


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DANIELA APARECIDA DA COSTA

Transfigurações do passado em narrativas de Teolinda Gersão e Mia Couto



ARARAQUARA – S.P.
2015

DANIELA APARECIDA DA COSTA

Transfigurações do passado em narrativas de Teolinda Gersão e Mia Couto

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profa Dra Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2015

Costa, Daniela Aparecida da
Transfigurações do passado em narrativas de Teolinda
Gersão e Mia Couto / Daniela Aparecida da Costa. – 2015
168f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel.

1 Literatura de Língua Portuguesa. 2. Teolinda Gersão. 3. Mia
Couto. 4. Transfigurações do passado. 5. Portugal e Moçambique
I.Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
Com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

DANIELA APARECIDA DA COSTA

**TRANSFIGURAÇÕES DO PASSADO EM NARRATIVAS DE TEOLINDA
GERSÃO E MIA COUTO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profa Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/04/2015.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa Dra. Maria Célia de Moraes Leonel - FCLAr/UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi - FCLAr/UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim - IBILCE/UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva - FFLCH/USP

Membro Titular: Profa. Dra. Tânia Mara Antonietti Lopes – FCLAr/UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

In memoriam de: Vicente Negrisol,
José Henrique e Rosa Zuccolotto.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, minha orientadora, docente e pesquisadora que admiro e respeito, agradeço pela rica orientação, compreensão, amizade e cumplicidade e, principalmente, por sempre me despertar para o novo desde os anos da Graduação.

À CAPES pela concessão de bolsa de estudos (DS e PDSE) que tornou possível a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fernando Cabral Martins pela acolhida e orientação durante o período de doutoramento-sanduíche na Universidade Nova de Lisboa.

Aos docentes, membros da Comissão Julgadora, por todo incentivo e direcionamento para a conclusão deste trabalho. Um agradecimento especial aos professores: Jorge Vicente Valentim e Márcia Valéria Zamboni Gobbi pelas ricas orientações na Qualificação, que proporcionaram grande crescimento ao trabalho final.

A todos os professores da FCLAr/UNESP e do IBILCE/UNESP pelas aulas cativantes. Um agradecimento especial às professoras: Maria Heloísa Martins Dias, minha orientadora do mestrado, e Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pela apresentação da obra de Teolinda Gersão ainda na Graduação e pelas ricas orientações.

Aos funcionários da FCLAr/UNESP, em especial aos da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca, pelas orientações, informações e direcionamentos, principalmente no momento do doutoramento-sanduíche.

Aos meus pais, José e Lúcia, e aos meus irmãos, João e Júnior, por compreenderem a minha ausência e por darem mais sentido aos meus dias.

Ao Eder, pelo companheirismo, dedicação e amor em todos os momentos.

A José Edmundo e Lurdes Zuccolotto, pelo carinho, oração e presença amiga.

A todos os amigos e amigas, de longa e de recente data que acompanharam minha trajetória de estudos. Um agradecimento especial aos amigos: Érika, Douglas, Ana Paula, Daniely, Gigi e Ulysses e aos casais: André e Fabiana e Renata e Fábio, que sempre souberam me ouvir e dar as melhores palavras.

Aos amigos que fiz em Lisboa (portugueses, brasileiros e de outras nacionalidades), que me acolheram e que deixaram saudade.

À amiga Marcela Araújo do IBILCE pela revisão do Abstract.

A Deus, pela força para superar os percalços da saúde física; agradeço também o consolo dado nas perdas de pessoas queridas nesse período de elaboração da tese.

É importante fazermos nova luz sobre o passado, porque o que se passa hoje nos nossos países não é mais do que a actualização de convivências antigas entre a mão de dentro e a mão de fora. Estamos revivendo um passado que nos chega tão distorcido que não somos capazes de o reconhecer.

Mia Couto (2005, p.14)

Verificamos nas retrospectivas até que ponto uma obra é uma evolução, um percurso, um destino. Pode incluir, e na verdade quase sempre inclui, hiatos, fases, rupturas, recomeços. Mas nada consegue interromper o grande tecido subjacente, cujo desenho as retrospectivas iluminam. E então entendemos como uma obra é inexorável: não podia ter sido de outro modo, aquele foi, para o autor, o único trajecto possível.

Teolinda Gersão (2013, p.92)

RESUMO

A presente tese de doutorado focaliza interações entre literatura e história em narrativas de dois escritores contemporâneos de língua portuguesa: Teolinda Gersão (Portugal) e Mia Couto (Moçambique). Nosso *corpus* de análise é constituído de quatro romances: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, e *A árvore das palavras*, de 1997, de Gersão e *Terra sonâmbula*, de 1992, e *Vinte e zinco*, de 1999, de Couto. A investigação, por meio do exame dos modos como se processa a “transfiguração do passado” nas obras escolhidas, confronta os diferentes olhares sobre a tomada do passado histórico dos dois países, pelos romances em questão, com o objetivo de mostrar como os dois escritores incorporam e apropriam-se do factual como estratégia narrativa, bem como perscrutar de que modo tal processo implica a construção artística das obras. Temos nos autores realizações literárias singulares que, por evocarem o salazarismo e o colonialismo, revelam as mazelas históricas e problematizam os processos de (re)construção identitária, a fim de traçarem versões outras para o histórico. O resultado da “transfiguração do passado” acarreta textos literários desafiadores, que rompem as barreiras entre o histórico e o fictício, e nos proporcionam realizar revisões críticas do passado recente de Portugal e das ex-colônias portuguesas da África, em especial de Moçambique. Para o desenvolvimento da pesquisa, foram tomados como aporte teórico os seguintes grupos de textos: a) teóricos sobre a interação entre literatura e história e o problema da representação da realidade ao longo da crítica literária; b) teóricos dos Estudos Culturais, para a compreensão da configuração da literatura em países de independência recente, como é o caso de Moçambique; c) teórico-críticos sobre a constituição e principais tendências das literaturas de língua portuguesa, em especial, a produção de Moçambique com Mia Couto e de Portugal pós-Revolução dos Cravos, com destaque para a obra ficcional de Teolinda Gersão, além de textos críticos sobre a história recente de Portugal e Moçambique; d) teóricos para a compreensão dos conceitos de identidade, história e ficção; e) com proposições da teoria da narrativa, para a análise das categorias narrativas, em especial o tempo e o espaço.

Palavras-chave: Literatura de língua portuguesa; Romance; Teolinda Gersão; Mia Couto; “transfiguração do passado”.

ABSTRACT

This study focuses on interactions between literature and history in narratives of two contemporary writers of Portuguese literature: Teolinda Gersão (Portugal) and Mia Couto (Mozambique). To analyze these interactions, four novels were chosen: Gersão's *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, and *A árvore das palavras*, 1997; Couto's *Terra sonâmbula*, 1992, and *Vinte e zinco*, 1999. By examining how the process of 'transfiguration of the past' works in the chosen narratives, this research confronts different views about revisiting the recent history of Portugal, as the Salazar dictatorship, colonialism, the Colonial War, and the Carnation Revolution – issues linked to both Portuguese and Mozambican identities by the novels in question. In addition to investigating how this process involves the artistic construction of these works, this study aims at presenting how both authors incorporate and appropriate historical facts as narrative strategies. These authors convey unique literary achievements that reveal historical wounds and problematize processes of identity (re)construction. As a result, these literary texts break down barriers between the historical and the fictional, providing us critical reviews of the past both in Portugal and in former Portuguese colonies in Africa, especially Mozambique. The following five groups of theoretical texts support the development of this research: a) theory on the interaction between literature and history, and on the problem of the representation of reality in literary criticism; b) theory on Cultural Studies, for understanding the configuration of literature in newly independent countries, as is the case of Mozambique; c) theory and criticism on the establishment and main trends of Portuguese literature – in particular the production of Mozambique with Mia Couto and of Portugal after the Carnation Revolution, with the work of Teolinda Gersão –, in addition to critical texts on the recent history of Portugal and Mozambique; d) theory on the concepts of memory, history and fiction; e) narrative theory, for the analysis of narrative categories, in particular time and space.

KEYWORDS: Portuguese Literature; Novel; Teolinda Gersão; Mia Couto; transfiguration of the past.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ASPECTOS DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	21
1.1. Sobre a <i>mimesis</i>	22
1.2. A transfiguração do passado pela ficção	25
1.3. Os discursos histórico e ficcional e a metaficção historiográfica	29
2. ASPECTOS DA FICÇÃO PÓS-COLONIAL EM MOÇAMBIQUE, COM MIA COUTO E PÓS-REVOLUÇÃO DOS CRAVOS EM PORTUGAL, COM TEOLINDA GERSÃO	36
2.1 A retomada do passado pela ficção: confrontando imagens narcísicas	37
2.2 Aspectos da literatura africana de língua portuguesa: “Que África escreve o escritor africano?”	42
2.3 Aspectos da ficção portuguesa pós-Revolução dos Cravos	50
2.3.1 Aspectos do passado nas malhas da atual ficção portuguesa	57
2.3.2 Teolinda Gersão e a atual cena literária portuguesa	61
3. A TRANSFIGURAÇÃO DO PASSADO EM PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO E A ÁRVORE DAS PALAVRAS	64
3.1 Apresentação do capítulo	65
3.2 A transfiguração do passado em <i>Paisagem com mulher e mar ao fundo</i>	66
3.2.1 Mulher e salazarismo em <i>Paisagem com mulher e mar ao fundo</i>	69
3.3 A transfiguração do passado em <i>A árvore das palavras</i>	74
3.3.1 Aspectos gerais do romance	74
3.3.2 A descrição do espaço como ícone da realidade e materialização do espaço	77
3.3.3 Gita e Amélia: visões díspares sobre a África	86
3.4 <i>Paisagem com mulher e mar ao fundo</i> e <i>A árvore das palavras</i> : intersecções	89
3.4.1 O passado nos romances e a fragmentação da voz narrativa	94
4. TRANFIGURAÇÕES DO PASSADO EM TERRA SONÂMBULA E VINTE E ZINCO	99
4.1 A transfiguração do passado em <i>Terra sonâmbula</i>	100
4.1.1 Aspectos gerais do romance	100
4.1.2 Outras histórias nos capítulos e cadernos	102
4.1.3 Paralelismo e intersecção entre os capítulos e os cadernos	106
4.1.4 Representação da oralidade no romance	108
4.2 A transfiguração do passado em <i>Vinte e zinco</i>	112
4.2.1 Contexto de produção e peculiaridades do uso da língua	112

portuguesa no romance	
4.2.2 Ironia e sátira na (des)construção da personagem Lourenço de Castro	120
4.2.3 Hibridização de gêneros e pluralidade de perspectiva	124
4.3 <i>Terra sonâmbula</i> e <i>Vinte e zinco</i> : intersecções	128
4.3.1 Aspectos da formação da identidade moçambicana	128
4.3.2 O outro vinte e cinco	131
4.3.3 O ato de escrever e ler histórias	132
5. ASPECTOS DA TRANSGIFURAÇÃO DO PASSADO NOS ROMANCES DOS DOIS ESCRITORES	134
5.1 Pontos de contato entre os romances dos dois escritores	135
5.2 Visões do passado histórico nos romances	136
5.3 Diacronia e sincronia dos fatos transfigurados nos romances	140
5.4 África e Portugal: espaços em trânsito nos romances	142
5.5 <i>Vinte e zinco</i> e <i>A árvore das palavras</i> : ficção, história e identidade	144
5.6 Moçambique em <i>Terra sonâmbula</i> e na ficção de Teolinda Gersão: cenários e vozes de identidades em trânsito	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	159
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	165

APRESENTAÇÃO

Um estudo voltado para obras da literatura de língua portuguesa é sempre um desafio, mesmo que num primeiro momento, possamos ter a (falsa) ideia de unidade linguística, por sermos falantes nativos do idioma, o que facilitaria até certo ponto a compreensão e análise dos textos, pensamento também falacioso. Na verdade, os sujeitos envolvidos - tanto o escritor, quanto, muitas vezes, aquele que se coloca como crítico de sua produção - possuem diferenças culturais e peculiaridades no trato linguístico, especialmente no campo lexical, o que torna mais desafiador o processo investigativo. A falta de unicidade se dá porque a língua já sofreu influências locais e variações de espaço e tempo, possuindo nuances próprias da cultura que a abraçou, o que a faz nitidamente outra em face daquela veiculada pelo colonizador (ex-colônias portuguesas da África e do Brasil, por exemplo), nos processos históricos de colonização e, após a independência, quando tomada como língua oficial. Assim, mesmo que estejam inseridos num mesmo grupo, o da literatura de língua portuguesa, ou de falantes do português, trata-se de diferentes sistemas e tradições literárias, que carregam em si não somente o fator linguístico, mas também toda a carga simbólica do passado cultural e histórico do espaço (físico e cultural) a que pertencem. Estamos, portanto, diante de identidades¹ díspares, mas que, no caso do *corpus* literário desta tese, refletem e evocam, ao mesmo tempo e ambigualmente, um mesmo tema: o passado.

Desse modo, esta investigação focaliza interações entre literatura e história em narrativas de dois importantes escritores da atual produção literária de Portugal e Moçambique, respectivamente, Teolinda Gersão e Mia Couto, por meio do exame dos modos como se processa a “transfiguração do passado”² nas obras escolhidas. Os autores tomam a matéria histórica recente dos dois países como tema em suas

¹ Nossa concepção de identidade vai ao encontro das postulações de Stuart Hall (2006, p.50-51), em *Identidade cultural na pós-modernidade*, quando discorre sobre as culturas nacionais, que produzem sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar e construir identidades. Tais sentidos “estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.

² O termo “transfiguração do passado” é com base no estudo teórico de Maria Teresa de Freitas (1986, p.7) sobre a “transfiguração do real” e a “transfiguração artística”, após essa referência, passaremos a utilizá-lo sem as aspas, e aprofundaremos o conceito no próximo capítulo.

ficções, entretanto, partem de espaços, tradições, culturas e sistemas literários não coincidentes. O nosso *corpus* é constituído de quatro romances: de um lado *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, e *A árvore das palavras*, de 1997, de Gersão; de outro lado, *Terra sonâmbula*, de 1992 e *Vinte e zinco*, de 1999, de Couto.

Teolinda Gersão estreou como ficcionista com o romance *O silêncio*, em 1981; em seguida, em 1982, publicou *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (literatura infantil); em 1984, publicou *Os guarda-chuvas cintilantes* (diário ficcional), reeditado em outubro de 2014; em 1989, *O cavalo de sol*; em 1995, *A casa da cabeça de cavalo*, que forma, com o romance anterior, o chamado *ciclo do cavalo*; *A árvore das palavras* veio em 1997; *Os teclados*, em 1999; *Os anjos*, em 2000; *Histórias de ver e andar* (contos), em 2002; *O mensageiro e outras histórias com anjos* (contos), em 2003; *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (contos), em 2007. Depois de 12 anos sem produzir romance, publicou em 2011, ano comemorativo de seus 30 anos de carreira literária, *A cidade de Ulisses*, com o qual recebeu os prêmios Ciranda e António Quadros. No ano de 2013, publicou *As águas livres: cadernos II* que, ao estilo de *Os guarda-chuvas cintilantes*, segue um modo bem heterodoxo de escrita diarística, numa mescla de crônica, pensamentos soltos, diário desconexo sem espaço e tempo definidos. Em março de 2014, saiu seu último romance intitulado *Passagens*, título bem benjaminiano, como afirmou a escritora em conversa com seus leitores nas redes sociais³, a última obra publicada foi a terceira edição de *Os guarda-chuvas cintilantes*, em outubro de 2014, agora com o subtítulo *Cadernos I*.

Mia Couto iniciou a carreira literária com o livro *Raiz de orvalho e outros poemas*, em 1983; contudo, foi na produção de contos e romances que se consagrou como um dos principais nomes da literatura moçambicana e também dos países de literaturas africanas de língua portuguesa, tendo sido ganhador, em 1999, do Prêmio Vergílio Ferreira e, em 2013, da edição do Prêmio Camões ambos os prêmios pelo conjunto da obra. Segue com vasta e diversa produção literária publicando vários gêneros (poema, conto, crônica, ensaio, romance, textos de

³ Teolinda Gersão mantém um site oficial (<http://teolindagersao.com/>) e uma página em rede social (Face Book). Divulgou na referida página, em janeiro de 2014, a capa de seu romance, intitulado *Passagens*, que foi publicado em março do mesmo ano, e o classificou como benjaminiano.

opinião, entre outros); o último romance publicado é *A confissão da leoa*, de 2012, pela Editorial Caminho. Merecem destaque na produção romanesca de Couto: *Terra sonâmbula*, de 1992, pelo qual recebeu o Prémio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos e foi considerado pela comissão da Feira Internacional do Zimbabwe um dos doze melhores livros africanos do século XX; *O último voo do flamingo*, de 2000, que conquistou o Prémio Mário António de Ficção, em 2001; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de 2002, rodado em filme pelo português José Carlos de Oliveira.

