há personagens, e a de “Na berma de nenhuma estrada” é o principal exemplo, cujo refúgio para a realidade sufocante em que vivem é encontrada além da imaginação também na ação. Como pudemos verificar na análise desse conto, a personagem, sentindo-se deslocada e presa ao povoado onde vive, todos os dias enfeita-se com roupas das vizinhas e maquiagens da loja do tio e fica à beira da estrada esperando por uma carona que a leve para longe; seu perfil não se assemelha, a não ser porque também está envolta em uma espera, ao das mulheres das demais narrativas, pois é livre de qualquer opressão por parte da família, até mesmo porque desta só lhe restou um tio que a ajuda, ou de um homem.

Ainda estreitamente relacionada ao universo feminino, nós mostramos que a espera das personagens é perpassada por elementos simbólicos, tais como vestidos, maquiagens, cartas, espelhos, entre outros. Elas se apoiam nesses elementos para atravessar e, muitas vezes, até mesmo tentar resolver suas esperas. O vestido e as maquiagens que a protagonista de “Na berma de nenhuma estrada” utiliza são um artifício para chamar a atenção dos motoristas e, enfim, ajudá-la a conseguir a tão esperada carona; assim como o

vestido e as maquiagens que a personagem de “O perfume”, mesmo a contragosto, utiliza para ir ao baile, simbolizam a liberdade que o marido, antes opressor, lhe oferta. Nas narrativas de “A velha e a aranha” e “Inundação”, o vestido da velha mãe, bem como as roupas e as cartas que a esposa guarda, respectivamente auxiliam essas mulheres a suportar a ausência e a solidão e a se manter firmes na espera. Especificamente relacionada ao universo feminino, como os vestidos e as maquiagens citadas, ou não, a maioria desses elementos está fortemente associada aos homens por quem essas mulheres esperam; lembremos, aqui, por exemplo, a ostra e a pérola do conto “A catandeira”, que, referentes à profissão do homem amado, um peroleiro que abandonou a personagem para buscar riquezas no mar, assumem grande importância na narrativa através das várias comparações e metáforas construídas a partir delas.

Quanto às categorias do tempo e do espaço da espera dessas personagens, o foco do nosso trabalho, chegamos à constatação de que o grande *cronotopo* que constitui os contos analisados é “um espaço íntimo num tempo cíclico de esperas”. Relacionados a este, de modo a constituí-lo, observamos a recorrência de outros *cronotopos*, como a casa, os *cronotopos* de fronteira (a varanda e a estrada), o hospital, o baile, o palco e o mar. No segundo capítulo, explicamos essa demarcação e correlação entre o grande *cronotopo* de uma obra e outros *cronotopos* menores a estruturá-la; tal explicação merece ser retomada para darmos a entender melhor as constatações as quais chegamos. Bakhtin (2010), quando estuda os *cronotopos* presentes nos diversos gêneros romanesco ao longo da história da literatura, aponta não somente o grande *cronotopo* gerador desses romances, a exemplo de “um mundo estrangeiro num tempo de aventuras” do romance grego, mas também outros *cronotopos* menores e alguns motivos cronotópicos estreitamente relacionados a ele, como a estrada e o encontro, respectivamente.

Nas narrativas integrantes do nosso *corpus*, quando falamos em espaço íntimo, pensamos, primeiramente, na casa. Esta, como pudemos averiguar, é o *cronotopo* por excelência, presente na maioria dos contos; em algumas, como em “A velha e a aranha”, ela é o espaço único que ampara a espera da personagem. Espaço privilegiado para o desencadear da memória e abrigo maior dos valores de intimidade, como aponta Bachelard (2005), nem sempre a casa se apresenta como o habitual espaço de refúgio que protege a intimidade das personagens e lhes resguarda dos perigos do mundo. Apoiados no próprio Bachelard (2005), bem como em Maria Zubiaurre (2000), mostramos que os sentidos atribuídos a casa podem também ser negativos; na maior parte dos contos, ela se configura,

de fato, como um espaço de abrigo para a solidão e a espera das personagens, mas não deixa de se mostrar opressor e limitador. Lembremos, aqui, no conto “A velha e a aranha”, as paredes roçando uma de encontro às outras a quase esmagar a senhora, ou, ainda, o espaço sufocante da jovem protagonista de “A saia almarrotada”, um espaço marcado pelos (des)mandos do pai, que a mantinha em regime de quase cárcere, impedindo-a de ir ao baile e aproveitar a mocidade como as outras moças de sua idade. Para a esposa de “O cesto”, a casa aparece com esse mesmo sentido, como um território demarcado pela presença autoritária do marido, mesmo quando da ausência dele. Em síntese, recuperando uma observação de Bachelard (2005) citada no terceiro capítulo, a casa é cela e mundo ao mesmo tempo. Para a personagem de “A saia almarrotada”, por exemplo, embora prisão, é da janela da casa, fronteira entre o espaço interior e o exterior, que ela sonha com os bailes para os quais nunca irá, que ela se põe a imaginar a vida lá fora, onde há festa e a possibilidade do riso, da palavra e do amor.

Dentre os *cronotopos* que estão no limiar entre o interno e o externo, em um espaço fronteiro, nós trabalhamos com a estrada e a varanda (ou pátio). A primeira, cuja importância é recorrentemente afirmada por Bakhtin (2010), foi destaque no estudo do conto “Na berma de nenhuma estrada” associada, como o referido estudioso prevê, aos motivos do encontro e do reconhecimento. Nesta narrativa, verificamos que não apenas o espaço da estrada é um espaço de fronteira, mas a própria personagem apresenta uma condição existencial fronteira, deslocada entre dois mundos: o povoado onde vive e com o qual não se identifica e o desejo de ir embora para outros lugares. Já em “A despedideira”, a fronteira é representada pela varanda, espaço em que se deu o primeiro encontro com o homem amado bem como a separação dele e onde ela atravessa os dias a aguardar o retorno desse homem e a rememorar esses momentos do primeiro encontro e da despedida. Para dar conta do estudo desses espaços fronteiros, mostrou-se bastante importante o suporte de textos dos Estudos Culturais, em especial os deslocamentos identitários discutidos por Stuart Hall (2011) na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* e a referência à existência dos entre-lugares, à lógica fronteira da cultura, como uma característica marcante da contemporaneidade na formação de novas identidades feita por Homi Bhabha (2010).

Também como espaços íntimos a compor o grande *cronotopo* dos contos de Mia Couto, vale a pena destacar o hospital e o mar. O destaque em relação ao primeiro se dá pela sua condição de não lugar, termo alcunhado por Marc Augé (2012) e discutido em

Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Apoiados nesta obra, identificamos o hospital do conto “O cesto” como um exemplo bem acabado de não lugar por constituir com o seu usuário, através de suas longas filas de espera e de sua impessoalidade, uma relação contratual, mediada através de símbolos da supermodernidade, como um documento de identidade, que permitem as transições e os deslocamentos sem, no entanto, torná-lo um espaço personalizado. O hospital seria, assim um não lugar em oposição ao que Augé aponta como o lugar por excelência: a casa. Entretanto, vimos que, na narrativa, a mesma inversão de sentidos que acontece em outros contos no que diz respeito ao espaço do interior, o da casa, e os espaços externos a ela, também em “O cesto” se instala essa inversão, já que com a rotina de visitas diárias ao hospital, este torna-se uma espécie de casa para a protagonista, enquanto ela transpõe o ambiente enfermo do hospital para o espaço do lar.

Constatamos, dessa forma, que os sentidos atribuídos aos espaços não podem ser vistos de modo estanque, sendo frequentemente alvo de inversões, a depender das relações que estabelecem com outros elementos das narrativas, como as personagens, por exemplo. Já no que diz respeito ao mar, o destacamos, mesmo não sendo um espaço ocupado pela personagem, por se apresentar, no conto “A cantadeira”, como o espaço para onde está voltada a atenção dela, a sua espera. Na verdade, o espaço desta é o do palco, onde ela se põe a cantar como modo de convocar o amado, mas o mar é o grande responsável pela ausência masculina, é o espaço por excelência do homem amado, que por ele se aventurou para buscar riquezas. A estreita relação que se estabelece entre o mar e a protagonista pode ser apreendida através das várias comparações que surgem na narrativa entre ela e elementos próprios àquele espaço e ligados ao amado, como a ostra e a pérola.