A escolha das obras dos dois autores que integram nosso *corpus*, num primeiro momento, deve-se ao fato de incorporarem em sua urdidura fatos históricos recentes nos dois países que, em muitos aspectos, possuem pontos de intersecção, motivados pelo salazarismo em Portugal que esteve por trás da manutenção tardia do colonialismo português na África do século XVI até quase as últimas décadas do século XX, já que, mesmo após a Revolução de 1974, levou certo tempo para que as colônias se libertassem das marcas e espíritos coloniais e conquistassem a independência. Moçambique, por exemplo, conquistou a independência somente em 25 de junho de 1975. Tanto Teolinda Gersão quanto Mia Couto veiculam em seus romances posturas críticas na tomada do tema histórico pela ficção; a partir de espaços e tempos diferenciados, produzem realizações literárias singulares, que revelam e problematizam as mazelas históricas e os processos de (re)construção identitárias de cada uma das populações em questão. Trata-se de fatos históricos marcantes que operaram e operam divisores, não só nos aspectos culturais, mas, sobretudo, na construção da literatura de seus países. A produção literária, especialmente a dos países que formam o grupo dos PALOP⁴, mesmo que seja falada e lida por minorias, acaba sendo um canal de aproximação na produção literária nesses sistemas e, nas palavras do escritor angolano Luandino Vieira (apud CHAVES; MACEDO, 2007, p.2), “despojo de guerra”, para transgressão e crítica às mazelas históricas, tema que desenvolveremos no segundo capítulo.

Terra sonâmbula, de 1992, traz o tempo histórico da guerra civil que eclodiu no país após a independência, mas temos também, por meio das memórias do narrador autodiegético dos cadernos, Kindzu, a referência aos movimentos de

⁴ Sigla para os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. São eles: Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Moçambique.

libertação nacional. O horror da guerra é quebrado pelas experiências do menino Muidinga e do velho Tuahir que, ao partirem de um abrigo para flagelados da guerra, encontram um ônibus queimado e abandonado, no interior do veículo encontram corpos carbonizados, ao lado do veículo uma mala com papéis e cadernos, que se parecem com diários que estão ao lado de um corpo de um homem morto a tiros. Nesse local, resolvem fazer morada e o menino inicia a leitura dos escritos e, a partir deles, os dois se deparam com uma nova Moçambique, cheia de aventuras, magia e fatos sobrenaturais, fazendo com que a dura realidade vivida por ambos, em um país devastado pela miséria e pela guerra, seja atenuada pelo imaginário, que é aguçado pelas leituras, numa representação da dinâmica do ato de ler e de ouvir histórias, já que a leitura é contemplada também pelo velho que as ouve.

O segundo romance do escritor, pertencente ao nosso *corpus*, é *Vinte e zinco*, que foi escrito a pedido da Editorial Caminho para integrar a coleção Caminhos de Abril em comemoração aos 25 anos da Revolução dos Cravos, em 1999. Retrata de modo irônico e satírico a presença dos portugueses em Moçambique, por meio da narrativa dos dias finais de um agente da PIDE, Lourenço de Castro, a trabalho na então colônia, durante o período da Guerra Colonial (portugueses) e de Independência (africanos) e iminência da Revolução dos Cravos em Portugal e dos movimentos de independência e libertação da colônia.

De Teolinda Gersão, como mencionado, fazem parte da pesquisa *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, segundo romance da autora, que é tido pela crítica como o mais político de seus livros e *A árvore das palavras*, de 1997, que tem Moçambique como espaço principal da história. Em *Paisagem* estão presentes vários momentos importantes e dramáticos da história recente de Portugal e de suas ex-colônias, como a opressão causada pelo regime salazarista, os horrores da Guerra Colonial na África e a Revolução dos Cravos. Esta surge em uma cena, em que, numa procissão religiosa, a imagem do santo padroeiro, nomeado de “O Senhor do Mar”, cai, numa alegoria que nos remete à queda do regime ditatorial: “[...] é um milagre, diz o povo, e acontece, porque a festa se alterou e nada do que acontece era previsível [...] ele caiu de seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra [...]” (GERSÃO, 1982, p.114).

Em *A árvore das palavras*, de 1997, grande parte da narrativa se passa em Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique, hoje Maputo. O romance retrata,

por meio das memórias da menina e depois pelas da jovem Gita, o choque entre culturas, num jogo metaforizado pela existência de uma linha imaginária que divide a casa da infância em casa preta e casa branca (Lóia *versus* Amélia). Estão em evidência os dramas humanos, as incertezas vividas por Amélia, que se arriscou ao além-mar para viver com Laureano. A referência direta ao momento histórico no romance se dá por meio da luta pela liberdade, narrada na terceira parte da narrativa, centrado no ato de Gita e seus amigos de colar cartazes e escrever nos muros frases de incentivo à independência de Moçambique, influenciados pelos movimentos de libertação no país.

Contudo, a escolha do *corpus* também se justifica para além do procedimento de tomada da matéria histórica: a escrita de ambos, em muitos momentos, faz uso do intimismo como modo de evidenciar o lado factual, há o aflorar de subjetividades que refletem os dramas humanos individuais de personagens submersas nos conflitos literais, das guerras colonial⁵, de independência e civil, e mais interiores, como o luto pela perda de familiares, devido à guerra e à censura dirigida pelas posturas fascistas, como Hortense e Clara em *Paisagem*. São traços e ações que, metonimicamente, vão refletindo os dramas da coletividade. Cada produção traz peculiaridades e modos próprios de apreender o passado, e são esses diferentes olhares que queremos captar com nossa leitura crítica dos romances de cada escritor, como veremos nos capítulos dedicados às análises.

Cabe ressaltar, no entanto, que esta investigação não pretendeu se debruçar sobre a matéria histórica em si - já que nosso objeto de interesse é o texto literário e não o histórico. Tendo isso em mente, nosso objetivo consiste em investigar como a literatura dos dois escritores incorpora e/ou se apropria do factual como estratégia narrativa, numa espécie de performance literária, tornando-o parte significativa e não mero pano de fundo nos romances. Dessa forma, nosso intuito é ater-nos às peculiaridades dos modos como a interação entre o literário e o histórico acontece nas obras em questão, o que implica - como veremos nas leituras que empreendemos das narrativas - a presença de várias perspectivas narrativas e a

⁵ Guerra colonial ou Guerra do Ultramar é a nomenclatura utilizada pelos portugueses para os conflitos ocorridos nas colônias africanas entre 1961 e 1974. Já para os africanos, tais conflitos, entre africanos e portugueses, são nomeados de guerras de independência ou de libertação nacional. Distinções importantes que carregam em si sentidos culturais distintos e próprios para cada um dos envolvidos.

mescla de vozes, sondagem do mundo interior, desconstrução de instituições históricas, como a PIDE em *Vinte e zinco* e Oliveira Salazar em *Paisagem*, pela personagem-sigla O.S., por exemplo, além da inventividade linguística, pluralidade de histórias e ironia e sátira nos romances de Mia Couto, tais procedimentos é que proporcionam a efetiva transfiguração da matéria histórica nos romances, pois, de certo modo desestabilizam o referencial, proporcionando novos sentidos e (re)interpretações para o histórico.

Ao analisarmos tal interação entre realidade e ficção nos romances, este estudo suscita discussões em torno do conceito de *mimesis*, bem como sobre o que seria próprio de cada um dos discursos: ou seja, o que faz da história, história e da ficção, ficção, ou ainda, como se dá a fusão dos dois tipos de discursos no meio ficcional? Assim, a presença dos dois capítulos iniciais mais teóricos se justifica para a compreensão das relações entre literatura e realidade, para verificar qual o tratamento que devemos dar em relação à transfiguração do histórico na produção literária em análise e também verificar as peculiaridades presentes nas literaturas africanas de língua portuguesa pós-independência e da literatura portuguesa pós-Revolução dos Cravos, em especial, sobre a característica de tomarem o passado no corpo ficcional.

A princípio, uma explicação inicial para tal traço pode ser embasada na fala da escritora Teolinda Gersão, que tomamos aqui como de grande importância para a compreensão da lacuna temporal entre os acontecimentos históricos e a publicação de obras que os retomam. Em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.159), a escritora portuguesa explica que a baixa produção literária nos primeiros anos pós-Revolução dos Cravos se deveu à grande convulsão proporcionada pelo momento revolucionário e que um tempo para compreender e refletir sobre as grandes mudanças pelas quais o país passava e certo distanciamento aguçaria os ímpetus criativos da escrita:

Nos momentos de grandes convulsões, as pessoas não têm tempo nem disponibilidade para escrever, e não é logo a seguir que encontram uma e outra. Sobretudo, quando as experiências por que passam são apaixonantes e as mudanças que acontecem profundas. Só depois é que se entra num período em que é possível criar, quando há já uma certa distância em relação ao passado. (GERSÃO apud GOMES, 1993, p.159).

Ao modo ou procedimentos de apropriação do histórico pela ficção dos dois

escritores chamamos de transfiguração do passado. No nosso título optamos pelo plural “transfigurações” no sentido de que o histórico capturado pelo ficcional já não é mais o mesmo, mas plurissignificativo, oferecendo diferentes visões para o tema; além disso, denotando também que Gersão e Couto fazem diferentes realizações literárias, por isso o termo “transfigurações”. Podemos, então, adiantar que os romances dos dois escritores, na empreitada da transfiguração do passado, muitas vezes, subvertem as estruturas narrativas e/ou mesclam gêneros, como é o caso, por exemplo, de *Vinte e zinco*, de Couto, que embaça as fronteiras preestabelecidas para o gênero diário, formando um romance-diário, em que se sobressaem diferentes vozes e não uma única voz como é próprio da escrita diarística. Ou como em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, em que, em muitos momentos, não sabemos ao certo quem está narrando e sob qual perspectiva, numa espécie de embaralhamento de vozes, tamanha a confusão emocional e psicológica das personagens, necessitando de uma leitura atenta para trazer unidade ao texto e traçar certa linearidade para os fatos narrados.

Para o estudo dessas obras é também necessária uma posição crítica de análise ligada aos estudos culturais e pós-coloniais: debruçar sobre o espaço geográfico da escrita de cada um dos autores. Tal posição crítica é defendida por Edward Said, em “História, literatura e geografia” (2003, p.225-226), para a análise dos textos literários contemporâneos, em especial os pós-coloniais, quando afirma ser indispensável pensar a literatura a partir do seu espaço geográfico de produção, devendo-se levar em consideração as mudanças geográficas do mundo pós-eurocêntrico. É preciso, portanto, de acordo com o autor, refletir sobre o espaço não só textual, mas social, para a compreensão das diferentes perspectivas construídas no processo de tomada dos fatos e incorporação da história e da memória pelas literaturas pós-coloniais, posição que tomaremos nesta tese.

Para nossa investigação, um dos aportes que utilizamos para definirmos pós-colonialismo é de Boaventura de Sousa Santos (2004, p.16), presente no texto “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”, em que o autor aponta duas acepções centrais presentes no termo pós-colonialismo: a primeira, relacionada ao período histórico, ou seja, o pós-colonial, seria o período que se inicia à independência das colônias e, a segunda, referente a um conjunto de ações e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador,

almejando trocá-las por outras, mas agora escritas pela ótica do colonizado. Para a análise das obras do nosso *corpus*, a segunda definição traçada pelo crítico é a mais completa e problematizadora.

De certa forma, buscou-se, com a pesquisa de doutorado, dar continuidade e aprofundamento aos estudos sobre literatura e realidade desenvolvidos na dissertação de mestrado *Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, defendida em agosto de 2010, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP de São José do Rio Preto, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias. O romance de Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *corpus* daquela investigação é retomado no atual estudo, agora sob o olhar da transfiguração do passado operada no romance.

Este estudo contou com estágio de doutoramento-sanduíche, no período de 01/03/2013 a 31/07/2013, junto ao Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Cabral Martins. A realização do PDSE teve fundamental importância para o processo de escrita, pois proporcionou o pleno acesso a materiais bibliográficos para o êxito das atividades traçadas para a pesquisa no exterior e a continuidade e conclusão da tese no Brasil. Além disso, foi possível estabelecer contatos⁶ com Teolinda Gersão que, nas ocasiões, falou sobre o seu processo de escrita e deu esclarecimentos elucidativos sobre as relações entre literatura e realidade que permeiam o projeto estético de sua obra, em especial dos romances *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*, que fazem parte do nosso *corpus* de análise.

Esta tese está estruturada em cinco capítulos. Os dois primeiros de cunho mais teórico, no intuito de traçarmos as bases para as nossas análises e também pela necessidade de aprofundar a compreensão sobre as relações entre literatura e realidade e, principalmente, para conhecermos as peculiaridades da produção literária das literaturas africanas de língua portuguesa, em especial de Moçambique

⁶ Contatos com a escritora: a) pessoalmente, durante um encontro para uma conversa informal marcado pela escritora no café do Hotel Avenida Palace, em Lisboa, no dia 17/03/2013; b) na tertúlia promovida pela Livraria Ferin, na sessão Ensaio Geral, onde a escritora fez o pré-lançamento de sua mais recente obra *As águas livres: cadernos II*, em maio de 2013; c) na 83ª Feira do Livro de Lisboa, no estande da Porto Editora, no dia 08/06/2013, onde a escritora recebeu seus leitores para uma sessão de autógrafos e falou-nos um pouco de seu novo romance

pós-colonial, enfocando a produção de Mia Couto e em Portugal, pós-Revolução dos Cravos, destacando a produção de Teolinda Gersão. Os outros três capítulos são dedicados ao estudo dos romances, sendo o terceiro sobre as obras de Gersão, o quarto sobre as de Mia Couto e, o último, comparativo entre a produção dos dois autores. Colocamos a seguir uma breve descrição de cada um dos referidos capítulos que compõem este estudo.

O primeiro capítulo, intitulado “Pressupostos teóricos: aspectos das relações entre literatura e história”, é dedicado às interações entre literatura e realidade, e busca, a partir de um breve histórico dessas relações, esclarecer as bases teóricas da investigação no que tange à transfiguração da matéria histórica pela ficção aqui estudada. Como aporte teórico destacam-se: *Literatura e história: o romance revolucionário* de André Malraux (1986), de Maria Teresa de Freitas, *Literatura e sociedade* (2000), de Antonio Candido e *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), de Linda Hutcheon.

O segundo capítulo, intitulado “Aspectos da ficção pós-colonial em Moçambique, com Mia Couto e pós-Revolução dos Cravos, com Teolinda Gersão”, é bastante importante para compreendermos algumas das peculiaridades e traços da produção literária dos dois países em que estão inseridas as obras do nosso *corpus*. Nesta parte da pesquisa são importantes, como aporte teóricos, textos dos estudos culturais e também de outros que evidenciam as características mais marcantes da literatura africana de língua portuguesa. Dentre eles: “História, literatura e geografia” (2003) e *Cultura e imperialismo* (2011), de Edward Said e *Da diáspora* (2011), de Stuart Hall; “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa” (2003), de Inocência Mata e *Literaturas africanas e postulações pós-coloniais* (2003), de Ana Mafalda Leite.

Além disso, para a segunda parte do capítulo, usamos estudos teórico-críticos sobre as principais tendências da atual produção literária portuguesa, em especial, da literatura pós-Revolução dos Cravos, com destaque para a obra ficcional de Teolinda Gersão. Destacam-se os seguintes textos: *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo* (1993), de Álvaro Cardoso Gomes; *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise* (1886) e *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo* (1987), de Maria Alzira Seixo, entre outros textos elencados em nossa bibliografia.

O terceiro, quarto e quinto capítulos são dedicados ao estudo dos romances, como já descrito. Vale destacar no quinto, e último, que é dedicado a uma leitura comparativa entre as obras dos dois escritores, em que observamos os procedimentos narrativos comuns e divergentes no processo de transfiguração dos fatos pela ficção dos dois autores em análise. Destacam-se nesses capítulos proposições da teoria da narrativa para a análise de categorias narrativas: para o estudo do tempo, história e focalização, destaque-se *Discurso da narrativa* ([19--]), de Gérard Genette; para o estudo do espaço: *A poética do espaço* (1972), de Gaston Bachelard; para o estudo da personagem utilizou-se “A personagem do romance” (1972), de Antonio Candido. Para as características da ficção dos dois autores recorreremos aos aportes já citados na descrição do segundo capítulo e também os elencados na nossa bibliografia.