Mesmo quando correspondem a espaços externos, como a estrada, ou que, em um primeiro momento, não costumamos associar a valores íntimos, a exemplo do baile, todos os espaços onde as personagens dos contos analisados aparecem e situam suas esperas falam de uma intimidade: de solidão, ausência, busca, desejo, devaneio. Daí chegarmos à ideia de “um espaço íntimo” a compor o *cronotopo* das narrativas de Mia Couto ao lado do tempo cíclico ou circular, marcado pela rotina da espera, pelos gestos que se repetem ao longo dos dias, pelo “mesmo-que-mesmo”, como comenta a personagem de “Na berma de nenhuma estrada”. Mesmo que em alguns momentos encontremos referências a um tempo cronológico, a exemplo de quando a protagonista de “O cesto” lembra que ganhou o vestido preto de presente do marido há exatos vinte e cinco anos, ou mesmo de um tempo

histórico, como verificamos em “A velha e a aranha”, o que impera é o movimento repetitivo, circular de um tempo mais subjetivo, psicológico, que, amparados nos estudos de Isabel Allegro de Magalhães (1987) sobre o tempo das mulheres em alguns romances de escritoras portuguesas publicados no século XX, entendemos como sendo um tempo cíclico. Esta pesquisadora constatou que enquanto o tempo masculino parece desenrolar-se linearmente, em termos de presente ou de um futuro imediato, a temporalidade feminina, estreitamente ligada a espaços mais fechados, como o da casa, implica num percurso circular, marcado pelas tarefas do cotidiano e os caminhos da memória. Lembremos, aqui, do repetitivo gesto da senhora de “A velha e a aranha” de tirar/guardar de volta o vestido azul que usaria quando do retorno do filho ou dos afazeres domésticos e das visitas cotidianas da personagem de “O cesto”, ou mesmo do ritual diário de embelezamento ao qual a protagonista de “Na berma de nenhuma estrada” se prestava a fim de conseguir uma carona para ir embora, ou, ainda, dos percursos da memória realizados pela personagem de “A despedideira” em um movimento constante de ida e volta no tempo.

Assim como verificamos em nossas análises, para Magalhães (1987), embora haja nos romances estudados a presença de um tempo cronológico, que pode ser medido através dos movimentos e gestos realizados pelas mulheres para preencherem os espaços, o que predomina é “um tempo da consciência, de uma *durée* sem marcas deixadas e por conseguinte mensuráveis, ou seja, de um fluxo de vida a tecer o coração.” (MAGALHÃES, 1987, p. 505). Segundo a referida pesquisadora,

É ainda um tempo onde o silêncio ou, ao invés, a fluência de palavras fáticas são apenas máscaras de uma vida interior transbordante de memórias e rica em imaginação: máscaras por vezes de um total vazio e securo, que a discriminação sexual das mulheres foi provocando. Máscaras ainda de uma energia intensa, prenhe de revolta, que a mudez forçada levou a acumular (MAGALHÃES, 1987, p. 505).

Vislumbrando as personagens femininas das narrativas analisadas nessas constatações de Isabel Magalhães, nós identificamos, justamente, esse intenso movimento da vida interior, para onde essas mulheres, envoltas em um presente de ausências, sem razão de ser, se voltam; esse presente é vivenciado sempre “ou na memória do que foi ou na expectativa do que há de ser” (MAGALHÃES, 1987, p. 508); embora seja um tempo vazio, vivido “na expectativa de uma plenitude qualquer – que, afinal, é a razão de ser de toda a espera -, por outro lado torna-se intrinsecamente um tempo dilatado: dilatado por

esse tempo alheio que é o tempo esperado, ainda inexistente, que no presente se introduz” (MAGALHÃES, 1987, p. 506). Diante de certas limitações espaciais, já que muitas das mulheres das narrativas estudadas encontram-se encerradas em lugares como o da casa, elas parecem buscar, como também observa Magalhães (1987), nas viagens através do tempo, tanto em direção ao passado quanto ao futuro, uma saída, um escapismo.

Para finalizar nossa retomada da tese, nos resta comentar acerca dos desfechos. Uma constante nos contos de Mia Couto, como comentamos no primeiro capítulo, é a possibilidade de leituras diversas para eles. Nos contos analisados, sempre nos surgia, pelo menos, duas interpretações relacionadas à resolução para as esperas, uma mais pautada num senso ocidental de realidade e outra que leva em consideração um investimento, também deveras comum na literatura de Mia Couto, na fantasia, no sonho, nos gêneros mais ligados ao sobrenatural. Não que possamos rotular a sua narrativa em algum desses gêneros, haja vista que, assim como também observa Peron Rios (2007) em sua dissertação sobre *Terra Sonâmbula*, não podemos deixar de lado a visão de mundo que cada cultura, no caso a africana/moçambicana, encerra; no entanto, há o uso de certos recursos narrativos, como a entrada no universo do sonho, da fantasia, que são próprios de gêneros como o fantástico. Uma caracterização deste, na verdade de maravilhoso, que diz muito do que compreendemos ser sua presença na obra de Mia Couto é feita por Jaques Stephen Alexis (1970) em relação à literatura dos escritores haitianos, pois ele apresenta uma visão do citado gênero que leva em consideração justamente a abertura da cultura na qual se inserem esses escritores para eventos considerados fantásticos.

Como ressaltamos em diversos momentos deste trabalho, desde o texto dos nossos agradecimentos até essas últimas considerações, uma tese, como qualquer outro trabalho acadêmico que nós desenvolvemos com apreço e dedicação, não termina com o ponto final. A partir deste, se estende uma porção de novas possibilidades. Estas, no que diz respeito aos contos de Mia Couto, são muitas, capazes de inaugurar outras tantas travessias. O cansaço inerente aos ‘caminhos co(u)mpridos’, como este, se faz presente, mas também a alegria de quem chega à saída do labirinto, à outra margem do rio, ao final da corda suspensa. Nós: o menino de *Terra sonâmbula* com os cadernos escritos em mãos.

No entanto, é importante lembrar, como nos ensinou Guimarães Rosa, que o mais importante em qualquer travessia não é o ponto de saída nem a chegada, mas o próprio percurso, com todas as dores, delícias e riscos que lhe são inerentes. Com as veredas das

suas palavras, tão “abensonhadas” quanto as de Mia Couto, ensaiamos o término deste trabalho:

Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! Só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. [...] A gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. [...] Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia...(ROSA, 1984, p. 26-52).

Referências

Lá na rua em que eu pensava
 tinha uma livraria
 bem ao lado da farmácia.
Todo mundo ia à farmácia
comprar frascos de saúde.
 E depois ia ao lado
 pra comprar a liberdade.

[*A farmácia e a livraria* – Pedro Bandeira]

OBRAS INTEGRANTES DO CORPUS

COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada*. ed 1. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. *Cronicando*. ed 8. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

_____. *Estórias abensonhadas*. ed 9. Lisboa: Editorial Caminho, 2009a.

_____. *O fio das missangas*. ed 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

OUTRAS OBRAS DE MIA COUTO CITADAS

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

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

_____. *Contos do nascer da terra*. ed 6. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

_____. *Terra Sonâmbula*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

_____. *Vozes anoitecidas*. ed 9. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

_____. *A varanda de frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. ed 4. Lisboa: Editorial Caminho, 2009d.

_____. *Tradutor de chuvas*. ed 1. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

ENTREVISTAS CONCEDIDAS POR MIA COUTO

COUTO, Mia. O estorinhador Mia Couto – a poética da diversidade. Entrevista (22 de abril de 2002). Madeira, Portugal: *Revista Brasil*. Entrevista concedida a Celina Martins.

_____. Diálogos literários. Entrevista (2007). São Paulo: *Literaturas de Língua Portuguesa*: Marcos e Marcas – Moçambique. Entrevista concedida a Vera Maquêa.

_____. Mia Couto: Escrita falada. Entrevista (2008). São Paulo: *Revista Discutindo Literatura*. Entrevista concedida a Sérgio Vale.

OBRAS DE APOIO TEÓRICO-CRÍTICO

AFONSO, Maria Fernanda. *Escrita e identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Latitudes, França, n. 12, p. 1-8, set. 2001.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. *O conto moçambicano: Escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ALEXIS, Jacques Stéphen. Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens. *Dérives*. Montréal, n.12, 1970. p. 245-271.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. ed 9. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção tópicos).

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. ed 6. São Paulo: Hucitec, 2010.