No quinto capítulo da tese, os dois romances de Teolinda Gersão serão retomados, no intuito de tecermos diálogo com os dois romances do escritor Mia Couto, analisados no quarto capítulo. A análise comparativa entre os romances é um dos escopos do trabalho e o resultado das análises entre a produção literária de cada um dos dois escritores, no que concerne ao processo de transfiguração do passado, serão comparados, procurando evidenciar o olhar construído em cada escrita sobre fatos históricos recentes que fazem parte das duas nações.

CAPÍTULO 1:
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ASPECTOS DAS RELAÇÕES
ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

1.1 Sobre a *mimesis*

Quando iniciamos um estudo sobre literatura e realidade, o termo e/ou elemento primeiro em que pensamos é a *mimesis* aristotélica. Antoine Compagnon (2010, p.95; grifos nossos), por exemplo, inicia seu capítulo “O mundo”, de *O demônio da teoria* com a seguinte indagação: “De que fala a literatura? **A *mimesis***, desde a Poética de Aristóteles, **é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade**”. Com esse questionamento seguido da afirmação, o teórico se debruça sobre as relações paradoxais que acompanham o conceito de *mimesis* desde Aristóteles.

Compagnon observa também que a *mimesis* não foi questionada na importante obra de Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de 1946, que traçou um panorama da progressão da literatura compreendendo muitos milênios, de Homero a Virgínia Woolf (já sugerido pelos títulos “A cicatriz de Ulisses” e “A meia marrom”), mas só foi questionada pela teoria literária na década de 60 do século XX. Como destaca o autor (COMPAGNON, 2010, p.95), o que ele chama de teoria literária – o estruturalismo - “[...] insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significativo sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis* [...]”. A noção, portanto, veiculada por esses críticos era a de que a literatura só falava da literatura, não possuindo relação com qualquer elemento exterior.

Partindo das postulações de Philippe Hamon sobre o desenvolvimento da teoria literária, Compagnon (2010, p.96) afirma que o problema da referência e da *mimesis* foi tão acirrado que formou com outras questões que a teoria literária bania, como por exemplo a intenção e o estilo, um verdadeiro purgatório crítico. Assim, a visão clássica de *mimesis*, apesar de ter sido por muito tempo como acertada, acabou sendo vista como errônea dentro dos estudos e da teoria literária no século passado. Nos estudos atuais, sobre a representação da realidade, as questões tabus, como nomeia o autor (COMPAGNON, 2010, p.96), renasceram e, hoje, é “[...] preciso lembrar que a literatura também fala da literatura [...]”. Compagnon (2010, p.96) também observa que, depois das problemáticas do autor e de sua intenção,

devemos nos ater às relações entre a literatura e o mundo.

Com o passar do tempo, afirma Compagnon (2010, p.96), muitos foram os termos utilizados para colocar em cena as discussões sobre literatura e realidade, mas nunca houve uma resolução concreta para o problema. O crítico destaca os seguintes: “*mimesis*”, “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, “mentira”, “realismo”, “referente” ou “referência”, “descrição”, além de destacar os famosos adágios: *ut pictura, poesis*⁷, de Horácio e “a momentânea suspensão voluntária da incredulidade”⁸.

Como é sabido, Aristóteles, em sua *Arte poética*, dedicou o capítulo IX, intitulado “História e poesia”, à reflexão sobre as diferentes funções do historiador e do poeta. Nele, afirma que a distinção entre os dois não está no fato de o historiador escrever em prosa e o poeta em verso, mas, de o primeiro escrever o que aconteceu e o segundo, o que poderia ter acontecido. Ficou estabelecida desde então uma relação da história com o real, com o referencial e da poesia com o imaginário e o fictício com base no real. Platão, no livro X de *A república*, deseja o afastamento do poeta da cidade, por julgar que a poesia causaria a corrupção da alma humana. Essa postura de Platão, segundo Compagnon (2010, p.101; grifos do autor), tem o intuito de condenar a arte como imitação da imitação, pois, para o filósofo grego, a arte literária estaria “[...] ‘distante dois graus daquilo que é’ (596a-597b). Ela faz passar a cópia por original e afasta a verdade: por isso Platão quer expulsar da Cidade os poetas que não praticam a *diègesis* simples [...]”.

Observamos ainda, em Compagnon (2010, p.101), que o sentido primeiro da *mimèsis* aristotélica, como imitação, surgiu de uma interpretação problemática e/ou de um mal-entendido feito pela teoria literária em relação à palavra que, conseqüentemente, acabou ficando sobrecarregada da tradicional reflexão sobre as relações entre literatura e realidade. Assim, o que

⁷ “Expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.), que significa ‘como a pintura, é a poesia’ e que, apesar de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. A afinidade entre as duas artes já fora mencionada por Plutarco, o qual atribuiu ao poeta Simónides de Céos o dito segundo o qual ‘a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala’ (De gloria Atheniensium, 346 F). Na mesma obra (17 F - 18 a), Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio este que se revelaria fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes ao longo da Antiguidade clássica.” In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 24/01/2014.

⁸ “a momentânea suspensão voluntária da incredulidade”, tal expressão Compagnon (2010) atribui a COLERIDGE. *The collected works*, v.II, p.6.

[...] cabe à *mimèsis*, tanto na epopeia como na tragédia, é a história, *muthos*, como *mimèsis* da ação; trata-se, pois, de narração e não de descrição: “A tragédia”, escreve Aristóteles, “é *mimèsis* não do homem, mas da ação (1450^a16). E essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético. Em outras palavras, a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *muthos* [...] (COMPAGNON, 2010, p.101-102).

Podemos depreender do fragmento de Antoine Compagnon (2010), que é importante, para o estudo da interação entre literatura e realidade, levar em consideração a técnica ou os procedimentos, ou seja, como se processa tal relação, que desencadeia o tecido textual. Semelhante postura crítica segue Luiz Costa Lima (1995), quando reflete sobre as aporias nos percursos e percalços nas tentativas de definição do conceito de *mimesis* ao longo da teoria e da crítica literárias. Primeiramente, segundo Lima (1995), a noção que se atribuiu erroneamente à *mimesis* aristotélica foi relacioná-la à ideia de imitação. Tomando por base a tese de H. Koller, Lima (1995, p.65; grifos nossos) afirma que, a princípio, o sentido de *mimesis* estaria relacionado à música e à dança, possuindo, desse modo, caráter terapêutico, ou seja, ligado à medicina da alma e que, somente mais tarde, teria sido extraditada desse seu primeiro sentido para o campo da filosofia:

A exclusividade primeira da *mimesis* ao campo da dança e da música parece significar que, em seu gesto inaugural, ela não é semanticamente modelada; fenômeno básico de expressão, ela antes **põe do que expõe; é apresentação e não, basicamente, representação**. Originária e literalmente, a *mimesis* dança e não por ela se encena algum conteúdo [...] originariamente é um evento e não a ornamentação plástica de uma ideia que então se narresse.

Haroldo de Campos (1995, p.9-13), no prefácio à referida obra de Costa Lima (1995), diz que a intenção do crítico em *Vida e mimesis* foi a de reelaborar a questão da *mimesis*, colocando-a como produção da diferença, diferente da mera imitação, levando-a ao centro da discussão e problematizando o conceito de ficção, que é apresentado e não somente representado, fugindo de uma impressão estática e sugerindo, assim, certo movimento para o ficcional.

Assim, podemos concluir a partir das reflexões de Compagnon e Lima que considerar a *mimesis* como mera imitação da realidade é reduzi-la. Desse modo, o que precisa estar em evidência é o processo de construção mimética, o modo como

a linguagem literária opera a apresentação ou criação do que seria a realidade objetiva, ou seja, ater-se a desvendar quais os caminhos e/ou procedimentos são utilizados no processo, o que nos leva a problematizar o conceito de ficção e também o de realidade.

Nas narrativas do nosso *corpus* ocorre, de fato, apropriação da realidade, mas, naturalmente, não como imitação simplesmente, mas para apresentar versões do mundo, visões outras dos fatos, que podem ser reconhecidos, já que fazem parte do discurso da história tradicional; no entanto, o tratamento estético dessa matéria resulta num discurso outro, diferente dos veiculados pelos discursos oficiais e/ou oficiais da história. A *mimesis* na literatura deve extrapolar os sentidos da *imitatio*, como alerta Luiz Costa Lima (1995) em suas proposições. Os romances de Gersão e Couto em análise transfiguram a matéria objetiva, tornando-a ação, ou seja, não se trata de textos para simplesmente passar o tempo ou ter conhecimento histórico dos países, mas de textos que levam visceralmente a cabo o projeto estético dos autores: o de oferecer realidades outras, concretizado por meio do trabalho com a linguagem literária que faz emergir novos sentidos para o histórico que é evocado por suas ficções, como veremos.

1.2 A transfiguração do passado pela ficção

Como mencionamos na parte introdutória da tese, usamos em nosso processo investigativo o termo transfiguração do passado com base na definição sobre “transfiguração artística” e “transfiguração do real” cunhada por Maria Teresa de Freitas (1986, p.7; p.42-43), ao analisar as relações entre literatura e história na obra ficcional de André Malraux. A autora afirma que os elementos históricos, quando tomados na ficção,

[...] vão ser redistribuídos num conjunto fictício, que se transforma em algo diferente do universo social de onde eles foram extraídos [e] ao criar uma história, com personagens e situações dramáticas, o autor tentará passar uma visão pessoal do universo – que não é de forma alguma cópia da realidade, mas sim interpretação dos acontecimentos relacionados à História –, através da qual chegará a uma realidade de natureza distinta daquela que a originou. A transfiguração artística deforma o mundo exterior, e produz uma

determinada realidade filtrada pelos preconceitos e pelos anseios do escritor; essa deformação é o que determina o valor estético da ficção. (p.7).

A ficção, segundo Freitas (1986), de modo subjetivo e pessoal, apresenta a matéria histórica, que aparece com sobreposições e deformações, mecanismos próprios do processo de transfiguração artística no tecido literário. Freitas (1986, p.7) escreve ainda que a transfiguração: “[...] é o momento em que a imaginação do autor se liberta das imposições da história e se afirma como criação literária”. Essa afirmação nos faz lembrar de importantes reflexões de Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2000, p.13), em que o crítico brasileiro afirma que a linguagem literária possui liberdade na incorporação da realidade, podendo deformá-la se for necessário para maior expressividade. Para Candido (2000, p.13), a liberdade “[...] é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva [...]”, constituindo-se “[...] num movimento paradoxal que está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo”. Mas o autor alerta que não “[...] basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, [pois isso] é correr o risco de uma perigosa simplificação causal [...]”.

Outro aspecto interessante veiculado pelo crítico (CANDIDO, 2000, p.7) na referida obra, é a proposta de uma análise integrada entre texto e contexto; para o crítico, o contexto social deve ser tomado como elemento constituinte da estrutura romanesca, operando “[...] como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2000, p.7). O autor (CANDIDO, 2000, p.18) ressalta ainda que é necessário, para um estudo integrado, a interpretação dialética da literatura e seu meio social, pautada nos seguintes questionamentos: “[...] qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” e “[...] qual a influência exercida pela obra sobre o meio?” (p.18). Esses questionamentos fazem parte dos pontos que buscamos elucidar com nossas perquirições sobre os romances que compõem o nosso *corpus*.

O pensamento de Antonio Candido (2000) vem afirmar a presença do contexto como estrutura intrínseca do texto literário, ou seja, o sociológico já está integrado na ficção. Na visão do autor, que é também a adotada aqui, a literatura e o contexto devem ser interpretados em conjunto, devendo, desse modo, serem ambos

considerados constituintes e estruturadores da formação dos sentidos do texto literário ficcional.

Indo ao encontro do que nos fala Candido (2000) e Freitas (1986), Tânia Pellegrini (2007) em seu texto “Realismo: postura e método” problematiza os estudos sobre representação do real na literatura, traçando um breve panorama da presença do realismo na literatura enquanto postura e método. Pellegrini (2007, p.140) afirma que, aceitar que o texto literário esteja voltado para si mesmo ou que nada representa, “[...] é escamotear da própria ideia de representação, num jogo autorreflexivo em que o objeto representado desaparece [...]”. Essa discussão, segundo a autora, insere-se no campo das relações entre arte e realidade e põe em evidência o conceito de realismo na literatura, que está diretamente ligado ao conceito de *mimesis* veiculado desde Platão e Aristóteles para entendimento da literatura (PELLEGRINI, 2007, p.140-141).

Para a estudiosa (PELLEGRINI, 2007, p.141-142), não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas de base. Ou seja, “[...] trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural como constitutivo das relações sociais”. Esse processo de mediação em que o real sofre modificações de que nos fala Pellegrini (2007) corresponderia ao processo de transfiguração do passado que é enfatizado por Freitas (1986).

Sobre arte e realidade na literatura brasileira contemporânea, Pellegrini (2007, p.152-153) diz que a representação do real surge hoje de um olhar feroz, específico da contemporaneidade, em oposição ao olhar solidário e curioso dos primeiros realistas. Esse processo a pesquisadora atribui à abundância de informações, da nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, pela proliferação de imagens e simulacros da pós-modernidade (PELLEGRINI, 2007, p.152).

Tais postulações teóricas veiculadas pelo pensamento crítico de Freitas, Candido e Pellegrini sobre as relações entre o ficcional e o real, fazem emergir características que podemos estender à produção literária de Portugal e das literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente nas produções literárias

que tomamos como *corpus*, pois a ficção que tomamos em nosso processo investigativo traz o olhar “feroz” de que nos fala Pellegrini, ou seja, verificamos que essas obras pretendem instaurar novos olhares e rumos para o passado histórico transfigurado no ficcional.

Nos romances de Teolinda Gersão e Mia Couto são postos em cena, sob diferentes perspectivas, o retrato do choque cultural, as mazelas da Guerra Colonial, da independência das colônias africanas e toda a carga negativa do salazarismo, ao lado de certa consciência escritural, como mencionado. Esse processo metalinguístico (consciência escritural) se faz presente muitas vezes por meio de paratextos⁹, de referências ao próprio ato de escrita, por meio de comentários do narrador-personagem, como veremos nos estudos dos romances.

As mazelas da história podem ser vistas nas situações dramáticas de personagens, como Muidinga e Kindzu, de *Terra sonâmbula*, que fogem de um abrigo para refugiados de guerra, ou no drama de Hortense e Clara, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, que perdem Pedro, morto na África durante o período colonial. São trajetórias de vida que tocam o leitor, por meio do drama e de experiências ímpares vividas pelas personagens. É assim, por meio desse jogo de sobreposições temporais e metalinguísticas que o conhecimento das questões sociais presentes em Portugal e na África dá-se a conhecer nas histórias.

Mas, vale ressaltar que buscamos, com o estudo das interações entre ficção e história, nos romances de Teolinda Gersão e Mia Couto, fugir de uma comparação simplista, da análise da mera transposição do real para o ficcional. O intuito da literatura, ao tomar a realidade exterior, não visa puramente apresentar essa realidade, mas interrogá-la, trazê-la à roda dos questionamentos. O processo de transfiguração do histórico nos romances de Gersão e Couto do nosso *corpus* proporciona a transformação do que seria a realidade objetiva, cuja captação plena é também impossível. A linguagem narrativa cria a representação de um espaço, que não é cópia da realidade como pretende o discurso histórico tradicional, que se

⁹ Paratexto, segundo Gérard Genette em seu *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982, p.9), caracteriza-se por ser um tipo de relação transtextual do texto literário com os seus elementos extratextuais, como por exemplo, título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa, e outros tipo de sinalização que fornecem ao texto um aparato e, por vezes, um comentário, oficial ou oficioso do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edufmg, 2006).

utiliza principalmente da função referencial da linguagem, mas revela, por meio de um posicionamento discursivo que privilegia o poético - daí a “cuidadosa disposição estética” de que nos fala Freitas – aflorando um espaço textual singular, em que a história oficial se redimensiona pelo viés subjetivo das instâncias narrativas, afirmando-se como matéria e parte da ficção e não como documento histórico.

Isso nos leva a refletir se os mecanismos das obras de Malraux investigadas por Freitas (1986) ocorrem também com as obras de Gersão e Couto, já que notamos esse jogo entre o discurso historiográfico e o ficcional nas narrativas de ambos, também no intuito de transformação do histórico.

Tal procedimento, de tomada da matéria histórica pela ficção de Gersão e Couto, remete-nos às postulações sobre os conceitos de discursos historiográfico e literário de Hayden White (1994), E. Lämmert (1995) e de Linda Hutcheon (1991) sobre as várias verdades e visões da história presentes na metaficção historiográfica, teorias que passamos a discutir.

1.3 Sobreposições dos discursos¹⁰ histórico e ficcional e a metaficção historiográfica

Hayden White (1994), no quinto capítulo de *Trópicos do discurso* intitulado “As ficções da representação factual”, apresenta uma discussão teórica bastante interessante sobre o que é próprio de cada um dos discursos - ficcional e o histórico - e também em que se assemelham. Para White (1994, p.135), com o que devemos nos preocupar, quando investigamos o que ele convencionou chamar de “ficções da representação factual”¹¹, não é com o tipo de evento com que se ocupam escritores imaginativos e historiadores, mas com a sobreposição dos dois discursos:

¹⁰ O conceito de discurso historiográfico e ficcional que tomamos neste estudo vai ao encontro das postulações teóricas de Linda Hutcheon (1991) sobre a metaficção historiográfica na ficção pós-moderna Hutcheon (1991, p.64), quando afirma que a literatura e a história são construções discursivas, pelas quais damos sentido ao passado. Trata-se, assim, do discurso relacionado ao sentido construído pela linguagem.

¹¹ Para White (1994, p.135), tanto o discurso do historiador quanto o do escritor imaginativo (romancista, poeta, dramaturgo etc.) são discursos da representação factual, ou seja, que se apropriam da matéria factual para a escrita do texto imaginativo ou histórico. O autor considera a convenção aristotélica para diferenciar os eventos ficcionais dos históricos.

Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. O problema não é a natureza dos tipos de eventos com que se preocupam historiadores e escritores imaginativos. O que deveria nos preocupar na discussão da “literatura do fato” ou, como preferi chamar, das “ficções da representação factual”, é o grau em que o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente.

White (1994, p.138) diz ainda que tanto o historiador quanto o romancista desejam oferecer com seus discursos uma imagem verbal da realidade. Para ele, o romancista pode apresentar a sua noção da realidade de maneira indireta, por meio de técnicas figurativas, diferentemente da maneira como o historiador afirma fazer, mas sempre essa imagem da realidade construída pelo romancista tem a pretensão de corresponder a algum domínio da experiência humana, que não é, segundo o autor, menos real do que o referido pelo historiador. O estudioso (WHITE, 1994, p.139-140) traça ainda um histórico das relações entre história e literatura e afirma que, antes da Revolução Francesa, a historiografia era considerada uma arte literária, pertencente ao ramo da retórica, com sua natureza fictícia geralmente reconhecida.

Em seu estudo, White (1994, p.139-140) faz também uma ressalva, assegurando que somente no começo do século XIX houve uma separação radical entre as duas disciplinas e se convencionou, entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade. Desse modo, segundo o mesmo autor, a literatura passou a ser vista pelos historiadores como um obstáculo para o entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. Assim, o historiador do século XIX, segundo White, tinha por objetivo erradicar todo traço fictício ou simplesmente do imaginável de seu discurso e também abster-se de técnicas utilizadas pelo poeta e pelo orador na apreensão do real. Isso se deve também, em grande parte, aos ideais positivistas e ao cientificismo emergente, principalmente na segunda metade do referido século, que atribuíram à história o caráter de objetividade e de disciplina científica.

Foi também no século XIX que a literatura se valeu de modo mais

contundente de fatos históricos como tema para a ficção, mais especificamente na vigência do Romantismo, em que o chamado romance histórico se sedimentou, tendo como principal representante Walter Scott que, já no século anterior, apresentava grande produção literária. Ao fazer uso de fatos e personagens históricos, esse romance tinha o intuito de passar uma imagem de realidade e/ou verossimilhança aos leitores e proporcionar, na visão de György Lukács (1966, p.35) a construção de um “sentido de história”, ou seja, “[...] concretizar o caráter particular desse sentido de história antes e depois da Revolução Francesa para visualizar com clareza sobre qual solo social e ideológico o romance histórico pôde surgir”.

Ao traçar um histórico das relações entre literatura e história, E. Lämmert (1995, p.289-308), no texto “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance”, realiza um caminho teórico semelhante ao de White (1994). Lämmert (1995, p.289) afirma que a relação entre historiografia e romance, ou literatura, sempre apresentou movimentos alternados de aproximação e repulsão. Primeiramente, segundo o crítico, o romance foi relegado à sombra do discurso historiográfico e, somente no século XVII, com a Querela dos Antigos e dos Modernos, teve início o seu processo de ascensão com a dupla função do romancista: “criador e historiador” (LÄMMERT, 1995, p.289). Os romances de Walter Scott, destaca Lämmert, eram lidos por muitos para obtenção de conhecimento histórico; eles

[...] haviam-se transformado em meia Europa na mais cobiçada leitura de história, e muitos de seus contemporâneos escoceses formaram efetivamente sua visão do próprio passado a partir desses romances históricos. Por seu turno, os historiadores - não por último em virtude do desenrolar dramático da Revolução Francesa - ganharam novo alento para a concepção de grandes narrativas históricas. Em suas cartas sobre a *História, da França*, Augustin Thierry declarou sua preferência explícita pela representação épica dos movimentos históricos.

Sobre a dissociação entre os dois discursos, o crítico (LÄMMERT, 1995, p. 292-293) aponta que, na passagem do século XIX para o XX, depois da efervescência dos romances históricos, ocorreu uma transformação linguística no trato da matéria histórica, a linguagem passou a ser mais objetiva e a historiografia considerada ciência. Mesmo em textos com a presença de elementos narrativos, segundo o estudioso, foi possível notar que os textos históricos eram escritos por

especialistas nessa matéria. Para evidenciar tal transformação no nível discursivo, Lämmert apresenta uma análise da construção discursiva de um mesmo episódio histórico por profissionais de diferentes áreas: um historiador, um biógrafo e um romancista. O primeiro, segundo o autor, exime-se da tarefa de narrar ele próprio o fato e atribui a confiabilidade do relato à própria fonte documental: “[...] as fontes é que são dignas de crédito [...]” (LÄMMERT, 1995, p.296); o segundo arma cenicamente seu intuito, trabalhando com meios dramáticos para moldar a imagem de caráter desejada, ou seja, manipula os fatos para passar e traçar o próprio ponto de vista em torno da figura histórica; por último, o romancista faz uso de perspectivas múltiplas e trabalha com os fatos históricos de maneira mais inescrupulosa que o biógrafo; o que está em evidência é o quadro geral que surge, “[...] num movimento espontâneo e autônomo” (LÄMMERT, 1995, p.298).

Interessante e muito importante para a compreensão de como se manifesta na literatura o discurso do factual é a observação de Lämmert (1995, p.304; grifos nossos) sobre as diferentes visões da realidade construídas pelos discursos historiográfico e literário. Para o estudioso, o discurso construído pela literatura ficcional possui uma vantagem se comparado ao operado pelo discurso historiográfico:

Se frente a uma tal produção implícita de visões de História e também frente à historiografia categórica ainda resta alguma coisa para o romance, então é aquilo que a literatura ficcional, em todos os tempos, sempre teve de vantagem sobre a historiografia: **romances podem, com a força imagética imediata de seus textos, não apenas animar o diálogo entre o passado e o presente de seus leitores de forma sempre nova, como podem também desentranhar uma visão de relações de vida para as quais nem as instituições sociais nem as ciências jamais encontraram, no passado ou no presente, soluções compatíveis com a dignidade humana.**

Historiografia e romance oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance, como Uwe Johnson escreveu da Villa Massimo em Roma poucos anos antes de sua morte, sempre contrapõe um mundo próprio “ao mundo” [...] Isto quer dizer: a História no romance é também sempre futuro.

Tal afirmação direciona-nos para o pensamento de Maria Teresa de Freitas sobre a transfiguração do passado, discutido anteriormente, e também de Antonio Candido sobre o trunfo da literatura na busca de maior expressividade: “o quinhão da fantasia”, como mencionado. Assim, a vantagem do discurso ficcional é o poder

de ir além do real que incorpora, podendo, por meio do imaginário e da liberdade, realizar arranjos e combinações no próprio interior da linguagem, dar vida a uma realidade outra, diferente daquela manifestada pelo discurso historiográfico, que preza pela objetividade.

Podemos depreender também que a sobreposição dos fatos históricos a elementos próprios da ficção é algo que se manifesta de forma consciente e intencional por parte do escritor, numa espécie de amálgama. Pensando nos textos de Gersão e Couto, o que temos, como veremos nos capítulos de análise, são textos literários desafiadores e híbridos, que rompem como as barreiras entre o histórico e o fictício, na medida em que realizam uma junção dos dois discursos e também os subverte. Essa característica nos remete ao modo de narrar o passado na ficção pós-moderna de que nos fala Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*. Para a estudiosa, a metaficção historiográfica seria o quarto mecanismo de narrar o passado na literatura, completando a lista de formas de narrar o passado pela literatura proposta por Umberto Eco (1984), juntando-se, desse modo à fábula, à estória heroica (épica) e ao romance histórico. A metaficção historiográfica,

[...] assim como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas insere, e, só depois subverte, seu envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita (cf. Graff 1979) nem o aceita simplesmente (cf. Butler 1980, 93; A. Wilde 1981, 170). Porém ela de fato modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio, da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história. (HUTCHEON, 1991, p.39).

Para Hutcheon (1991, p.111) a escrita pós-moderna da história e da literatura, ensinou-nos que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Hutcheon (1991, p.64; grifos da autora) afirma ainda que “[...] o sentido e a forma não estão **nos acontecimentos**, mas nos **sistemas** que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes [...]”, ou seja, com o discurso metaficcional da história há uma reatualização, uma reconfiguração do passado com novos sentidos. Na metaficção historiográfica, segundo a autora, não há nenhuma pretensão de *mimese* simplista: “[...] em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...]” (Hutcheon, 1991, p.64; grifos da autora).

O ponto de vista crítico e teórico de Lämmert e de Hutcheon sobre as versões da realidade, de Freitas e Candido sobre as relações entre literatura e realidade e a transfiguração do histórico, aplica-se à ficção pós-moderna, apontada por Hutcheon, desenvolvida a partir do século XX, não cabendo ao romance histórico concebido no século XIX. Hutcheon (1991, p.159), por exemplo, analisando a teoria de Lukács sobre o romance histórico, aponta que a ficção pós-moderna, por meio da metaficção historiográfica, problematiza quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, e, também “desestabiliza as noções admitidas de história e ficção”, uma vez que esse gênero romanesco não admite personagens-tipo, mas sim, a pluralidade e o reconhecimento da diferença, por meio muitas vezes da ironia:

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de microcosmo que generaliza e concentra [...] o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular [...] fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos [...] a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o tipo tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia [...] (HUTCHEON, 1991, p.151).

Mas, cabe ressaltar que Lukács, como bem observou Márcia Gobbi (2011, p.14) na concepção clássica do romance histórico, “[...] já entrevia que essa busca do sentido só se poderia dar de forma irônica [...]”. A estudiosa afirma também que a ficção portuguesa atual enfrenta o “esgarçamento do sentido” (GOBBI, 2011, p.15), que se ancora no histórico “[...] na tentativa de perceber a dimensão e o alcance de uma experiência singular inserida na continuidade, nas transformações e nas rupturas – na dinâmica histórica [...]”.

Assim, empregado como artifício literário no processo composicional das obras escolhidas para nosso *corpus* de análise, o discurso da história - do modo como é trabalhado no tecido textual na ficção contemporânea aqui estudada – constitui-se como elemento estruturador do texto literário, juntamente com as instâncias narrativas de história, tempo, espaço, narrador, focalização e personagens. Desse modo, o factual não se configura como mero pano de fundo nesses romances, nem como elemento caracterizador ou formador de romances históricos ou de textos historiográficos, mas sim como peça responsável, em especial com as instâncias de espaço e tempo, pela produção e ampliação dos

sentidos que se quer alcançar no e pelo texto literário.

Podemos dizer que os romances de Teolinda Gersão e de Mia Couto aqui analisados comungam de muitas características dos romances pós-modernos que Linda Hutcheon analisou para formular sua teoria da metaficção historiográfica. Na verdade, é um impasse tanto na literatura africana de língua portuguesa, da qual faz parte Mia Couto, quanto da literatura portuguesa pós-1974, em que se insere a produção de Teolinda Gersão, a classificação ou não das obras atuais como produções do pós-modernismo. Não é nosso intuito promover uma análise dessas aporias, ou seja, se é moderna ou pós-moderna determinada produção. O que podemos afirmar é que existe uma tendência na produção ficcional desses autores em assumir determinados procedimentos da ficção pós-moderna, como por exemplo, a revisão crítica e intencional do histórico na ficção, a hibridização de gêneros, entre outros. Passaremos no próximo capítulo ao estudo das peculiaridades da produção literária de cada autor.

CAPÍTULO 2:
ASPECTOS DA FICÇÃO PÓS-COLONIAL EM MOÇAMBIQUE, COM MIA COUTO
E PÓS-REVOLUÇÃO DOS CRAVOS EM PORTUGAL, COM TEOLINDA GERSÃO

2.1 A retomada do passado pela ficção: confrontando imagens narcísicas

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas [...]. (SAID, 2011, p.34)

É com essa reflexão sobre o passado que o crítico literário vinculado aos Estudos Culturais Edward Said (2011) inicia o primeiro capítulo de sua obra *Cultura e imperialismo*. Para Said, o exercício de retomada do passado pela literatura, em especial de países que sofreram direta e indiretamente com posturas imperialistas, é um meio de tentar compreender o presente. Said (2011, p.36) conclui, a partir das reflexões de T. S. Eliot sobre o sentido histórico da constituição das tradições literárias, que “[...] as ideias de Eliot acerca da complexa relação entre o passado e o presente são particularmente sugestivas no debate sobre o sentido do ‘imperialismo’¹²[...]”.

Eliot (1932, p.14-5 apud SAID, 2011, p.35) diz que o poeta que escreve no seu tempo não escreve somente com sua geração entranhada em si, mas com toda a tradição da literatura ocidental europeia, como se houvesse uma existência simultânea do seu produzir com toda a tradição literária sedimentada antes dele, ou seja, “[...] nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu pleno significado sozinho”. Assim, podemos depreender que toda literatura é carregada da tradição do passado, e podemos estender essa reflexão às novas literaturas surgidas nos países africanos de língua portuguesa após a descolonização.

Para a realização de um trabalho investigativo de romances escritos em países que possuem um passado conflituoso e, por isso, trazem uma carga cultural derivada de posturas imperialistas e fascistas, faz-se necessário o trânsito pelas teorias pós-coloniais, pelas questões históricas entre Portugal e a África, pelos conceitos de hegemonia e hibridismo, pelo entendimento de que o escritor pós-colonial precisou, em sua escrita, realizar uma passagem pelo subconsciente coletivo, pelo peso do passado e também pela tradição instaurada pela literatura

¹² Para o nosso estudo seguiremos o conceito de imperialismo veiculado por Edward Said: “[...] Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros [...]” (SAID, 2011, p.39).

ocidental e, somente depois disso, alcançar seu devido espaço.

Segundo o historiador Eric J. Hobsbawm (1988, p.102), no período de 1875-1914, podemos dizer o que o imperialismo é consequência da dinâmica econômica internacional, que estimulou as rivalidades entre potências e suas produções industriais, imergindo-o de um caráter simbólico. Assim, segundo o autor, o *status* de potência passou a estar intimamente ligado à capacidade de cada nação de subjugar países, territórios e culturas. Hobsbawm (1988, p.102) ressalta ainda que “[...] uma vez que o *status* de grande potência se associou, assim, à sua bandeira tremulando em alguma praia bordada de palmeiras (ou, mais provavelmente, em áreas cobertas de arbustos secos), a aquisição de colônias se tornou um símbolo de *status* em si, independente de seu valor [...]”.