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: _____. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, L. M. A. . Léxico e poética: contribuição para um 'ficionário' da obra de Mia Couto. *Versão Beta*, v. 1, p. 29-36, 2006.

BENJAMIN, W. O narrador. Observações sobre a obra de Nicolau Lescow. Trad. José Lino Grunnewald. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. nº.50. São Paulo: Ática, 1985.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

BORGES FILHO, Oziris. Bakhtin e o cronotopo: Uma análise crítica. *Intertexto*, Uberaba, n. 2, v. 4, julh/dez. 2011, p. 50-67.

_____. Espaço e literatura: introdução à toponálise. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais*. São Paulo: EDUSP, 2008a.

_____. A questão da fronteira na construção do espaço. *TriceVersa*, Assis, n.1, v.2, p. 4-14, maio/out. 2008b.

_____. O espaço da narração e o espaço da narrativa. *Estudos lingüísticos*, v. 37, p. 341-347, set-dez. 2008c.

_____. As funções do espaço na literatura. *Revista do SELL*, v. 01, p. 01-10, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan-jun. 2007.

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: _____. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Maria Inês Batista. Questões de literatura e de estética: A teoria do romance. In: SEMINÁRIO DO GEL, 2009, Ribeirão Preto. *Anais do SEMINÁRIO DO GEL*. Ribeirão Preto – São Paulo: GEL, 2009.

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro. Análise dos amálgamas na obra em prosa de Ariano Suassuna. In: ALVES, Ieda Maria et al (org.). *Os estudos lexicais em diferentes perspectivas*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

CASSAMO, Suleiman. *O Regresso do Morto*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. ed 15. Petrópoles, RJ: Vozes, 2008.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

_____. Karingana ua Karingana: Mia Couto, um contador de histórias moçambicano. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 16, p. 47-61, dez/2009.

CHAVES, Rita. Imagens da utopia: o Brasil e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: _____. *Angola e Moçambique*. Experiência Colonial e Territórios Literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (org). *Literaturas em movimento: Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003. (Coleção Via Atlântica)

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. ed. 26. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, José Francisco. Poesia africana de língua portuguesa. *Cronópios, Literatura e Arte no Plural*, São Paulo: Bitnick Comunicação Online Ltda, 5/4/2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>>. Acesso em: 05 abr. 2007.

COSTA, Rosilene Silva da. O Regresso do Morto: oralidade, memória e tradição constituintes da identidade nacional. *Nau literária*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 1-12, jan/jun 2008.

COUTO, Andréia T. & MATOS, Suzete de. O último vôo do flamingo numa terra sonâmbula: um estudo sobre a literatura moçambicana. In: Cole - Congresso de Leitura, 2007, Campinas. Anais do 16 COLLE - Congresso de Leitura do Brasil. Campinas – São Paulo: Edunicamp, 2007. v. 1.

CRAVEIRINHA, José. Prefácio à edição portuguesa. In: COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. ed 9. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

DUARTE, Constância Lima & SCARPELLI, Marli Fantini. *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura, v. 3)

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIOT, T.S. A função social da poesia. In: _____. *De poesia e de poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, Manuel. Dependência e individualidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: _____. *O discurso no percurso africano I (Contribuição para uma estética africana)*. Lisboa: Plátano Editora, s/d.

FLORY, S. F. V. & SANTILLI, M. A (org). *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas*. Moçambique por Tania Macedo e Vera Maquêa. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O velho e a velhice das literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. In: Maria José Somerlate Barbosa (org.). *Passo e compasso nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Coleção Memória das Letras, 17).

FONSECA, M. N. S.; MOREIRA, T. T. . Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: Maria Nazareth Soares Fonseca. Terezinha Taborda Moreira. (Org.). *Cadernos CESPUC de Pesquisa - Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007, v. 16, p. 13-72.

FONSECA, M. N. S. & CURY, M. Z. F. *Mia Couto: Espaços Ficcionalis*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GUILLÓN, Ricardo. *Espacyo e novela*. Barcelona: Antoni Boschi, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. ed. 11. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOMERO. *A Odisséia*. Trad. Fernando de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KRAMER, Sônia. Leitura e escrita como experiência. *Presença Pedagógica*, Brasil, v. 6, n. 31, jan/fev. 2000.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOLLES, André. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACERDA, Daniel. O conto, gênero superior da Literatura Moçambicana na visão analítica de M. Fernanda Afonso. *Latitudes*, França, n. 25, dez. 2005.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias*. Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. Poesia moçambicana, ecletismo de tendências. In: *Poesia Sempre: Angola e Moçambique*. 13. Rio de Janeiro, n. 23, 2006.

_____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. Literatura moçambicana: herança e reformulação. *Revista Saara*, Brasil, vol 1., n. 1, jan, 2008. Disponível em: http://www.revistasarara.com/int_pente_finoTexto02.html Acesso em: 10 out 2011.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACÊDO, Tania. Essas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa. LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias*. Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003.

MACÊDO, Tania & MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

_____. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. *Crioula*, São Paulo, n. 5, 2009.

MADRUGA, Elisalva. Rossonâncias drummondianas na poética africana. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias*. Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MANJATE, Rogério. Brasil/Moçambique. Alagoas: s/d. Entrevista concedida a Luiz Alberto Machado. Disponível em http://www.palavrarte.com/entrevistas/entrev_rogeriomanjate.htm Acesso em 20 de julho de 2009.

MATA, Inocência. A literatura de Guiné-Bissau. In: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. vol. 64. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. Sob o signo de uma nostalgia projetiva: a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial. In: _____. *Laços de Memória & Outros Ensaios sobre a Literatura Angolana*. Luanda: União dos Escritores angolanos, 2006.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura (org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MOMPLÉ, Lília. Depoimento [3 de abril de 2011]. Maputo: Centro Cultural Brasil-Moçambique. Depoimento concedido ao público-leitor. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4969> Acesso em: 12 set 2011.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NGONAME, Nataniel. Entre a mágoa e o sonho nas *Estórias Abensonhadas...* de Mia Couto. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

NUNES, Ana Margarida; COIMBRA, Rosa Lúcia – “Um Estudo da Amálgama e do seu Valor Metafórico em Mia Couto”. In: CANO LÓPEZ, Pablo (coord.), *Actas del VI Congreso de Lingüística General*. vol. 2, tomo1, Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 1465-1474.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OPEN SOCIETY INITIATIVE FOR SOUTHERN AFRICA. *Moçambique: democracia e participação política*. Johannesburg: AfriMAP e Open Society Foundation, 2012.

PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções*: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória das Letras, 10)

_____. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 8, n. 15, 2004, p 253-266.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de & SOIHET Raquel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.

PERUZZO, Lisângela Daniele. *De armas e de palavras*: um estudo comparado da temática da guerra em *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane. 2010. 189 f. Tese (Doutorado em Estudos comparados de Literaturas Portuguesas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

PETROV, Petar. Transparências e ambigüidades na narrativa moçambicana contemporânea. In: *Anais do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Vol. I. Évora: Universidade de Évora, 9 a 12 de maio de 2001. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/TRANSPARENCIAS%20E%20AMBIGUIDADES.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2011.

PONDJA, Clélia. *O Lobolo em Moçambique*: Transformações das práticas do casamento. Recife: UFPE, 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

PORTELA, Ana Paula Valentim. Para entrar na casa de Mia Couto em Um Rio chamado tempo, uma casa chamada terra. *Crioula*, São Paulo, n. 1, maio/2007.

POULET, George. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. São Paulo: Ática, 1991.

RABECCHIO, Ana Lúcia Gomes da Silva. Tradição e transgressão em Ulalapi, de Ungulani Ba ka Khosa. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro*,

Centros – Ética, Estética. Curitiba: UFPR, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0979-1.pdf>. Acesso em: 20 agosto de 2011.

REMÉDIOS, M. L. R & SILVEIRA, R. da C. S (org). *Redes e Capulanas*: Identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2009.

RIBEIRO, Ludimila Costa. *A cosmovisão africana da morte*: Um estudo a partir do saber sagrado em Mia Couto. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2010.

RICOEUR, Paul. As metamorfoses da intriga. In: _____. *Tempo e narrativa*. Vol. 2 São Paulo: Papirus, 2012.

_____. *Tempo e narrativa*. Vol. 2 São Paulo: Papirus, 2012.

RIOS, Peron. *A viagem infinita*: estudos sobre Terra sonâmbula, de Mia Couto. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes*: Entre literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte e Ciência, 2003. (Coleção Via Atlântica)

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP, São Paulo, n. 5, nov. 1994, p. 31-52.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia Moçambicana Contemporânea*. União dos Escritores Angolanos, 2002

_____. *A magia das letras africanas*: ensaios escolhidos sobre literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.

_____. Sendas de sonho e beleza (algumas reflexões sobre a poesia angolana hoje). In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tania (Orgs.). *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006 a.

_____. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos, *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, 2006.

SEGRE, Cesare. Tema/motivo. In: Enciclopédia Einaudi. vol.10. Lisboa: IN-CM, 1989.

SILVEIRA, Regina da Costa da. Oralidade e tradição: Mia Couto e Guimarães Rosa. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel; SILVEIRA, Regina da Costa da. (Org.). *Redes & Capulanas*: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas. Porto Alegre: Uniritter, 2009.

TABORDA, Terezinha. O intertexto proverbial: a força determinante da experiência anunciada. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias*. Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Iniciação à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In:_____.Dionísio de Oliveira Toledo (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VALENTIM, Jorge. Entre o satírico e o lírico: o vôo poético de Mia Couto. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 25, n. 34, p.71-96, jan/dez 2005.

VENTURA, Susana Ramos. Páginas de terra:o papel da escrita em quatro romances de Mia Couto. *Revista Academos*, Brasil, v. 4, p. 28-41, 2008.

WARREN, Austin & WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa América, 1955.

Anexos

Contos integrantes do *Corpus*

A velha e a aranha

Deu-se em época onde o tempo nunca chegou. Está-se escrevendo, ainda por mostrar a redigida verdade. O tudo que foi, será que aconteceu? Começo na velha, sua enrugada caligrafia. Oculta de face, ela entretinha seus silêncios numa casinha tão pequena, tão mínima que se ouviam as paredes roçarem, umas de encontro às outras.

O antigamente ali se arrumava. A poeira, madrugada, competia com o cacimbo. A mulher só morava em seu assento, sem desperdiçar nem um gesto. Em ocasiões poucas, ela sacudia as moscas que lhe cobiçavam as feridas das pernas. Sentada, imovente, a mulher presenciava-se sonhar. Naquela inteira solidão, ela via seu filho regressando. Ele se dera às tropas, serviço de tiros.

- Esta noite chega Antoninho. Vem todo de farda, sacudu.

Pra receber António ela aprontava o vestido mais a jeito de ser roupa. Azul-azulinho. O vestido saía da caixa para compor sua fantasia. Depois, em triste suspiro, a roupa da ilusão voltava aos guardos.

- Depressa-te Antoninho, a minha vida está-te à espera.

Mas era mais as esperas do que as horas. E o cansaço era sua única carícia. Ela adormecia-se, um leve sorriso meninando-lhe o rosto. E assim por nenhum diante.

Desconhece-se a data, talvez nem tenha havido, mas num dos seus olhares demorados, a velha encontrou um brilho cintilando num canto do tecto. Era uma teia de aranha. Ali onde apenas o escuro fazia esquina, havia agora a alma de uma luz, flor em fundo de cinza.

A velha levantou-se para mais olhar o achado. Não era a curiosidade que lhe puxava o movimento. Assustava-lhe a sua transparência demasiada. E, de logo, lhe surgiu a pergunta que luz tecera aquele bordado? Não podia ser obra de bicho. Não. Aquilo era trabalho para ser feito por espírito, criaturamente. A teia podia só ser um sinal, uma prova de promessa.

Decidiu-se então a velha surpreender o autor da maravilha. A partir dessa tarde, seus olhos emboscaram o tempo, no degrau de cada minuto. Esquecida do sono e do sustento, não houve nunca sentinela mais atenta.

Até que, certa vez, se escutou um rumor quase arrependido, desses feitos para ser ouvido apenas pelos bichos caçadores. Por uma breve fresta se injanelava uma aranha. Era de um verde pequenino, quase singelo.

Com vagaroso gesto a velha foi tirando o vestido do caixote. Usava os mais lentos gestos, fosse para o bicho não levar susto.

- *Qualquer uma coisa vai acontecer!*

Era suspeita que ela bem sabia. Confirmou-se quando as duas, mulher e aranha, se olharam de frente. E se entregaram em fundo entendimento, trocando muda conversa de mães.

A velha sentiu o bicho pedia-lhe que ficasse quieta, tão quieta que talvez qualquer coisa pudesse acontecer. Então ela se fez exacta, intranseunte. As moscas, no sobrevoo das feridas, estranharam nem serem sacudidas.

Foi quando passos de bota lhe entraram na escuta. Antoninho! A velha esmerava-se na sua imobilidade para que o regresso se completasse, fosse o avesso de um nascer. E lhe vieram as dores, iguais, as mesmas com que ele se havia arrancado da sua carne.

Encontraram a velha em estado de retrato, ao dispor da poeira. Em todo o seu redor, envolvente, uma espessa teia. Era como um cacimbo, a memória de uma fumaragem. E a seu lado, sem que ninguém vislumbraresse entendimento, estava um par de botas negras, lustrada, sem gota de poeira.

Inundação

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. Acredito, sim, por educação. Mas não creio. Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem. Vos guio por essa nuvem, minha lembrança.

A casa, aquela casa nossa, era morada mais da noite que do dia. Estranho, dirão. Noite e dia não são metades, folha e verso? Como podiam o claro e o escuro repartir-se em desigual? Explico. Bastava que a voz de minha mãe em canto se escutasse para que, no mais lúcido meio-dia, se fechasse a noite. Lá fora, a chuva sonhava, tamborileira. E nós éramos meninos para sempre.

Certa vez, porém, de nossa mãe escutamos o pranto. Era um choro delgadinho, um fio de água, um chilrear de morcego. Mão em mão, ficamos à porta do quarto dela. Nossos olhos boquiabertos. Ela só suspirou:

- *Vosso pai já não é meu.*

Apontou o armário e pediu que o abrísssemos. A nossos olhos, bem para além do espanto, se revelaram os vestidos envelhecidos que meu pai há muito lhe ofertara. Bastou, porém, a brisa da porta se abrindo para que os vestidos se desfizessem em pó e, como cinzas, se enevoassem pelo chão. Apenas os cabides balançavam, esqueletos sem corpo.

- *E agora* - disse a mãe -, *olhem para estas cartas.*

Eram apaixonados bilhetes, antigos, que minha mãe conservava numa caixa. Mas agora os papéis estavam brancos, toda a tinta se desbotara.

- *Ele foi. Tudo foi.*

Desde então, a mãe se recusou a deitar no leito. Dormia no chão. A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume.

- *Quero perder todas as forças. Assim não tenho mais esperas.*

- *Durma na cama, mãe.*

- *Não quero. Que a cama é engolidora de saudade.*

E ela queria guardar aquela saudade. Como se aquela ausência fosse o único troféu de sua vida.

Não tinham passado nem semanas desde que meu pai se volatilizara quando, numa certa noite, não me desceu o sono. Eu estava pressentimental, incapaz de me guardar no leito. Fui ao quarto dos meus pais. Minha mãe lá estava, envolta no lençol até à cabeça. Acordei-a. O seu rosto assomou à penumbra doce que pairava. Estava sorridente.

- *Não faça barulho, meu filho. Não acorde seu pai.*

- *Meu pai?*

- *Seu pai esta aqui, muito comigo.*

Levantou-se com cuidado de não desalinhar o lençol. Como se ocultasse algo debaixo do pano. Foi à cozinha e serviu-se de água. Sentei-me com ela, na mesa onde se acumulavam as panelas do jantar.

- *Como eu o chamei, quer saber?*

Tinha sido o seu cantar. Que eu não tinha notado, porque o fizera em surdina. Mas ela cantara, sem parar, desde que ele saíra. E agora, olhando o chão da cozinha, ela dizia:

- *Talvez uma minha voz seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo.*

No dia seguinte, a mãe cumpria a vontade de domingo, comparecida na igreja, seu magro joelho cumprimentando a terra. Sabendo que ela iria demorar eu voltei ao seu

quarto e ali me deixei por um instante. A porta do armário escancarada deixava entrever as entranhas da sombra. Me aproximei. A surpresa me abalou: de novo se enfunavam os vestidos, cheios de formas e cores. De imediato, me virei a espreitar a caixa onde se guardavam as lembranças de namoro de meus pais. A tinta regressara ao papel, as cartas de meu velho pai se haviam recomposto? Mas não abri. Tive medo. Porque eu, secretamente, sabia a resposta.