No Pós-Segunda Guerra Mundial, depois do massacre dos judeus e de todas as atrocidades vivenciadas, a comunidade internacional começou a se movimentar em prol do término das empresas coloniais, em especial na África com apelo pela libertação das colônias africanas que ainda estavam sob o jugo de países do chamado primeiro mundo. Portugal foi até os últimos limites com o colonialismo; sob o comando do regime salazarista, o país possuía posição fascista, com o consequente predomínio do discurso colonial. Aqueles que eram contrários a esse discurso (alguns intelectuais, estudantes e jornalistas) viam-se obrigados ao exílio, ou eram presos pela PIDE¹³, passando por severas investigações, como bem nos retrata, entre outros, o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão e *Vinte e zinco*, de Mia Couto, como veremos.

Desse modo, enquanto existia na Europa um discurso para a libertação das colônias, Portugal insistia em sua preservação. Uma justificativa para essa persistência estaria na tentativa de obtenção e/ou manutenção de *status*, como vimos na definição de Hobsbawm sobre o imperialismo; numa visão imperialista, somente a continuidade da empresa colonial traria essa percepção. O domínio dos territórios na África era para o salazarismo a prova da posição privilegiada de país imperial que os portugueses ainda ocupavam.

Margarida Calafate Ribeiro (2004), em estudos sobre a relação simbólica de Portugal com seu império na África, embasada principalmente nas ideias de

¹³ PIDE - Polícia Internacional de Defesa do Estado existente em Portugal entre 1945 e 1969, depois substituída pela DGS – Direção Geral de Segurança, criada em 1969.

Boaventura de Souza Santos sobre a sociedade portuguesa no sistema mundial e sua integração à Comunidade Europeia, afirma que a imagem do país como nação imperial serve, na verdade, para encobrir sua situação de periferia em relação ao resto da Europa. Trata-se, na visão da estudiosa (RIBEIRO, 2004, p.11), de uma periferia que se torna centro por meio de uma construção simbólica que o Estado produziu, gerando de forma falaciosa um sentimento nacional de progresso e desenvolvimento, o que permitiu aos portugueses imaginarem-se como europeus, mas sem terem a noção exata da distância e diferença entre o país e o resto da Europa:

[...] essa imagem de centralidade de Portugal dada pelo império tem origem no período inicial das viagens dos descobrimentos, surgindo, portanto, como uma imagem-consequência da aventura, de que *Os Lusíadas* são o espelho textual e que, no imaginário imperial português, se expande e transfere do Índico para o Atlântico e para as visões do Quinto Império do Padre Antônio Vieira. Porém, no contexto do século XIX e ao longo do século XX, Portugal não estava no centro dos movimentos europeus, como hoje não o está no contexto da Comunidade Europeia, mas através dessa dimensão simbólica, pôde/pode “imaginar-se centro”. (RIBEIRO, 2004, p.12).

Ribeiro (2004, p.13) ressalta ainda que, com o isolamento a que foi submetido o país pelo Estado Novo e principalmente com o início da Guerra Colonial em Angola, em 1961, “a imaginação de centro” toma contornos abstratos e esquizofrênicos de um espaço em que Portugal é, simultaneamente, o centro e o único membro do centro que em torno de si mesmo construiu. Também sobre esse apego mítico, postura imperialista, e desejo de Portugal de se tornar centro, o ensaísta português Eduardo Lourenço (1991, p.38) é implacável em *Labirinto da saudade* quando diz que o apego mítico da nação aos momentos heroicos do passado, transforma “[...] a imagem dos portugueses não só no espelho do mundo, mas no nosso próprio espelho”. Lourenço também, em *Mitologia da saudade* (1999), problematiza o fato de Portugal voltar-se para o continente africano, depois da independência do Brasil nas primeiras décadas do século XIX. Para o crítico, o intuito dos portugueses era o de buscar uma espécie de salvação; a África seria então o resquício do poderio imperial, para a manutenção da imagem de potência para o mundo. Segundo o ensaísta, Portugal não possuía nem verdadeiro império nem imaginário imperial, desde o princípio do século XIX e voltou-se para o

continente africano, até então esquecido e desprezado: “[...] aí buscamos uma imagem de nós mesmos que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem europeia.” (LOURENÇO, 1999, p.129).

Resgatando o passado histórico de Portugal e Moçambique, as narrativas de Gersão e Couto, que compõem o nosso *corpus*, buscam justamente confrontar essas imagens narcísicas construídas pelo colonialismo e o Estado Novo português de que nos falamos Ribeiro (2004) e Lourenço (1991; 1999). Na prosa atual em Portugal e Moçambique, nota-se a incorporação, na urdidura textual, do contexto histórico das duras realidades. A presença da temática histórica é percebida numa primeira leitura dos romances de Gersão e Couto, seja pelos elementos factuais fazerem parte do domínio do senso comum do leitor, seja por existirem de maneira efetiva no discurso veiculado pela historiografia: ditadura salazarista, Colonialismo, Guerra Colonial, Revolução dos Cravos.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, por exemplo, a visão crítica do passado recente de Portugal emerge no texto pelas situações dramáticas vividas pelas personagens Hortense e Clara, que perderam Pedro - enviado para lutar na Guerra Colonial e morto em batalha. Dramas ficcionais que metonimicamente representam a coletividade dos que partiram obrigados pelo governo a abandonarem seus lares, a fim de defender a imagem de soberania e o império portugueses. A certeza do não retorno e o luto instaurado no romance revelam a imagem estilhaçada da nação que, somente, os que sofreram perdas conseguem enxergar, como podemos observar pela fala angustiante de Hortense com a notícia da morte do filho:

[...] mas é tempo de gritar de uma vez por todas, gritar que pactuamos contra os filhos porque nenhuma de nós disse: “não vá” e é inútil fingir que não é culpada,
seus olhos ardendo, espetados com agulhas, seus olhos ardendo de amor e de ódio e de lágrimas [...] ninguém passou por aqui, ninguém ficou em minha vida, só o vento, ao sol, o mar continuam batendo, a praia deserta, sem pegadas, vazia de pessoas, meu filho morto e o mar batendo. (GERSÃO, 1982, p.56).

Os capítulos iniciais de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, trazem a atmosfera de devastação que a guerra de libertação nacional e a presença dos portugueses deixaram em Moçambique e ainda outra herança: os confrontos do pós-independência, uma guerra civil que tendo iniciado em 1977, somente acabou em

1992. A paisagem do país devastada pelos confrontos pode ser percebida no seguinte trecho do romance:

A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, pareciam a pele de um leproso. Os bandos disparavam contra as casas como se elas trouxessem raiva. Quem sabe alvejassem não as casas mas o tempo, esse tempo que trouxera o cimento e as residências que duravam mais que a vida dos homens [...]. (COUTO, 2007, p.23).

O que podemos dizer, de início, das narrativas do nosso *corpus* e de obras de autores contemporâneos a Gersão e Couto - como Lídia Jorge em Portugal e Ungulani Ba Ka Khosa em Moçambique - é que o passado histórico recente é tomado de forma ostensiva por essa ficção, em especial em obras do pós-independência em Moçambique e no pós 25 de Abril em Portugal. Essas obras não exaltam a história, como mencionado, mas sim problematizam realidades e revelam verdades, ou versões outras, que questionam e desestabilizam as veiculadas pela elite política durante o colonialismo e o salazarismo, alcançando, assim, maior amplitude de significados e a busca, no caso de Moçambique, de uma escrita própria, que revela uma identidade coletiva: a África vista e escrita por africanos. É o que Inocência Mata (2003, p.44-45) diz sobre as marcas estéticas vinculadas a uma escrita sob a punção de estar vinculada à condição pós-colonial “[...] motivadas por uma consciência da sua condição nacionalista para a exigência da condição de cidadania plena e que encontra a necessidade de voltar a territorializar o indivíduo na sua dimensão essencial, neste virar do milênio [...]”.

Trata-se, desse modo, de uma literatura que denuncia a opressão dos anos de colonialismo e do salazarismo, ao mesmo passo que desnuda e traz à tona momentos históricos que não estão ainda prontos/acabados/sedimentados, mas em construção, em vivência, devido à curta distância temporal desses acontecimentos; prova disso, é que os escritores, em sua maioria, são testemunhas vivas desses fatos. Estamos diante de uma ficção consciente de seu papel: o discurso literário pós-Revolução dos Cravos e independência das ex-colônias manifesta o que o historiográfico, manipulado pela mão do fascismo, não manifestou.

Paralelamente a essa postura crítica, em relação ao contexto, temos um trabalho escritural singular, de problematização das estruturas ficcionais. Os textos

literários de maneira geral, em especial os que contemplamos em nosso *corpus*, enfocam o referente, o intimismo e o poético e ao mesmo tempo realizam sobreposições temporais e de gênero, proporcionando construções críticas do passado. Revelam os meandros do fazer poético, característica que nos mostra uma linguagem literária madura, transfiguradora dos fatos referenciais incorporados e que vão ao encontro das postulações da metaficção historiográfica que vimos no capítulo anterior.

2.2 Aspectos da literatura africana de língua portuguesa: “Que África escreve o escritor africano?”

As ex-colônias da África, que estiveram sob o domínio do colonialismo, em especial o português, por ser o país mais tardio a finalizar tal processo, como vimos, hoje são países em que a literatura nacional é recente a os processos identitários ainda estão em sedimentação. Moçambique, que nos interessa de forma mais específica, teve sua independência firmada em 25 de junho de 1975, mais de um ano após a Revolução dos Cravos. Contudo, mesmo depois de tornar-se independente, vivenciou ainda uma guerra civil por mais 16 anos e atualmente atravessa uma crise política e social, semelhante à do último conflito. Trata-se, portanto, de um país jovem, como estado-nação, mas que até agora sofre as consequências negativas do colonialismo e das guerras de independência e civil.

Diante disso, é preciso olhar de forma mais atenta ao processo de independência das ex-colônias portuguesas na África, para examinarmos a complexidade das literaturas ali produzidas. Essas discussões são importantes ainda no agora em que vivemos, pois se faz necessário mais tempo para que a história seja sedimentada, juntamente com a cultura, a identidade e as literaturas dessas nações. Críticos como Alfredo Margarido (1980), Manuel Ferreira (1987), Pires Laranjeira (1995), Fátima Mendonça (1988) são importantes, para compreendermos a gênese e a história das literaturas africanas de língua portuguesa, pois investigam a formação e desenvolvimento das mesmas, sendo possível verificar as progressões dessa produção e os principais nomes, movimentos e características.

Cabe ressaltar, no entanto, que o intuito da nossa investigação não é o de realizar um estudo da história dessas literaturas, nem descrever o que postulou cada

um dos principais críticos apontados acima, pois já existem obras exemplares que dão conta de tal objetivo, como a primeira parte de *O rio e a casa*: imagens do tempo na ficção de Mia Couto, de 2010, de Ana Cláudia da Silva. Nosso propósito aqui é trazer à roda das nossas discussões as singularidades dessas produções literárias, especialmente aquelas presentes nas literaturas africanas de língua portuguesa produzidas no pós-colonialismo, com relação à retomada do passado histórico e também sobre o emprego da língua do colonizador, que se complementam, a nosso ver, no processo de transfiguração do passado nas narrativas de Mia Couto em análise, que faremos nos próximos capítulos.

É importante retomarmos a definição de pós-colonialismo do início do nosso texto e trazer outras discussões teóricas sobre a inserção dessa produção literária como pós-colonial. Como dissemos, seguimos, para a análise dos romances, principalmente a segunda acepção de Boaventura de Sousa Santos (2004, p.16), sobre o pós-colonialismo como conjunto de ações e discursos que desconstruem a narrativa colonial de autoria do colonizador e as substituem por outras, veiculando a ótica do colonizado. São também pertinentes, para a compreensão da literatura pós-colonial, os estudos de Ana Mafalda Leite (2003) e Inocência Mata (2003).

Indo ao encontro do que diz Boaventura de Sousa Santos na segunda acepção, Ana Mafalda Leite (2003, p.12) diz ser insuficiente tratar o pós-colonialismo somente no sentido cronológico do termo, pois deve ser tomado como plataforma de reinterpretção da discursividade colonial. A estudiosa (LEITE, 2003, p.13) ressalta também que a expressão pós-colonial abrange questões complexas, variadas e interdisciplinares, como

[...] representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contacto, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc., abarcando aquilo que se pode designar como uma poética da cultura e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais.

De acordo com Inocência Mata (2003, p.46), o processo que vai da descolonização ao pós-colonial solicita uma nova postura de abordagem e de diálogo como o mundo global, porque, segundo ela, vem inserido a essa mudança novos espaços, que apontam para três direções: novas conceitualizações socioculturais, que implicam culturas híbridas; equilíbrio entre tradicionalismo e

adaptação da tradição para as novas exigências; por último, recusa das instituições e significações tanto do colonialismo como das que saíram dos regimes do pós-independência.

Mata (2003, p.62-63) aponta também que uma dimensão importante da pós-colonialidade na escrita africana tem forte relação com o local e também à maneira como o escritor africano trabalha e se posiciona na língua portuguesa, sendo que a significação da literatura pós-colonial não se esgota na africanização da língua portuguesa, já que há de se levar em conta, segundo a estudiosa, os temas e a expressão de vivências e convivência de vários diferentes, como por exemplo, o português com o kimbundu, a cidade e o campo e letra e a voz.

Segundo Patrick Chabal (1994, p.18), em *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*, houve grande discussão por parte dos africanos e também da crítica especializada, sobre o uso da língua estrangeira para a composição da literatura dos países recém-independentes: “Ainda que toda a língua normalmente derive de uma dada cultura, o uso de uma língua estrangeira por um povo, cuja cultura tenha outras raízes, não é modelado pelos parâmetros culturais da língua original [...]” (CHABAL, 1994, p.18).

Em Moçambique e em outras ex-colônias portuguesas, o índice de analfabetismo era altíssimo na época da independência, o que dificultou bastante a proliferação de um grande número de escritores. Chabal (1994, p.19) alerta-nos também que não devemos comparar de modo rígido a produção nas ex-colônias francesas e inglesas com as portuguesas, pela desigualdade de acesso à educação que o colonialismo português impôs às suas colônias no período colonial:

[...] há diferenças consideráveis entre as colônias dos vários impérios (compare-se, por exemplo, o Senegal com o Mali, a Nigéria com a Barotselândia ou a Angola com a Guiné portuguesa). Deve-se reconhecer que a actuação colonial portuguesa e, neste caso, em Moçambique, não desenvolveu suficientes oportunidades para a educação, em especial nos níveis do ensino secundário e superior. O analfabetismo, por altura da independência, nas colônias portuguesas (excepto Cabo Verde), era substancialmente maior do que nas outras colônias africanas. Como consequência, as oportunidades para os africanos de escreverem em português foram severamente limitadas, o que afectou o desenvolvimento da literatura africana nessas colônias.

Ainda segundo o crítico (CHABAL, 1994, p.20), o impacto cultural do

colonialismo na África está vinculado à gradual expansão da língua europeia na população africana, à educação e desenvolvimento de uma literatura nessa língua. Na opinião do autor e também na nossa, é extremamente simplista a perspectiva de ignorar por completo a literatura e a língua transmitida pela metrópole colonizadora na constituição de nacionalismo cultural africano, já que para isso é necessário a introdução de uma literatura escrita, que logicamente precisa procurar meios para traduzir toda uma tradição cultural oral. A literatura africana escrita nasce, desse modo, dentro de uma dualidade:

[...] a emergência de uma literatura escrita (por oposição à oral) só se poderia ocorrer num contexto com acesso directo à literatura escrita, geralmente representado pela cultura e língua metropolitanas [...] os escritores africanos, em especial antes da independência, escreveriam a partir de uma perspectiva dual, africana e metropolitana” (CHABAL, 1994, p.20).

Sobre esse aspecto da literatura escrita que traduz a tradição cultural oral e seus principais escritores e modos, Ana Mafalda Leite (2003, p.21) diz que:

os modos de enunciação da textualidade oral em língua portuguesa, e sua intermediação, sofisticaram-se e diversificaram-se mais ainda na época pós-colonial, utilizando-se aqui somente a acepção cronológica do termo. Distinguem-se diferentes tipos de apropriação, a tendência, a tendência para seguir uma norma mais ou menos padronizada, como o caso de Pepetela ou Luís Bernardo Honwana, ou então ‘oralizar’ a língua portuguesa, seguindo registos bastantes diversificados entre si, por exemplo, o caso de Boaventura Cardoso, Manuel Rui ou de Ungulani Ba Ka Khosa. A hibridização surge com a recriação sintáctica e lexical e através de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais de uma língua, veja-se o caso de Mia Couto.