Saí no bico do pé, quando senti minha mãe entrando. E me esgueirei pelo quintal, deitando passo na estrada de areia. Ali me retive a contemplar a casa como que irrealizada em pintura. Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar. Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava.

A saia almarrotada

Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. Mais que fechada, me apurei invisível, eternamente noturna. Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha.

Belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos. Por isso, perante a oferta do vestido, fiquei dentro, no meu ninho ensombrado. Estava tão habituada a não ter motivo, que me enrolei no velho sofá. Olhei a janela e esperei que, como uma doença, a noite passasse. No dia seguinte, as outras chegariam e me falariaam do baile, das lembranças cheias de riso matreiro. E nem inveja sentiria. Mais que o dia seguinte, eu esperava pela vida seguinte.

Minha mãe nunca soletrou meu nome. Ela se calou no meu primeiro choro, tragada pelo silêncio. Única menina entre a filharada, fui cuidada por meu pai e meu tio. Eles me quiseram casta e guardada. Para tratar deles, segundo a inclinação das suas idades. E assim se fez: desde nascença, o pudor adiou o amor. Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo. Como o barco do Tio Jonjoão que ele construiu de madeira verde. Todos teimaram que era desapropriado o material. Um arco nos ombros, foi sua resposta. Jonjoão convocou

toda a vila para assistir à largada do barco. Dessa vez, até eu desci aos caminhos. Mal se barrigou nas águas do rio, a barça foi engolida nas funduras.

- *Maldição - propalou meu pai, gritando com as nuvens.*

Mas eu sabia que não. O barco estava ainda muito cru, a madeira tinha ainda vontade de raiz. Nosso tio não tinha feito um barco para flutuar. Isso fazem todos, disse, é tudo barcos, uns iguais e os outros também. E acrescentou:

- *Quando secar o rio, o meu barco ainda estará aqui.*

Agora, a saia de roda era o barco na fundura das águas. Uma tristeza de nascença me separava do tempo. As outras moças, das vizinhanças, comiam para não ter fome. Eu comi a própria fome.

- *Filha, venha sentar.*

Não diziam “comer” que era palavra dispendiosa. Diziam “sentar”. E apontavam uma estreiteza entre cotovelos em redor da mesa. Os braços se atropelavam, disputando as magras migalhas. Em casa de pobre ser o último é ser nenhum. Assim eu não me servia. Meu coração já me tinha expulso de mim. Estava desalojada das vontades. E esperava ser a última, arriscando nada mais sobrar. Mas havia essa voz que sobrepunha minha existência:

- *Deixem um pouco para a miúda.*

Afinal, sempre eu tinha um socorro. Um pouco para a miúda: assim, sem necessidade de nome. Que o meu nome tinha tombado nesse poço escuro em que minha mãe se afundara. E os olhos da família, numerosos e suspensos, a contemplarem a minha mão, atravessando vagarosamente a fome. Não tendo nome, faltava só não ter corpo.

A meu tio, certa vez, ousei inquirir: quando secar o rio estarei onde? E ele me respondeu: o rio vive dentro de si, o barco é que secará. Na minha vila, as mulheres cantavam. Eu pranteava. Apenas quando chorava me sobrevinham belezas. Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado me iria surpreender. E me iria amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento.

As outras moças esperavam pelo domingo para florescer. Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que o meu peito mirrasse na sombra. As outras moças queriam viver muito diariamente. Eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho. Minhas nádegas enviuvavam de assento em assento, em acento circunflexo.

Chega-me ainda a voz de meu velho pai como se ele estivesse vivo. Era essa voz que fazia Deus existir. Que me ordenava que ficasse feia, desviçosa a vida inteira. Eu acreditava que nada era mais antigo que meu pai. Sempre ceguei em obediência, enxotando tentações que piripirilampejavam a minha meninice. Obedeci mesmo quando ele ordenou:

- Vá lá fora e pegue fogo nesse vestido!

Eu fui ao pátio com a prenda que meu tio secretamente me havia oferecido. Não cumpri. Guiaram--me os mandos do diabo e, numa cova, ocultei esse enfeitado enfeite. Lancei, sim, fogo sobre mim mesma. Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido.

É essa voz que ainda paira, ordenando a minha vez de existir. Ou de comer. E escuto a sua ordem para que a vida me ceda a vez. E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu já tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades? Fico à espera de sua autorização, enquanto vou ao pátio desenterrar o vestido do baile que não houve. E visto-me com ele, me resplandeço ante o espelho, rodopio para enfundar a roupa. Uma diáfana música me embala pelos corredores da casa.

Agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa, almarrotada. E parece que me sento sobre a minha própria vida.

O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família. E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava?

Na berma de nenhuma estrada

Estou no sopé da estrada, à espera que alguém me leve. Um qualquer, tanto faz. Basta que passe e me leve. É meu sonho antigo: sair deste despovoado, alcançar o longe. Até cansei este sonho. Meu tio sempre me avisou: não durma perto da estrada que as

poeiras irão sujar seus sonhos. E aconteceu. Mas eu, nem se acredita, eu sempre gostei de poeira porque me traz a ilusão dos caminhos que não conheço.

Assim, vou santificando os dias, sempre iguais, no mesmo-que-mesmo. Me ajeito de belezas emprestadas, peço roupas às vizinhas, pinto-me com sobras de maquilhagens que apanho na loja do Tio Josseldo. Me exibo na margem, os caminhões vão passando, uns e todos. Nenhum pára para mim. A vila de Passo-Longe é tão longe que nem saudade aqui chega. Ao fim do dia, me olho do espelho da cantina e nem me reconheço. Porque dentro de mim há qualquer coisa de falecida, a secreta desistência de mim – nunca ninguém me vai carregar.

Aquele é o único espelho da nossa vila. O Tio até cobra quem nele se espreita. É por tempo, nunca mais de cinco minutos, não vá desbotar o brilho do espelho. De regresso à loja do Tio Josseldo, eu fico olhando a tabuleta – a Boutique Pinta-Bocas – e agradeço aquela dádiva de existir um parente que me seja familiar. Ali durmo, bem enroscada, que é para a noite nem me notar. Embrulhada, à moda de quarto minguante.

Dia seguinte, volto a pintar os lábios enquanto meu tio vai repetindo sua ladainha:

- *Pode pintar os dois, de cima e de baixo.*

- *Obrigada, titio.*

- *Agora, fala a verdade: não é que ninguém lhe queira levar. Você é que sempre inventa uma razão para ficar. Confessa lá, sobrinha.*

- *Não é verdade, tio. Eu só quero ir daqui.*

- *Você há-de ficar na soleira da estrada.*

Há, sim, motoristas que param. Pensam que sou prostituta. Confundem o intento das minhas vestes. Mas não é meu corpo que ofereço. O que entrego é minha vida. Só mostro minhas redonduras por vaidade, convidaço das carnes. Minha vaidade é estar viva. Os outros são outros, juntos é que somos gente. Só eu padeço de mim, envelhecida de esperar, mais baça que o espelho da loja.

Não quero alegria de morcego que sai para o mundo quando já tudo anoiteceu. Quero sair quando ainda tenho mocidades para viver, peito encostado na alma. Tenho inveja de chuva: tomba e logo muda de nome. Termina a chuvinha e começa a água, acaba o corpo e começa a substância.

Veja-se: brincar é a primeira festa que a vida nos oferece. Depois, vem o sonho, segundo festejo. Agora, o que eu quero: a vida me ofereça uma festa para mim. Porque, antes, eu não tive criancice nem sonho. Meu pai saiu cedo, minha mãe, em seguida, perdeu

o prumo do juízo. De meus pais só tenho lembrança de uma tarde que se repete como se fosse o tempo inteiro. Ainda estado e havido, meu pai não me dera nenhum nome. Minha mãe reclamava:

- *Mas como hei-de chamar?*

- *Há-de-se-ver, mulher. Há-de-se-ver.*

Respondia como sempre falava: há-de-se-ver. Não fazia nenhuma idéia.

- *Lhe vá chamando só assim: menina.*

Meu pai foi-se, escoado na estrada. Nesta mesma estrada onde eu me alinho, mais minhas monotoniedades. Foi nas minas, não voltou. Minha mãe ficou tão pasmada no regresso dele, que ela nunca saiu daqueles aguardos. Os vizinhos até inventaram um fingimento: fazia-se de conta que chegavam lembranças, encomendas que eles mesmos improvisavam.

- *Seu marido lhe trouxe isto, Dona Constança.*

Tudo mentira. Minha mãe se comovia até às lágrimas. Homem bom, nunca esquecido dos deveres. Tão bom que nem existia, concluíam em silêncio os vizinhos. Como eu queria não saber daquela mentira, acreditar como minha mãe acreditava.

Por isso eu, agora, quero tanto ter saudade de alguém. No entanto, não tenho ninguém em quem deitar amor. Podia gostar do Tio Josseldo que me tem tomado conta. Mas não quero. Amor é como dever de religião – a gente não tem folga. Eu quero é distracção para o meu peito. Alívio de canseira. Quero uma estrada para meu coração. De ida sem volta. Só para o além.

Daí que assim: eu quero sair daqui sem ter de mudar de chão. Porque, me disse o Tio, lá num outro lugar, as estrelas que brilham são iguais às daqui. Eu sei que ele, mesmo mentindo, está com razão. As vezes que eu viajei, rumei para outros desmundos. Tudo em delírio. Quantas vezes o belo motorista abre a porta de um camião e me pergunta sobre o meu destino.

- *A senhorinha segue na cidade?*

- *Não, vou para a outra, a seguinte.*

- *É que depois não há mais cidade. Depois não há mais lugar nenhum.*

- *É exactamente aí que eu vou*

Riem-se. Dizem sou louca. Por pouca sorte, não sou. Quando somos loucos a vida nunca nos faz mal. Eu sou é de outra vida, não venho de ninguém, nem vou para nenhum Deus.

Lembro tudo isto e me parece despedida, agora que escurece diante de tudo e é noite fora e dentro de mim. Passo na loja do Tio Josseldo e lhe agradeço as pinturas – hoje não, Tio, hoje não preciso. E ele estranha, fica à porta vendo-me afastar, no ritmo lento das poeiras. Não envergo sequer o vestido de chama-olho. Nada. Eu, simples, só de capulana. E dobrada em mim, como mandam os modos de mulher de campo. O Tio Josseldo vem a correr à sombreira da porta e ainda lhe escuto perguntar se bebi o chá das três-noites. É bebida que enlouquece, junta insônia de três noites. E ele me pede que volte, que aquilo pode matar. Mas eu já passei o último poste, me entranhei lá, onde a estrada foi mastigada no escuro.

Estou ali, quando pára um carro velho, mais chapa que viatura. De dentro, escuto a roufenha voz:

- *Ainda não tem nome, você?*

Nem olho, não levanto o rosto que é para obedecer à educação. E a voz insiste, para meu espanto.

- *Então lhe chamo menina que é o melhor nome que eu sei.*

E eu, menina por primeiríssima vez, entro no carro e fecho a porta, com cuidado, temendo despertar ruído. Já sentada e sem olhar para nenhum lado ainda ouso:

- *E vamos onde?*

- *Há-de-se-ver.*

A despedideira

Há mulheres que querem que o seu homem seja o Sol. O meu quero-o nuvem. Há mulheres que falam na voz do seu homem. O meu que seja calado e eu, nele, guarde meus silêncios. Para que ele seja a minha voz quando Deus me pedir contas.

No resto, quero que tenha medo e me deixe ser mulher, mesmo que nem sempre sua. Que ele seja homem em breves doses. Que exista em marés, no ciclo das águas e dos ventos. E, vez em quando, seja mulher, tanto quanto eu. As suas mãos as quero firmes quando me despir. Mas ainda mais quero que ele me saiba vestir. Como se eu mesma me vestisse e ele fosse a mão da minha vaidade.

Há muito tempo, me casei, também eu. Dispensei uma vida com esse alguém. Até que ele foi. Quando me deixou, já não me deixou a mim. Que eu já era outra, habilitada a

ser ninguém. Às vezes, contudo, ainda me adoece uma saudade desse homem. Lembro o tempo em que me encantei, tudo era um princípio. Eu era nova, dezanovinha.

Quando ele me dirigiu palavra, nesse primeiríssimo dia, dei conta de que, até então, nunca eu tinha falado com ninguém. O que havia feito era comerciar palavra, em negoçoio de sentimento. Falar é outra coisa, é essa ponte sagrada em que ficamos pendentes, suspensos sobre o abismo. Falar é outra coisa, vos digo. Dessa vez, com esse homem, na palavra eu me divinizei. Como perfume em que perdesse minha própria aparência. Me solvia na fala, insubstanciada

Lembro desse encontro, dessa primogênita primeira vez. Como se aquele momento fosse, afinal, toda minha vida. Aconteceu aqui, neste mesmo pátio em que agora o espero. Era uma tarde boa para gente existir. O mundo cheirava a casa. O ar por ali parava. A brisa sem voar, quase nidificava. Vez voz, os olhos e os olhares. Ele, em minha frente todo chegado como se a sua única viagem tivesse sido para a minha vida.

No entanto, algo nele aparentava distância. O último escapava entre os seus dedos. Não levava o cigarro à boca. Em seu parado gesto, o tabaco aí mesmo se consumia. Ele gostava assim: a inteira cinza tombando intacta no chão. Pois eu tombei igualzinha àquela cinza. Desabei inteira sob o corpo dele. Depois, me desfiz em poeira, toda estrelada no chão. As mãos dele: o vento espalhando cinzas. Eu.

Nesse mesmo pátio em que se estreava meu coração tudo iria, afinal, acabar. Porque ele anunciou tudo nesse poente. Que a paixão dele desbrilhara. Sem mais nada, nem outra mulher havendo Só isso: a murchidão do que, antes, florescia. Eu insisti, louca de tristeza. Não havia mesmo outra mulher? Não havia. O único intruso era o tempo, que nossa rotina deixara crescer e pesar. Ele se chegou me beijou a testa. Como se faz a um filho, um beijo longe da boca. Meu peito era um rio lavado, escoado no estuário do choro.

Era essa tarde, já descaída em escuro. Ressalvo. Diz-se que a tarde cai. Diz-se que a noite também cai. Mas eu encontro o contrário: a manhã é que cai. Por um cansaço de luz, um suicídio da sombra. Lhe explico. São três os bichos que o tempo tem: manhã, tarde e noite. A noite é quem tem asas. Mas são asas de avestruz. Porque a noite as usa fechadas, ao serviço de nada. A tarde é a felina criatura. Espreguiçando, mandriosa, inventadora de sombras. A manhã, essa, é um caracol, em adolescente espiral. Sobe pelos muros, desenrodilha-se vagarosa. E tomba, no desamparo do meio-dia.

Deixem-me agora evocar, aos goles de lembrança. Enquanto espero que ele volte, de novo, a este pátio. Recordar tudo, de uma só vez, me dá sofrimento. Por isso, vou

lembrando aos poucos. Me debruço na varanda e a altura me tonteia. Quase vou na vertigem. Sabem o que descobri? Que minha alma é feita de água. Não posso me debruçar tanto. Senão me entorno e ainda morro vazia, sem gota.

Porque eu não sou por mim. Existo refletida, ardível em paixão. Como a lua: o que brilho é por luz de outro. A luz desse amante, luz dançando na água. Mesmo que surja assim, agora, distante e fria. Cinza de um cigarro nunca fumado.

Pedi-lhe que viesse uma vez mais. Para que, de novo, se despeça de mim. E passados os anos, tantos que já nem cabem na lembrança, eu ainda choro como se fosse a primeira despedida. Porque esse adeus, só esse aceno é meu, todo inteiramente meu. Um adeus à medida de meu amor.

Assim, ele virá para renovar despedidas. Quando a lágrima escorrer no meu rosto eu a sorverei, como quem bebe o tempo. Essa água é, agora, meu único alimento. Meu último alento. Já não tenho mais desse amor que a sua própria conclusão. Como quem tem um corpo apenas pela ferida de o perder. Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de o meu amor se fazer eternamente nosso.

Toda a vida acreditei: amor é os dois se duplicarem em um. Mas hoje sinto: ser um é ainda muito. De mais. Ambiciono, sim, ser o múltiplo de nada, Ninguém no plural. Ninguéns.