A questão linguística será analisada nos dois romances de Mia Couto, mas com maior ênfase em *Vinte e zinco*, no quarto capítulo, por julgarmos que essa característica fazer parte de forma mais contundente do projeto estético da obra. Adiantamos que tal processo de transgressão da língua do colonizador já se inicia pelo título da obra, que, pelo jogo paródico entre as palavras que o compõe, evoca os problemas sociais durante o colonialismo; nesse romance também há a deseroicização da figura do colonizador e a crítica às relações de poder a partir do relato dos últimos dias do agente da Pide Lourenço de Castro como líder da polícia

portuguesa na África antes da explosão da revolução, como será mostrado – o que ocorre por meio da sátira e da ironia.

Outra característica importante nas obras das literaturas africanas de língua portuguesa é a nítida interação entre literatura e realidade. Logo após os momentos de efervescência histórica e política nos países africanos de língua portuguesa, especialmente após as guerras Colonial e Civil e até mais recentemente o passado histórico tem sido evocado como tema das produções literárias. Inocência Mata (2012, p.15) na introdução do seu livro *Ficção e História na literatura angolana: o caso de Pepetela*, estudo baseado na sua tese de doutorado, observa que a imagem do país continua a ser construída pela literatura, que continua a extrapolar a significação estética e simbólica. Ainda sobre a característica de tomada do passado na ficção das literaturas africanas, Mata (2012, p.18) diz que “[...] os meandros da escrita da nação são expostos pela voz daqueles que ficaram à margem desse relato e dos eventos que foram rasurados do discurso da História, tanto a colonial como a nacionalista [...]”. Tal análise que a estudiosa realiza da literatura angolana pode ser tomada para as outras literaturas africanas de língua portuguesa; nos romances de Mia Couto, veremos que a revisão crítica do histórico parte muitas vezes de personagem que configuram seres à margem do discurso historiográfico oficial.

Ainda sobre a tendência da interação do real com o ficcional, Francisco Noa (2002, p.17) diz que a presença do passado nas literaturas africanas de língua portuguesa é necessária e constitui-se como meio de fugir do esquecimento das mazelas vividas pelos países africanos no período colonial. Para o autor, a falta de memória histórica e a presença do esquecimento “[...] é mais de meio caminho andado para que se repitam, ou se perpetuem as aberrações do passado [...]” (NOA, 2002, p.17). Na visão de Noa, portanto, a tomada do passado histórico no corpo ficcional é um artifício para a conscientização e para evitar novas mazelas, como as do período colonial, para esses povos.

Numa postura crítica semelhante à de Edward Said, o estudioso (NOA, 2002, p.17) também afirma que discutir o passado não é para saber o que aconteceu simplesmente, e nem somente como os fatos passados influenciam o presente, mas, para saber “[...] se está concluído, ou continua sob diferentes formas. Como ensina Cícero, não conhecer o passado é permanecer sempre criança”; ou seja, não

amadurecer é permitir a repetição das atrocidades da história.

É curioso o procedimento de retomada do passado empregado pelos autores das ex-colônias portuguesas, pois se percebe, pela leitura dos textos ficcionais, que o intuito não é o de escrever sobre a história do país, ou seja, não se trata da tentativa de escrever romances históricos, mas de construções discursivas que, por meio, muitas vezes, da sátira e da ironia, promovem uma desestabilização da “verdade” de uma época. O intuito é deseroicizar e revelar novas leituras de um passado que, por muito tempo, foi monopolizado pela empresa colonial; o objetivo é desconstruir, via literatura, a imagem equivocada e exótica passada pelo colonizador, paralelamente à tentativa de construção e transmissão de outros pontos de vista, diferentes dos que estavam sendo veiculados até então. Trata-se, desse modo, como mencionado, de uma literatura sobre a África, mas escrita agora por africanos, a fim de afirmar a própria identidade coletiva e desvencilhar-se do passado colonial.

As literaturas africanas de língua portuguesa têm mostrado muita qualidade estética e estão em contínuo estudo, o que se comprova pelo número cada vez maior de trabalhos acadêmicos sobre a obra desses autores, bem como pelas várias traduções para outros idiomas. Mia Couto e Paulina Chiziane, em Moçambique; José Luandino Vieira, Pepetela e José Eduardo Agualusa, em Angola, são exemplos de escritores reconhecidos dentro e fora de seus países. O que salta aos olhos nessa produção ficcional é a preocupação dos autores com a tomada de fatos da realidade histórica, em especial nas gerações de escritores que produzem em períodos próximos às convulsões da história.

De modo irônico e, muitas vezes, paródico, o elemento histórico surge (não como pano de fundo e nem como nostalgia) no tecido romanesco para revisar criticamente a situação de miséria, os conflitos gerados pelo Colonialismo e pelas guerras de independência e civil. Ao lado do referencial, da objetividade proporcionada pela presença do passado - que nos é dado a conhecer por personagens mergulhadas em vivências da época colonial, das guerras pela independência, de revoluções e de guerra civil -, a literatura desses novos países - como assinalam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury (2008, p.13), no livro *Mia Couto: espaços ficcionais*, reforçando a pressuposições de Inocência Mata e Ana Malfada Leite já anunciadas - traz características peculiares, como lançar mão

da memória oral, das tradições africanas como estratégia no campo da escrita e, também, da subversão da língua do colonizador, por meio da quebra da sintaxe, da inserção de vocábulos próprios da cultura e línguas africanas.

As estudiosas (FONSECA; CURY, 2008, p.13) afirmam também que o procedimento de usar a memória oral no espaço da escrita proporciona originalidade à produção literária africana inserindo-a no cânone e questionando-o ao mesmo tempo em “[...] sua feição tradicional e a visão de oralidade como um não-saber ou como um saber menor”. Pode-se dizer, segundo as autoras, que esse questionar o cânone “[...] se configura como uma estratégia de afirmação da produção literária como nacional”.

Em Moçambique, Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khlosa são exemplos de escritores cuja produção faz uso do oral no espaço da escrita e exploram temas voltados ao questionamento das relações de poder, da condição histórica e social de seu país antes e pós-independência. Indo ao encontro do que nos fala Francisco Noa sobre a tomada do passado pela ficção das ex-colônias, vemos nesses autores, em especial em *Vinte e zinco* e *Terra sonâmbula* que a presença do passado histórico é um constante questionamento sobre a continuidade de um sistema opressor mesmo depois da independência da nação.

Inocência Mata, no prefácio à obra de Fonseca e Cury (2008, p.9), afirma que a obra de Mia Couto é bastante diversificada em termos de gênero (poesia, estória, conto, crônica, novela, romance e ensaio) e temas, os quais nunca são excludentes:

[...] tradição/modernidade, oratura/escritura, voz/letra, velho/novo, campo/cidade, região/país, local/global, nacional/universal, natureza/cultura, mesmo/outro, e suas mestiças combinações a partir das quais o escritor constrói uma verdadeira sinfonia do diálogo entre diferentes. (MATA apud FONSECA; CURY, 2008, p.9).

Mia Couto é bastante consciente da complexidade do lugar que ocupa como escritor e intelectual em Moçambique e também em relação ao restante da produção literária na África. No livro *Pensatemplos* (2005a, p.59), no ensaio “Que África escreve o escritor africano?”, fica evidente essa atenção que o autor dedica a pensar não só o papel da literatura que produz em Moçambique, mas também com a produzida em outros países da África. Segundo Couto (2005, p.59), uma das obrigações do escritor africano é estar disponível para, muitas vezes deixar de ser escritor e não pensar “africano”. Além disso, ressalta que o papel dele e de outros

escritores africanos:

[...] é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. E passarmos a interrogar aquilo que nos parece natural e inquestionável: conceito como os direitos humanos, a democracia, a africanidade. É esta nossa relação com África que eu gostaria de aqui interrogar. (COUTO, 2005, p.59-60).

Mia Couto – africano, nascido na Beira, em Moçambique, e filho de pais portugueses - escreve na língua de seus pais e antepassados, mas, traz ao texto também o lado africano: alusões à cultura oral e às tradições culturais africanas por meio da subversão da língua do colonizador, pela inserção na língua portuguesa de vocábulos próprios de dialetos africanos, ao lado da crítica feroz à situação opressora que passado e presente históricos condicionaram Moçambique. De acordo com Couto (2005a, p.63) no mesmo ensaio de Pensatempos, os escritores moçambicanos:

[...] cumprem hoje um compromisso de ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudam a libertar. Passamos de um período em que nossos heróis acabam sempre mortos – Eduardo Mondlane, Samora Machel, Carlos Cardoso – para um outro tempo em que os heróis nem sequer nascem [...] o que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de heróis.

Para finalizarmos esse item, é importante o que diz Inocência Mata (2003, p.69) sobre a intencionalidade em apreender e tematizar o espaço colonial e pós-colonial na literatura africana de língua portuguesa, cujo intuito é o de interferir na originária e contínua representação, em busca de uma identidade nacional e compromisso de alteridades. É o que vemos nas obras de Mia Couto, em especial, *Vinte e zinco* e *Terra sonâmbula* a apreensão do real, do histórico situado entre o colonial e o pós-colonial como meio de recuperar a fragmentação da identidade e criticar as posturas coloniais e, em muitos casos, a pós-colonial que se faz de espelhamento da anterior, a fim de evitar a perpetuação de modelos, como veremos.

Desse modo, pensar as peculiaridades da literatura pós-colonial nas colônias africanas é de suma importância, principalmente em Moçambique - por dois romances do nosso *corpus*, como mencionado, serem de autoria de Mia Couto, um

dos mais representativos escritores desse país. Pela leitura dos romances e dos aportes teóricos, podemos dizer que estão em jogo os questionamentos sobre a língua adotada pela maioria dos escritores das ex-colônias portuguesas, pois a maioria dos escritores adotou a língua do colonizador para a composição de suas obras e também a tomada do passado histórico pela ficção. Veremos no estudo das obras de Couto que a língua do colonizador vai sofrendo uma invasão da cultura oral africana, fazendo do código linguístico uma forma de combate à opressão e crítica às várias realidades, como a social e a política.

2.3 Aspectos da ficção portuguesa pós-Revolução dos Cravos

[...] toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente 'mudar o mundo', mas também e antes de mais 'mudar o tempo'[...] (AGAMBEN, 2005, p.111).

O objetivo neste item da nossa investigação é o de elencar alguns dos temas e características mais recorrentes da produção literária portuguesa do pós-25 de Abril de 1974 - marco histórico na vida política social e cultural de Portugal – momento revolucionário importante no cenário da literatura, já que é retomado de forma bastante ostensiva e peculiar, principalmente na produção romanesca produzida após essa data, sendo verificado no nosso corpus de análise: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, e *A árvore das palavras*, de 1997 de Teolinda Gersão.

A produção ficcional, ao retratar o momento revolucionário e outros momentos da história recente do país, afasta-se do modelo de romance realista queirosiano empregado nas últimas décadas do século XIX, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição literária portuguesa do século XX de ter na poesia sua maior forma de expressão, em especial, durante as duas gerações do modernismo português - Orpheu e Presença - como bem assinala Álvaro Cardoso Gomes (1993). Com este trabalho investigativo inicial, traçamos bases mais sólidas para a análise, nos próximos capítulos, dos romances de Teolinda Gersão.

Por meio da leitura dos textos históricos e críticos sobre a prosa recente em Portugal, interessa-nos perscrutar de forma breve, nesta parte da nossa investigação, a origem, a trajetória e a sedimentação do romance português contemporâneo, cujo marco inicial, para alguns críticos, é a Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974 e, para outros, o surgimento e/ou gênese dá-se em produções anteriores, como em obras de escritores neorrealistas ou na produção romanesca de transição entre o Neorrealismo e o momento revolucionário dos Cravos de Abril, como veremos.

Vale ressaltar que o intuito não é o de traçar uma história da atual ficção portuguesa, muito menos compor um texto de periodização de autores e obras, por não ser esse o foco da tese. Além disso, temos materiais exemplares que dão conta e extrapolam esse objetivo, como por exemplo, a *História crítica da literatura portuguesa* (v.9), de Carlos Reis, de 2005, e a *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas* (v.7), coordenado por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, de 2001. Essas duas obras, nos volumes mencionados, tratam de forma crítica a história da literatura contemporânea e as tomamos como importantes aportes teóricos para nossa investigação.

Iniciamos a reflexão sobre a ficção contemporânea em Portugal com a epígrafe em que Giorgio Agamben (2005, p.111), em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, afirma que toda cultura intrinsecamente necessita de uma experiência temporal e, para que se tenha uma cultura capaz de ser nomeada de nova ou contemporânea, faz-se necessário que haja uma transformação da experiência do tempo passado, não somente para mudar a realidade social presente, mas, especialmente, a temporal.

Assim, pensar o momento revolucionário do 25 de Abril português é refletir sobre a transformação que esse movimento operou, modificando a realidade social, e sobretudo, trazendo a possibilidade de um novo olhar para o tempo presente. Tal realidade foi antes pautada por quase meio século do regime ditatorial - comandado por Oliveira Salazar (de 1926 a 1968) e depois por Marcelo Caetano (de 1968 a 1974) - que o movimento revolucionário rompeu e trouxe abertura e liberdade para o surgimento do novo, da cultura contemporânea, com a responsabilidade de revisar os antigos valores de tempo ditatorial e ampliar voos de escritores que, durante o regime, já colocavam em obra os indícios do contemporâneo que vieram à tona com

a Revolução, como, por exemplo, José Cardoso Pires, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís e José Saramago.

De um lado, a liberdade, alcançada pela Revolução, proporcionou, no campo literário, o surgimento de novos escritores e também a sedimentação de outros, que já produziam durante o Estado Novo e tentavam burlar, de certo modo, as amarras proibitivas da ditadura salazarista, sendo, desse modo, responsáveis por lançarem as sementes da atual ficção. Mas, por outro lado, trouxe muitas incertezas, na medida em que Portugal não possuía um projeto sólido de redemocratização com vistas a receber de volta parte da população portuguesa que se encontrava nas ex-colônias africanas e outra parte que estava exilada em outros países fugindo da repressão. Exteriormente, a ditadura tinha acabado, porém, havia deixado suas marcas (COSTA, 2010, p.12).

Como bem observa Maria Alzira Seixo (1986, p.49), os anos de censura em Portugal “[...] não só impediam certas publicações como, fundamentalmente, condicionavam a própria criação, confrontando o escritor com a eventual inutilidade do seu produzir, provocando o vazio de sentido, anulando ímpetos de escrita [...]”. Só nos anos subsequentes à Revolução, segundo a estudiosa, pôde-se notar um aumento significativo na produção literária em Portugal, que se destacou pelo afloramento do gênero romanesco, apresentando características e tendências peculiares em relação aos romances anteriores a 1974.

Seixo (1986, p.50-65) diz ainda que esse romance apresenta obras de cunho inesperado e insólito, estabelecendo relações intersubjetivas de certa novidade na sua estrutura, com encadeamento narrativo do tipo paratático, alargamento da temática que passa a integrar vivências da Revolução, dos tempos difíceis que a precederam, como a Guerra Colonial e a emigração. Há a valorização da escrita, em que se nota pluralidade discursiva, diversidade de registro, fragmentação narrativa, aglomeração de estéticas e sedução particular por formas como o fantástico e a marginalidade narrativa, a escrita em primeira pessoa, diários, crônicas, entre outras especificidades.

Ana Paula Arnaut (2002, p.17-18), que tem uma postura inclinada ao pós-modernismo norte-americano, vai ao encontro das ideias de Seixo (1986) e também afirma que as obras da atual ficção portuguesa apresentam como características marcantes a fragmentação das instâncias narrativas (história, tempo, espaço,

personagens), polifonia, mistura de (sub)gêneros e retomada de estilos e gêneros marginais (crônica, diário, romance policial etc), a metaficção, em que se tem uma reflexão sobre o próprio fazer literário, a deslegitimação das grandes narrativas e dos grandes discursos e, por último, a confluência de várias linguagens. Arnaut ressalta ainda que essas várias tendências não são originais na literatura, mas o que as torna inovadoras é o modo ostensivo como são exploradas e empregadas pelos escritores.