O cesto

Pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido ao hospital. Passo uma água pela cara, penteio-me com os dedos, endireito o eterno vestido. Há muito que não me detenho no espelho. Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham. Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito que embaciei o juízo. Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo. Como se, afinal, o meu marido continuasse dormindo a meu lado e eu, como sempre fiz, me retirasse para outro quarto no meio da noite. Tínhamos não camas separadas, mas sonos apartados.

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. Diferença está na marmita que

adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada.

Olho em redor: não mais a mesa posta o aguarda, pontual e perfumosa. Antes, eu não tinha hora. Agora perdi o tempo. Qualquer momento é de meu debicar, encostada a um canto, sem toalha nem talheres. Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. Só tenho um caminho: a rua do hospital. Vivo só para um tempo: a visita. Minha única ocupação é o quotidiano cesto onde embalo os presentes para o meu adoecido esposo.

A meu homem deram transfusão de sangue. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura.

Desde o mês passado que evito falar. Prefiro o silêncio, que condiz melhor com a minha alma. Mas o não haver conversa nos deu outro laço entre nós. O silêncio abriu um correio entre mim e o moribundo. Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso.

Já me ocorreu trocar fala por escrita. No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontaria no sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitiria dizer tudo o que nunca ousei.

E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo o que ele nunca me autorizou. E nessa carta, ganharia coragem e proclamaria:

- Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida.

Regresso a mim, ajeito no fatídico cesto o farnel do dia, nesse fazer de conta que ele me irá receber, de riso aberto, apetite devorador. Estou de saída, para a minha rotina de visitadora quando, de passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim. O cesto cai-me da mão, como se tivesse ganhado alma.

Uma força me aproxima do armário. Dele retiro o vestido preto que, faz vinte e cinco anos, meu marido me ofereceu. Vou ao espelho e me cubro, requebrando-me em imóvel dança. As palavras desprendem-se de mim, claras e nítidas:

- *Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes!*

O pedido me surpreende, como se fosse outra que falasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo? E, de novo, a minha voz se afirma, certa:

- *Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto.*

O espelho devolve a minha antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca antes eu tinha sido bela. No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros. Agora, reparo: afinal, nem envelheci. Envelhecer é ser tomado pelo tempo, um modo de ser dono do corpo. E eu nunca amei o suficiente. Como a pedra, que não tem espera nem é esperada, fiquei sem idade.

E experimento, em vertigem, pose e lágrima. No funeral, o choro será assim, queixo erguido para demorar a lágrima, nariz empinado para não fungar. Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes.

Deponho o vestido na mesa da sala, bato porta e saio rumo ao hospital. Ainda hesito perante o cesto. Nunca antes eu o vira assim, desvalido. Vitória é eu dar costas a esse inutensílio. Pela primeira vez, há céu sobre a minha casa. Na berma do passeio, sinto o aroma dos franjipanís. Só agora reparo que nunca cheirei meu homem. Nem sequer meu nariz não amou nunca. Hoje descubro a rua, feminina. A rua, pela primeira vez, minha irmã.

Na entrada da enfermaria, o milesimamente mesmo enfermeiro me aguarda. Uma sombra lhe espessa o rosto.

- *Seu marido morreu. Foi esta noite.*

Eu estava tão preparada, aquilo já tanto acontecera, que nem procurei amparo. Depois de tanta espera, eu já queria que sucedesse. Mais ainda depois de descobrir no espelho essa luz que, toda a vida, se sepultara em mim.

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu.

Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita.

O perfume

- *Hoje vamos ao baile!*

Justino assim se anunciou, estendendo em suas mãos um embrulho cor de presente. Glória, sua esposa, nem soube receber. Foi ele quem desatou os nós e fez despontar do papel colorido um vestido na o menos colorido. A mulher, subvidente, somava tanta espera que já esquecia o que esperava. Justino guardava ferrovias, seu tempo se amalgava, fumo dos fumos, ponteiro encravado em seu coração. Entre marido e mulher o tempo metera a colher, rançoso roubador de espantos. Sobrara o pasto dos cansaços, desnamoros, ramerrames. O amor, afinal, que utilidade tem?

De onde o espanto de Glória, deixando esparramejar o vestido sobre seu colo. Que esperava ela, por que não se arranjava? O marido, parecia ter ensaiado brincadeira. Que lhe acontecera? O homem sempre dela se ciudara, quase ela nem podia assomar à janela, quanto mais. Glória se levantou, ela e o vestido se arrastaram mutuamente para o quarto. Incrédula e sonambulenta, arrastou o pente pelo cabelo. Em vão. O desleixo se antecipara fazendo definitivas tranças. Lembrou as palavras de sua mãe: mulher preta livre é a que sabe o que fazer com seu próprio cabelo. Mas eu, mãe: primeiro sou mulata. Segundo, nunca soube o que é isso de liberdade. E riu-se: livre? Era palavra que parecia de outra língua. Só de soletrar sentia vergonha, o mesmo embaraço que experimentava em vestir a roupa que o marido lhe trouxera. Abriu a gaveta, venceu a emperrada madeira. E segurou o frasco de perfume, antigo, ainda embalado. Estava leve, o líquido havia já evaporado. Justino lhe havia dado o frasco, em inauguração de namoro, ainda ela meninava. Em toda a vida, aquele fora o único presente. Só agora se somava o vestido. Espremeu o vidro do cheiro, a ordenhar as últimas gotas. Perfumei o quê com isto, se perguntou lançando o frasco no vazio da janela.

- *Nem sei o gosto de um cheiro.*

Escutou o velho vidro se estilhaçar no passeio. Voltou à sala, o vestido se desencontrando com o corpo. As bainhas do pano namoriscavam os sapatos. Temia o comentário do marido sempre lhe apontando ousadias. Desta vez, porém, ele lhe olhou de modo estranho, sem parecer crer. Puxou-a para si e lhe ajeitou as formas, arrebizando o pano, avespando-lhe a cintura. Depois, perguntou:

- *Então não passa um arranjo no rosto?*

- *Um arranjo?*

- *Sim, uma cor, uma tinta.*

Ela se assombrou. Virou costas e entrou na casa de banho, embasbocada. Que doença súbita dera nele? Onde diabo parava esse bâton, havia anos que poeirava naquela prateleira? Encontrou-o, minúsculo, gasto nas brincadeiras dos miúdos. Passou o lápis sobre os lábios. Leve, uma penumbra de cor. Carregue mais, faça valer os vermelhos. Era o marido, no espelho. Ela ergueu o rosto, desconhecida.

- *Vamos ao baile, sim. Você não costumava dançar, antes?*

- *E os meninos?*

- *Já organizei com o vizinho, não se preocupa.*

E foram. Justino ainda teve que tchovar a carrinha. Ela, como sempre, desceu para ajudar. Mas o marido recusou: desta vez, não. Ele sozinho empurrava, onde é que se vira? Chegaram. Glória parecia não dar conta da realidade. Se deixou no assento da velha carrinha. Justino cavalheirou, mão pronta, gesto presto abrindo portas. O baile estava concorrido, cheio pelas costuras. A música transpirava pelo salão, em tonturas de casais. Os dois se sentaram numa mesa. Os olhos de Glória não exerciam. Apenas sombreavam pela mesa, pré-colegiais.

Então, se aproximou um homem, em boa postura, pedindo ao guarda-freio lhe desse a licença de sua esposa para um passo respeitoso. Os olhos aterrados dela esperaram cair a tempestade. Mas não. Justino contemplou o moço e lhe fez amplo sinal de anuência. A esposa arguiu:

- *Mas eu preferia dançar primeiro com meu marido.*

- *Você sabe que eu não danço...*

E como ela ainda hesitasse ele lhe ordenou quase em sigilo de ternura: - *Vá Glorinha, se divirta!*

E ela lá foi, vagarosa, espantalhada. Enquanto rodava ela fixava seu homem, sentado na mesa. Olhou fundo os seus olhos e viu neles um abandono sem nome, como esse vapor que restara de seu perfume. Então, entendeu: o marido estava a oferecê-la ao mundo. O baile, aquele convite, eram uma despedida. Seu peito confirmou a suspeita quando viu o marido se levantar e aprontar saída. Ela interrompeu a dança e correu para Justino:

- *Onde vai, marido?*

- *Um amigo me chamou, lá fora. Já volto.*

- *Vou consigo, Justino.*

- Aquilo lá fora não é lugar das mulheres. Fique, dance com o moço. Eu já venho.