É interessante ressaltar que há uma grande discussão entre os críticos da atual literatura portuguesa em classificá-la ou não como pós-moderna, discutir tais aporias ou descrevê-las de forma pormenorizada não é nosso intuito. Preferimos na nossa investigação comungar das reflexões de Maria Alzira Seixo (2001, p.40; *italico da autora; negrito nosso*), que afirma que não há uma adesão total ao pós-modernismo, mas sim “exarcebação dos processos modernistas” que se revelam especialmente, pela existência de uma “sensibilidade pós-moderna” na atual produção romanesca em Portugal, principalmente, na produção romanesca que retoma o trabalho com a matéria histórica:

Com o trabalho da História, será difícil aos estudiosos do romance português contemporâneo recusarem a efectiva presença de **elementos da sensibilidade pós-moderna na nossa ficção**: com efeito, esta História que é *lição crítica do presente*; que é *correção*, ou mesmo despudorada *deturpação*, dos factos assumidamente históricos; e que, quando é evocação fiel, se detém de preferência nas *perspectiva dos perdedores e dos vencidos*, justamente a daqueles dos quais em geral não reza a História, esta visão da História altera, muito mais que o passado, a própria consciência de ser presente. Essa consciência altera-se porém igualmente de outras formas, e nomeadamente na *exarcebação dos processos modernistas*, entre os quais podemos contar a *quebra da identidade e do objecto* [...]

Também refletindo sobre a produção literária recente de Portugal, Carlos Reis, em *História crítica da literatura portuguesa*, de 2005, busca em momento anterior as origens do romance português contemporâneo e/ou pós-moderno. Reis, neste texto, que abrange a produção romanesca do Neorrealismo ao Pós-Modernismo português, vê, na produção narrativa anterior à década de 70, uma preocupação em transformar o que estava em vigência, para criar “[...] as condições de produção literária substancialmente distintas das que até então vigoravam”, o que significa que “[...] os anos 50, 60 e ainda parte dos anos 70 serão, na ficção

portuguesa contemporânea, décadas de mudança [...]”(REIS, 2005, p.235).

Reis (2005, p.235-236) elenca as seguintes características para o reconhecimento da ficção contemporânea em Portugal:

a) O 25 de Abril de 1974 é um divisor de águas na literatura, pois a liberdade de expressão foi trazida de volta, depois de décadas de autoritarismo e censura, “O que significa que o que até então se escrevia e publicava estava necessariamente afetado por interdições que impediam, limitavam ou constrangiam a circulação dos discursos literários [...]”;

b) Os anos 50 do século XX como o ponto de partida da narrativa contemporânea, elaborada já num tempo literário de desgaste do Neorrealismo, mas que, no ano de 1974, com o momento revolucionário, proporcionou uma profunda transformação política, trouxe implicações importantes que corroboraram para alterar substancialmente as condições em que se processava a produção literária;

c) As obras, publicadas no mesmo ano de 1953, *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira e *A sibila*, de Agustina Bessa-Luís, romperam com a estrutura interna do movimento neorrealista e incrustaram na literatura portuguesa as bases do contemporâneo com nuances do pós-moderno.

Diante dos três pontos destacados por Reis (2005), vemos que havia motivação para o novo antes do movimento revolucionário, mas o que, de fato, impedia o deslanchar de uma nova literatura eram as condições de censura que a ditadura salazarista impunha aos escritores.

Eduardo Lourenço (2005, p.265-268; grifos do autor) também vê o surgimento da ficção contemporânea em obras do momento de transição entre o Neorrealismo e o movimento revolucionário. A literatura neorrealista era “[...] uma literatura *ética* com o grave defeito de servir em grande parte exatamente à *mesma* ética do mundo que se propunha ‘transformar’[...]”. O período advindo após o neorrealismo português, nomeado por Lourenço de Nova Literatura, é, segundo o crítico, mais revolucionário e tem em Agustina Bessa-Luís a sua melhor representante, ao lado de nomes como Almeida Faria, José Cardoso Pires, Ruben A. e Augusto Abelaira. Trata-se de uma literatura, nas palavras de Lourenço (2005, p.265), que mostra o amoral e rompe com a tradição literária conventual e, com *Contos impopulares*, escrito entre 1951 e 53, de Bessa-Luís termina com a vigência pública da ética como referência suprema da literatura portuguesa, tão defendida pelos neorrealistas e também pelo Estado

Novo.

Outras características que chamam a atenção nessa nova literatura, elencadas pelo ensaísta português, que já antecipam alguns aspectos de obras do pós 25 de Abril de 1974, é a reintrodução do riso e do sorriso (LOURENÇO, 2005, p.267; grifos do autor):

A “graça”, a ligeireza de Abelaira, o humor sardônico de Cardoso Pires, a provocação de Portela Filho, o gozo barroco de Ruben A., são graus no processo implícito que a Nova Literatura instaurou ao comportamento nacional enquanto mitologia vazia. Que a Nova Literatura tenha redescoberto o “humor” é já sinal de uma perspicácia e sem dúvida corresponde a uma necessidade premente. Sem esta *distanciação* objetiva que o “humor” introduz, o “mau-sério” da triste mitologia nacional estava em vias de mimetizar suas vítimas [...].

Outro crítico que vê as origens da ficção contemporânea antes do movimento revolucionário é Álvaro Cardoso Gomes (1993), que parte das primeiras gerações do Modernismo português para explicar o porquê de o gênero romance povoar pouco o cenário até o Neorrealismo. Em *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, de 1993, o estudioso investiga essa ficção - a partir de cinco romancistas que aprofundaram e/ou iniciaram a produção de qualidade literária (José Saramago, Almeida Faria, Antônio Lobo Antunes, Lídia Jorge e Teolinda Gersão) – e conclui que o romance não povoou a literatura do Modernismo português, em especial da geração de *Orpheu*, porque sofreu os efeitos e os ecos da estética queirosiana que “[...] determinou um modo de narrar e um modo de encarar a realidade bem próprios [...]” impedindo, desse modo, o alçar voos do gênero consagrado por Eça e, por isso, a forte presença da poesia. Até mesmo o romance de Mário de Sá Carneiro, *A confissão de Lúcio*, e *Nome da guerra*, de Almada Negreiros, transitaram entre o romance e a poesia, sendo a extensão da estética de seus autores (GOMES, 1993, p.20).

Mesmo os romances citados tendo traços da poesia, para Gomes (1993, p.20), tanto Sá Carneiro quanto Almada Negreiros são “[...] oásis numa produção que, as mais das vezes, preferiu o caminho da poesia [...]”. Com a geração da *Presença* teve-se certo equilíbrio entre prosa e poesia, mas a produção romanesca possuiu um caráter mais estetizante: “[...] um esteticismo embebido no intuicionismo de Bergson, no romance memorialista de Proust e na ação gratuita da obra de Gide.” Merecem ainda destaque também nessa geração José Régio com *O jogo da cabra-*

cega, de 1934, e a coletânea novelesca *A velha casa*, escrita em cinco volumes, de 1945 a 1966, introduzindo em Portugal “[...] a crítica de costumes, tendo por base o psicologismo apoiado no introspectivismo de origem freudiana [...]” (GOMES, 1993, p.20).

Gomes (1993, p.20-26) afirma ainda que o romance somente ganha força com o movimento neorrealista, que defende uma arte compromissada, distanciando-se do esteticismo veiculado pelas obras das gerações modernistas - *Orpheu* e *Presença*. Trata-se de uma produção que dá solidez ao gênero romanesco; entretanto, a vertente ideológica do movimento enrijece o romance e o impede de alcançar outros rumos. O autor, à semelhança de Reis (2005) e Lourenço (2005), destaca Agustina Bessa-Luís e Vergílio Ferreira como os escritores que se desvincularam da fase combativa do Neorrealismo e “[...] prepararam a vinda dos contemporâneos, com seus experimentos ao nível da compreensão mais ampla, mais profunda da realidade, e ao nível da própria estrutura romanesca [...]” (GOMES, 1993, p.26).

Sobre o romance português contemporâneo pós-1974, Gomes (1993, p.106) afirma que se constitui por meio de uma bipolaridade: realidade *versus* consciência escritural. Afirma ainda que esse romance realiza, de um lado, um inventário crítico do contexto sociopolítico e econômico de Portugal, apresentando ao leitor temas como a opressão ditatorial, o peso da tradição, a descaracterização de um povo, a guerra colonial e a tragédia dos retornados, a Revolução dos Cravos. Ao mesmo tempo e de outro lado, faz um inventário crítico da própria escrita, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. Assim, segundo Gomes (1993, p.106), a atual ficção portuguesa, além de apresentar essa realidade exterior, realiza uma atuação crítica no próprio espaço do romance:

Nesse sentido, o romance contemporâneo torna-se fundamentalmente crítico de uma forma romanesca que privilegiava modos de ser (e por que não modos de ver?) tradicionais [...] a ficção portuguesa contemporânea agirá sobre a microestrutura do romance em três instâncias: a. ao comentar a linguagem e seus efeitos sobre o homem; b. ao fazer que a prosa assimile em seu corpo a poesia; e c. ao incorporar discursos considerados não-literários pela tradição.

Para as bases da nossa investigação foi de suma importância este item, por esclarecer e mostrar que as características da produção romanesca pós-1974, teve origem em produção anterior, como vimos, e, após a queda do regime salazarista

veio se afirmar.

2.3.1 Aspectos do passado nas malhas da atual ficção portuguesa

Na introdução de *No limiar do texto: literatura e história* em José Saramago, Gerson Luiz Roani (2002, p.14-18), ao traçar as características do romance português contemporâneo insere a produção de Teolinda Gersão na chamada terceira geração, surgida depois do momento revolucionário, que obteve sucesso de público e crítica na Europa e também fora dela. Além de Gersão, Roani destaca: Ivete Centeno, Urbano Tavares, Helder Macedo, Maria Gabriela Llansol, João de Melo, Olga Gonçalves, Lídia Jorge, Antônio Lobo Antunes e José Saramago. Roani aponta algumas peculiaridades da produção desses autores, como por exemplo, a denúncia da história recente de Portugal e de suas ex-colônias na África, além da:

[...] sintomatização escrita do universo feminino, a denúncia lúcida dos excessos cometidos pelo colonialismo português em suas antigas colônias da África e, principalmente, o resgate ficcional da história passada e presente. Apesar das diferentes tendências e vertentes adotadas, esse grupo de romancistas demonstra um aspecto comum e recorrente: o desejo de revolucionar profundamente a ficção portuguesa, transformando-a formal e tecnicamente.

Ao encontro das características traçadas por Roani (2002) sobre o resgate da história passada e presente, Maria Lúcia Lepecki (2005, p.268-272), ao tratar das características do romance em pauta no texto “Contaminações: romance, crônica, história”, chama a atenção para um aspecto importante: a posição do narrador como um “sabedor do narrar”. Para a autora, tal narrador apresenta-se como um investigador do passado, posição própria “do investigador e escritor da História”. A presença do passado é notada nas mais variadas produções (LEPECKI, 2005, p.268), com destaque para a obra de Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Agustina Bessa-Luís, Álvaro Guerra, Ruben A., Maria Judite de Carvalho, Carlos de Oliveira: “[...] em todos eles, presente e passado conjugam-se – como acontece no discurso histórico-científico – para conformar a inteireza da verdade conhecida [...]”.

O narrador, mesmo sendo o detentor do narrar, não dá de imediato o pleno conhecimento da diegese ao leitor. Este inicia, com a leitura da obra, uma trajetória

para decifrá-la. Já o narrador, por meio de técnicas que embaçam o gênero romance, tornando-o híbrido (crônica, história e ficção ao mesmo tempo), pretende “[...] não nos dar meios de destrinçar o ‘transposto’ do inventado. Pelo contrário [...] instaura a dúvida e a ambiguidade no pacto de leitura [...]” (LEPECKI, 2005, p.269).

Importante também são os questionamentos propostos pela estudiosa (LEPECKI, 2005, p.271) sobre a presença do histórico no tecido literário dessa ficção e a interação com ele, que nos remetem às discussões realizadas em nosso primeiro capítulo sobre os matizes teóricos das relações entre literatura e história: “Até que ponto a história, grafada com *h* minúsculo, ‘verdade da ficção’, pode ser veiculada pelo verbo? Até onde, e sendo esta *história*, porque de um ‘eu-testemunha’, na realidade uma História (fingida), à própria História, enquanto ciência se pode escrever?”.

Indo ao encontro de Roani (2002), Lepecki (2005) e Reis (2005), Cristina Robalo Cordeiro (2002, p.443) afirma que tal produção é formada por uma enormidade de tendências e de vozes, que tornam difíceis as tentativas de ordenação e estabelecimento de uma linha comum e dominante. O romance, segundo Cordeiro, oferece-se como miscigenação de tendências e de formas, em que alguns aspectos essenciais da escrita ficcional anterior a 70 coexistem com propostas de mudança movidas por novos rumos evolutivos. Apesar de autores consagrados continuarem a produzir, Cordeiro (2002, p.444) ressalta que nessa literatura há o aparecimento de novos ficcionistas e a narrativa ficcional vai assumindo aos poucos outra maturidade:

Nela convergem uma nova digestão da concepção estética neo-realista e a definitiva assimilação da problemática existencialista e das experiências e artifícios do *nouveau roman* francês para ajudar a configurar um novo modelo em que a problemática da escrita enquanto noção dominante e produtiva avulta como fenómeno de capital importância [...].

Nesse romance, verifica-se um novo acordo tácito entre escritor e leitor, que é o que Cordeiro (2002, p.444) nomeia de cumplicidade:

O modo de ficção é agora aquele em que a cumplicidade entre o criador de imagens e o seu leitor passa pelo estabelecimento de um novo pacto de leitura, de uma nova convenção que desarticula a imagem e a concepção clássica do mundo real, unívoco e transparente, tornado agora hipotético, opaco, multímido. É o momento de uma progressiva abertura ao primado da enunciação,

que vai pouco a pouco tomando o lugar anteriormente ocupado pela fábula, pela intriga montada segundo os artificios da ficcionalidade. É também o momento da recusa da objetividade linear e da unicidade perceptiva e cognitiva e do cruzamento de modos de ver e de sentir diversificados, registrados em diferentes níveis discursivos – intromissões líricas, desenvolvimentos reflexivos, oralidade, etc. – e da intercepção dos planos do real, do onírico e do imaginário, do presente vivido ou projetado e da memória. Assim, a par da acentuação do valor da escrita, a abertura do romance à exploração do subjectivo permite dar voz e corpo à expressão de vivências do foro íntimo, facultando um acesso mais directo à complexidade da consciência e autorizando a exploração das suas zonas mais obscuras.

Esse tecido romanesco, aberto às novas tendências, principalmente à recusa da objetividade, traz à tona o olhar subjectivo de autores que tomam a matéria histórica recente da sociedade portuguesa como tema para suas narrativas. Para Cordeiro (2002, p.444-445), a recuperação das memórias de guerra e das imagens do ultramar, ou da vivência da revolução de Abril nas malhas da ficção é “[...] centrada numa reavaliação do sentido das novas formas de relação humana, na convicção de que os destinos individuais não se constroem fora de um contexto social e político que neles vertem as suas cores e contornos”.

A abertura para a temática histórica, passando pelo campo da subjectividade, alerta Cordeiro (2002, p.445), traz também jogos com perspectivas e desdobramentos discursivos que desarticulam olhares e vozes, promovendo temporalidades difusas, nulas ou subvertidas, favorecendo certo estranhamento, fazendo com que as obras alcancem e/ou apresentem dimensões fantásticas e do real insólito.

Merecem destaque nessa produção autores como Almeida Faria, Jorge de Sena, José Saramago, Carlos de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. Esses escritores possuem como tendência comum

[...] a utilização da História [...] funcionando como arquétipo temático, a voz da História – voz muitas vezes sussurrada, aquela que “fica em suspenso” para lá da face dos grandes feitos ou acontecimentos [...] constitui-se fonte e modelo de efabulação. Encenando o fingimento de uma natureza histórica, estes textos literários procuram fundir o verdadeiro com o ficcionado, o documental com o inventado, levando o romanesco a mergulhar raízes no real concreto, ainda que, em aparente paradoxo, se sirvam dos meandros do símbolo e da metáfora. (CORDEIRO, 2002, p.445).

Clara Rocha no texto “Ficção dos anos 80”, estudo que integra a obra *História*

da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas, com direção de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (2002), também afirma que a produção ficcional da década de 80 é marcada pelo regresso à história enquanto matéria narrativa. A estudiosa destaca os nomes de José Saramago e Lídia Jorge na ficção que regressa à história enquanto matéria ficcional de eleição; de Manuel Alegre, João de Melo e José Manuel Mendes, para as obras que trazem à tona a memória traumática da guerra da África; de Lobo Antunes como o autor que traz a atmosfera de mundos concentracionários e demenciais; de Almeida Faria, Fernando Dacosta, Baptista-Bastos, Álvaro Guerra, Mário de Carvalho, entre outros. Nós inserimos nesse rol de escritores a produção romanesca de Teolinda Gersão que, principalmente, em suas obras iniciais, tem, na ficcionalização da história, fundamentado o seu processo criativo e estético:

A ficcionalização da História que percorre boa parte da novelística atual ora é puramente lúdica ora é determinada pelo propósito epistemológico, o que legitima as várias formas de emergência da subjetividade no manuseio da matéria factual [...] O passado é convocado, como assinalou Maria Alzira Seixo em *A palavra do romance*, pelas suas possibilidades 'brechtianas' de crítica do presente [...]. (ROCHA, 2002, p.463).