Glória não voltou à dança. Sentada na reservada mesa, levantou o copo do marido e nele deixou a marca de seu bôn. E ficou a ver Justino se afastando entre a fumarada do salão, tudo se comportando longe. Vezes sem conta ela vira esse afastamento, o marido anonimado entre as neblinas dos comboios. Desta vez, porém, seu peito se agitou, em balanço de soluço. No limiar da porta, Justino ainda virou o rosto e demorou nela um último olhar. Com surpresa, ele viu a inédita lágrima, cintilando na face que ela ocultava. A lágrima é água e só a água lava tristeza. Justino sentiu o tropeço no peito, cinza virando brasa em seu coração. E fechou a noite, a porta decepando aquela breve desordem. Glória colheu a lágrima com dobra do próprio vestido. De quem, dentro dela mesma, ela se despedia?

Saiu do baile, foi de encontro às trevas. Ainda procurou a velha carrinha. Ansiou que ela ainda ali estivesse, necessitada de um empurro. Mas de Justino não restava vestígio. Voltou a casa, sob o crepitar dos grilos. A meio do carreiro se descalçou e seus pés receberam a carícia da areia quente. Olhou o estrelejo nos céus. As estrelas são os olhos de quem morreu de amor. Ficam nos contemplando de cima, a mostrar que só o amor concede eternidades.

Chegou a casa, cansada a ponto de nem sentir cansaços. Por instantes, pensou encontrar sinais de Justino. Mas o marido, se passara por ali, levava Mas o marido, se passara por ali, levava seu rasto. A Glória não lhe apeteceu a casa, magoava-lhe o lar como retrato de ente falecido. Adormeceu nos degraus da escada.

Acordou nas primeiras horas da manhã, tonteando entre sono e sonho. Porque, dentro dela, em olfactos só da alma, ela sentiu o perfume. Seria o quê? Eflúvios do velho frasco? Não, só podia ser um novo presente, dádiva da paixão que regressava. -

Justino?!

Em sobressalto, correu para dentro de casa. Foi quando pisou os vidros, estilhaçados no sopé de sua janela. Ainda hoje restam, no soalho da sala, indeléveis pegadas de quando Glória estreou o sangue de sua felicidade.

A cantadeira

Acabei a minha sessão de canto, estou triste, flor depois das pétalas. Reponho sobre meu corpo suado o vestido de que me tinha libertado. Canto sempre assim, despida. Os homens, se calhar, só me vêm ver por causa disso: sempre me dispo quando canto. Estranha-se? Eu pergunto: a gente não se despe para amar? Porque não ficar nua para outros amores? A canção é só isso: um amor que se consome em chama entre o instante da voz e a eternidade do silêncio.

Outros cantadores, quando actuam em público, se trajam de enfeites e reluzências. Mas, em meu caso, cantar é coisa tão maior que me entrego assim pequenitinha, destamanhada. Dessa maneira, menos que mínima, me torno sombra, desenhável segundo tonalidades da música.

Cantar, dizem, é um afastamento da morte. A voz suspende o passo da morte e, em volta, tudo se torna pegada da vida. Dizem mas, para mim, a voz serve-me para outras finalidades: cantando eu convoco um certo homem. Era um apanhador de pérolas, um vasculhador de maresias. Esse homem acendeu a minha vida e ainda hoje eu sigo por iluminação desse sentimento. O amor, agora sei, é a terra e o mar se inundando mutuamente.

Amei esse peroleiro tanto até dele perder memória. Lembro apenas de quanto estive viva. Minha vida se tornava tão densa que o tempo sofria enfarte, coagulando de felicidade. Só esse homem servia para meu litoral, todas vivências que eu tivera eram ondas que nele desmaiavam. Contudo, estou fadada apenas para instantes. Nunca provei felicidade que não fosse uma taça que, logo após o lábio, se estilhaça. Sempre aspirei ser árvore. Da árvore serei apenas luar, a breve crença de claridade.

Em certo momento, me extraviei de sua presença, perdi o búzio e o mar que ecoava dentro. Ele embarcou para as ilhas de Bazaruto, destinado a arrancar riquezas das conchas. Apanhador de pérolas, certo a capturar, entre as rochas, os brilhos delas. Só falhou me apanhar a mim, rasteirinha que vivi, encrostada entre rochas.

Na despedida, ele me pediu que cantasse. Não houve choradeiras. Lágrima era prova gasta. Vejam-se as aves quando migram. Choram? O que elas não prescindem é do canto.

- *E porquê?* – perguntou o peroleiro.

O gorjeio, explicou ele, é a âncora que os pássaros lançam para prenderem o tempo, para que as estações vão e regressem como marés.

- *Você cante para chamar meu regresso.*

Minha vida foi um esperadouro. Estive assim, inclinada como praia, mar desaguando em rio, Índico exilado, mar naufragado. Estive na sombra mas não fiquei sombria. Pelo menos, nas primeiras esperas. Valia-me cantar. Espraiei minha voz por mais lugares que tem o mundo.

- *Esse homem me lançou um bom-olhado?*

Demorasse assim sua ausência, a espera não se sujava com desespero. Me socorria a lembrança de seus braços como se fossem a parte do meu próprio corpo que me faltasse resgatar.

Para sempre me ficou esse abraço. Por via desse cingir de corpo minha vida se mudou. Depois desse abraço trocou-se, no mundo, o fora pelo dentro. Agora, é dentro que tenho pele. Agora, meus olhos se abrem apenas para as funduras da alma. Nesse reverso, a poeira da rua me suja é o coração. Vou perdendo noção de mim, vou desbrilhando. E se eu peço que ele regresse é para sua mão peroleira me descobrir ainda cintilosa por dentro. Todo este tempo me madreperolei, em enfeitei de lembrança.

Mas o homem de minha paixão se foi demorando tanto que receio me acontecer como à ostra que vai engrossando tanto a casca que morre dentro de sua própria prisão. Certamente, ele passará por mim e não me reconhecerá. Minha única salvação será, então, cantar, cantar como ele me pediu. Entoarei a mesma canção da despedida. Para que ele me confirme entre as demais conchas e se debruce em mim para me levar.

Mas, na barraca do mercado, eu canto e não encanto ninguém. Ao inviés, todos se riem de mim, toquinando o dedo indicador nas respectivas cabeças. Sugerem assim que esteja louca, incapazes que são de me explicar.

Esta noite, como todas as noites antes desta, apanho minhas roupas enquanto escuto os comentários jocosos da assistência. Afinal, a mesma humilhação de todas as exposições anteriores. Desta vez, porém, aquela gozação me magoa como ferroadada em minha alma.

Nas traseiras do palco, uma mulher me aborda, amiga, admirada do meu estado. Me estende uma folha de papel, pedindo que escrevesse o que sentia. Fico com a caneta gaguejando em meus dedos, incapaz de uma única letra. Pela primeira vez, me dói ser muda, me aleija ter perdido a voz na sucessiva convocação de meu amado. Me castigam não as gargalhadas dos que me fingiam escutar mas um estranho presságio. É então que,

das traseiras do escuro, chega um pescador que me faz sinal, em respeitoso chamamento. Sabendo que não falo, ele também pouco fala.

- *Lhe trago isto.*

Suas mãos se abrem na concha das minhas. Deixa tombar uma pequena luminosidade que rola entre os meus dedos. É uma pérola, luzinhando como gota de uma estrela. Lhe mostro o papel onde rabisquei a angustiosa pergunta:

- *Foi quando?*

Ele apenas abana a cabeça. Interessava o quando? Aquela era a maneira de o mensageiro me dizer que o meu antigo amor se tinha desacontecido, exilado do tempo, emigrado do corpo.

- *Enterraram-no?*

Mas a interrogação, rabiscada na folha, não cumpre seu destino. Silencioso, o pescador se afunda nas trevas com a educação de ave noturna. Fico eu, enfrentando sozinha o todo firmamento, monteplicado em pequenas pérolas. E escuto, como se fosse vinda de dentro, a voz desse peroleiro:

- *Cante! Cante aquela canção em que eu parti.*

E lanço, primeiro sem força, os acordes dessa antiga melodia. E me inespéro quando noto que o mensageiro regressa, arrepiado do caminho que tomara. No seu rosto se acendia o espanto de me escutar, como se, em mim, voz e peito se houvessem reencontrado.