Por meio da leitura das análises críticas aqui elencadas, podemos dizer que o Estado Novo português sufocou os movimentos literários, mas a arte literária soube burlar, de certo modo, alguns pontos da censura e plantar as origens da atual ficção. Escritores que começaram sua produção no Neorrealismo como José Cardoso Pires e Vergílio Ferreira tiveram papel fulcral no desenvolvimento dessa produção, o que se estende também a Agustina Bessa-Luís, no período de transição do Neorrealismo para a atual prosa romanesca.

O romance pós-74 adere, portanto, uma proposta de escrita um tanto heterodoxa, em que é possível perceber a abertura para experimentações e inovações; o que se presencia em obras como as de José Cardoso Pires, José Saramago, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Maria Gabriela Llansol, Antonio Lobo Antunes, por exemplo, que trazem certa hibridez, em que se nota a presença de subgêneros, ou de outros gêneros e diferentes vozes no corpo do romance, o que trouxe para a literatura portuguesa obras, muitas vezes, de difícil classificação, quebrando as amarras e dando liberdade para o romance incorporar outros

discursos, como o factual, o poético, o jornalístico, entre outros, em sua estrutura.

2.3.2 Teolinda Gersão e a atual cena literária portuguesa

Nesse panorama do romance português contemporâneo que, como vimos, rompeu as amarras e trouxe novas tendências estéticas e novos ficcionistas para a literatura e a afirmação de nomes anteriores ao momento revolucionário, uma obra de destaque é a de Teolinda Gersão. A autora nasceu em Coimbra em 1940 e, além da vasta obra literária, dedicou-se à carreira acadêmica até 1995, como professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa e, a partir de então, passou a dedicar-se exclusivamente à literatura.

Gersão é um dos grandes nomes da atual ficção portuguesa, o que se confirma pelos diversos prêmios obtidos pela sua obra ficcional: Prêmio de Ficção do Pen Clube (1981 e 1989) pelos romances *O silêncio* e *O cavalo de sol*; o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1995) pelo romance *A casa da cabeça de cavalo*; prêmio Fernando Namora (1999) para *Os teclados*; Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco da Associação Portuguesa de Escritores (2003) para *Histórias de ver e andar*; prêmio da Fundação Inês de Castro (2008) pelo livro de contos *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* e os já citados Ciranda e António Quadros por *A cidade de Ulisses*, de 2011.

A ficção de Teolinda Gersão teve início sete anos depois do momento revolucionário dos Cravos de Abril, o que pode dever-se ao que a própria escritora disse, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.159), sobre a produção literária do período pós-Revolução. A autora explica que a baixa produção literária nos primeiros anos pós-revolução se deveu à grande convulsão proporcionada pelo momento revolucionário, daí ser necessário, segundo ela, um tempo para compreender e refletir sobre as profundas mudanças pelas quais o país passava e o distanciamento aguçaria os ímpetos criativos da escrita:

Nos momentos de grandes convulsões, as pessoas não têm tempo nem disponibilidade para escrever, e não é logo a seguir que encontram uma e outra. Sobretudo, quando as experiências por que passam são apaixonantes e as mudanças que acontecem profundas. Só depois é que se entra num período em que é possível criar, quando há já uma certa distância em relação ao passado. (GERSÃO)

apud GOMES, 1993, p.159).

Annabela Rita (2011, p.82; grifos da autora) no texto *Paisagens & figuras* analisa quatro romances de Gersão – *O silêncio*, *Os guarda-chuvas cintilantes*, *A casa da cabeça de cavalo* e *Os teclados* – e nessas obras aponta três características relevantes: a autocitação, a perspectiva feminina e a reflexão sobre a escrita:

1. Os procedimentos autocitacionais que sugerem a sua escrita como um continuado discurso, misto de memorialismo interior, de exercício ensaístico e de trabalho efabulatório, informado de uma dimensão simbólica que oscila entre os sentidos lúdico, fantástico, mágico e sobrenatural que também dissolvem as fronteiras da sua ficção: a fluência discursiva faz o narrativo tradicional deslizar para esses outros territórios cujas lógicas o contaminam.
2. A perspectiva feminina que, em contraponto com a sua homóloga masculina, se evidencia no universo romanescos, conformada pelo imaginário, pensamento, sensibilidade e intuição, tanto de personagens como de narradoras, configurando-se metonimicamente nelas de um modo que delinea na obra uma travessia unificadora, reforçando o efeito de uma escrita continuada.
3. A reflexão sobre a escrita que subjaz à própria arquitectura ficcional, quer do conjunto da obra, quer de cada livro nela inscrito.

Essas características também podem ser vistas em outras obras da escritora, como em *As águas livres: caderno II*, de 2013. Trata-se de uma narrativa que não se enquadra em gêneros literários específicos. Como em *Os guarda-chuvas cintilantes*, o tempo não é cronológico em ambas as obras; ou como a própria escritora classifica: “São *Cadernos* espelhados uns nos outros, de algum modo autónomos, embora estejam interligados. Vêm de vários tempos, circunstâncias e lugares, podem encaixar-se como matrioscas ou fugir em todas as direcções como fagulhas [...]” (GERSÃO, 2013, p.9; grifos da autora).

A escrita transita entre o pulsar e o pensar, formando um texto híbrido com pensamentos, micronarrativas, minicontos, reflexões metalinguísticas sobre a escrita dos cadernos e, também, sobre outras obras da escritora, como o primeiro e segundo romances *O silêncio*, de 1981 e *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982:

Escrevi *O Silêncio* sobretudo em cafés e na Biblioteca Nacional. Agora, na praia, vou a um dos hotéis depois do almoço, peço um café e fico a escrever numa das salas onde em geral só há meia dúzia de hóspedes a ler jornais ou a jogar às cartas.

O mar entra de novo neste livro. Mas agora não é um mar de amantes no verão, é um mar maligno, uma muralha. E as ondas têm a voz insidiosa de O. S. e convidam à resignação e à tristeza. (GERSÃO, 2013, p.31; grifos da autora).

O que interessa é o instante capturado por um olhar e uma voz e/ou por olhares e vozes, que ora se mostram em primeira pessoa, ora em perspectivas outras. É um desafio ao leitor, que deve estar atento a todos os sinais e/ou ausências desses, como os espaços em branco, as quebras bruscas na sequência narrativa, a ausência do tempo demarcado. O tempo que se faz presente é o da memória, por isso, os textos aparecem em blocos sem um fio condutor linear, e é necessária uma leitura atenta, de montagem das lembranças que emergem, para depreendermos os seus sentidos.

Trata-se de um convite para uma literatura que simplesmente deseja pulsar entre o narrar e o falar de si própria. É permeada por reflexões sobre o próprio produzir, alternando-se entre o real/referencial e o ficcional, cheio de experiências vivenciadas pela memória individual e também pela coletiva. Escrita heterodoxa que almeja correr livremente, ao sabor do subconsciente, algo já sugerido pelo próprio título da obra, título metafórico que faz referências ao aspecto livre da escrita e também à cidade de Lisboa, já que a mesma possui um aqueduto construído no século XVIII (atualmente desativado) que leva o nome de Águas Livres, por suas águas correrem livremente devido à força da gravidade. Lisboa, cidade-personagem nessa obra e também no romance anterior da autora, *A cidade de Ulisses*, de 2011, é o espaço privilegiado da ficção de Gersão e também evoca metonimicamente todo o passado histórico do país, além de dar indícios sobre o próprio processo de escrita das obras.

A presença das várias vozes narrativas, da memória histórica e da metalinguagem também estão presentes em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*, que fazem parte do nosso *corpus* investigativo. São romances considerados pela crítica como os mais políticos da autora, por trazerem, de modo mais contundente, interações entre a literatura e a realidade histórica recente de Portugal como as ex-colônias, o colonialismo, a ditadura salazarista, a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos. No próximo capítulo passaremos a analisá-las.

CAPÍTULO 3:
A TRANSFIGURAÇÃO DO PASSADO EM *PAISAGEM COM MULHER E MAR AO*
FUNDO E A ÁRVORE DAS PALAVRAS

3.1 Apresentação do capítulo

O intuito da pesquisa, neste capítulo, é levantar e analisar os procedimentos narrativos que nos permitem identificar a transfiguração do passado nos romances de Teolinda Gersão, que fazem parte do nosso *corpus*: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, e *A árvore das palavras*, de 1997.

É importante novamente ressaltar, que a obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo* foi objeto de estudo do mestrado com o título “Cenários do sujeito e da escrita em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão” (COSTA, 2010). Nesse estudo, concluiu-se que o romance se estrutura por meio de uma configuração múltipla de cenários e linguagens interligados que, ao se justaporem, revelam os embates do sujeito, em sua relação com o mundo, e os da escrita, em seu rompimento com a tradição romanesca, gerando reflexões sobre o próprio fazer literário.

Na investigação atual, de um lado, a apresentação de muitos aspectos dos procedimentos narrativos do romance pode parecer breve, entretanto, foram já analisados em pesquisa anterior. De outro lado, o enfoque dado à análise no doutorado, retoma aspectos e conceitos da dissertação, pois o produto daquele estudo veicula a posição analítica e interpretativa que temos sobre o romance, especialmente sobre as relações entre literatura e realidade. Todavia, o que é retomado é no sentido de aprofundar as discussões; isso acontece, em especial, na reflexão sobre os embates do sujeito com o mundo; porém, agora outro objetivo está em foco: traçar como se dá a transfiguração do passado no romance.

Daremos, não só em *Paisagem*, mas também em *A árvore das palavras* ênfase às personagens femininas, que consideramos protagonistas do processo de revisão e transfiguração do histórico, visto que estão à margem do discurso historiográfico oficial da época histórica transfigurada pelo discurso literário dos dois livros de Gersão em estudo.

3.2 A transfiguração do passado em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*

O mar entra de novo neste livro. Mas agora não é um mar de amantes no verão, é um mar maligno, uma muralha. E as ondas têm a voz insidiosa de O.S. e convidam à resignação e à tristeza [...] Não quero que esse tempo se torne ignorado ou esquecido. Por isso o conto, a quem vier depois. (GERSÃO, 2013, p.31).

Iniciamos nossas reflexões com uma epígrafe, sobre o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, que traz importantes informações sobre a escrita desse romance. O fragmento é de *As águas livres: cadernos II* – obra recente de Teolinda Gersão, publicada em 2013, que se configura como uma espécie de continuação de *Os guarda-chuvas cintilantes*, de 1984, que a autora passou a chamar de Cadernos I, a partir da publicação do Caderno II; como mencionado, o livro de 2013 traz vários aspectos dos procedimentos narrativos empregados na produção literária da escritora. O mar é, na maioria das vezes, um elemento ligado a experiências positivas e no caso de Portugal possui uma simbologia maior, devido às conquistas marítimas e ao passado glorioso decorrente delas. Em contrapartida, no segundo romance de Gersão, vemos uma conotação negativa em relação a esse elemento, que não é mais o lugar dos “amantes no verão” (referência ao romance *O silêncio*, primeira obra de Gersão, de 1981), esse ressurge em *Paisagem*, como tirânico, metaforizando, na narrativa, vários momentos importantes e dramáticos da história recente de Portugal e das ex-colônias da África, já que o mar foi o canal por onde partiram os portugueses para lutarem na Guerra Colonial, representado no romance por Pedro, filho da protagonista, que morre durante o conflito na África. O mar e suas ondas simbolizam o salazarismo e seu principal ditador, este último também evocado pelas iniciais O.S., que nos alude ao nome de Oliveira Salazar e, por se apresentar desse modo abreviado, evoca também todos aqueles líderes que tiveram posturas fascistas semelhantes, já que a não escrita por extenso do nome do ditador português, permite-nos inferir essa ideia.

Como já afirmamos (COSTA, 2010, p.42), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* faz uma revisão crítica dos momentos históricos, a partir do drama interior vivido pelas personagens, em especial as femininas Hortense e Clara que, num processo metonímico, coloca em evidência para o leitor os sentimentos, sofrimentos, angústias que enfrentam, denunciando também os efeitos gerados, dentro e fora do

país por um sistema ditatorial. Assim, o problema relacionado ao contexto sociopolítico de Portugal passa necessariamente pela interioridade fragmentada das personagens pelas perdas que sofreram, em especial, as de Hortense (marido e filho) e de Clara (marido).

Daí, por exemplo, não termos mais a visão mítica e desbravadora do mar, mas a paisagem marítima como sombra e angústia, elemento esvaziado, portanto, de seu sentido épico ou mítico. Tal visão disfórica do mar fica mais acentuada no romance, a partir da notícia da morte de Pedro, em que se cria um embate entre duas vozes – a do mar e a das personagens femininas enlutadas: “Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima de seu canto o meu grito, mais alta que sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância [...]” (GERSÃO, 1982, p.59). É como se esse conflito metaforizasse, para além dos fatos da diegese, a afirmação de um texto literário que não mais se faz pelo canto heróico e nostálgico, mas sim pelo grito da consciência de uma voz que denuncia, que discorda, em uma ficção que desmoraliza o real, por meio do intimismo, que também metaforiza o mesmo movimento para com o histórico.

Desse modo, o enredo em *Paisagem* não é linear, a história é apresentada de forma diluída, por meio das divagações, das lembranças, da manifestação do mundo interior fragmentado das personagens, trazendo três partes ou sequências que não possuem um ordenamento temporal nítido, de modo que presente e passado misturam-se do início ao fim da narrativa, e, em muitos momentos, não sabemos ao certo do que se trata ou a quem se refere os fatos narrados. Também ocorre indefinição do ponto de vista, pois, em certos momentos, desponta uma terceira pessoa não identificada, em outros, manifesta-se uma primeira pessoa, também indefinida.

É importante notar que o embate entre autoritarismo e transgressão já se inicia pela ambiguidade do título da obra. Aparentemente os elementos que o compõem estão em harmonia, mas pelo conteúdo da narrativa e pela vivência dramática das personagens, notamos que mulher e mar aparecem justapostos e em constante tensão. De um lado, a figura da mulher, fragilizada pelas circunstâncias que a rodeiam; de outro, a imensidão do mar, carregando conotações disfóricas como a opressão, a guerra e a morte. A vulnerabilidade da mulher no romance está presente por uma movimentação plena de tensões e desdobramentos acionados

pelas perspectivas ora de Hortense, ora de Clara. Mas, começamos a nos questionar sobre a efetiva debilidade das protagonistas no momento em que presenciamos personagens femininas que oscilam entre pulsões de vida e de morte, nas tentativas de romper com as malhas do fascismo e superar as perdas que esse regime lhes imputou (morte de Horácio e de Pedro), mas que conseguem, ao final da narrativa, optar pela vida e reafirmar posições críticas diante das mazelas do país.

Como nos romances de Mia Couto, que analisaremos no próximo capítulo, a ficção de Gersão não pretende realizar uma volta nostálgica ou um elogio à história da nação, e sim promover uma revisão crítica da matéria histórica e política do país e de sua tradição, com o intuito de romper paradigmas preestabelecidos, como no caso da mudança de conotação para o elemento mar. E, de acordo com Antonio Candido (1972, p.54-55), a personagem é o que há de mais vivo no romance e é ela que vive o “enredo” e as ideias e os torna vivos. Partindo dessa ideia do crítico, consideramos que as personagens, em especial as femininas, possuem no romance papel primordial na concretização do projeto estético da autora, realizando uma revisão crítica sobre o papel da mulher na sociedade portuguesa do período salazarista e, metonimicamente, representando o sofrimento que tantas mães e esposas sentiram com a perda de filhos e maridos na Guerra Colonial e na própria pátria, pelas torturas e perseguições do regime. Assim, essas personagens mulheres, em especial Hortense e Clara, vivem situações dramáticas e posicionam-se contra duras realidades: a ditadura, a Guerra Colonial, a casa paterna, a escola, enfim, contra tudo aquilo que funcione como extensão do regime político e da sociedade patriarcal.

Por meio da análise das personagens, vemos a visão equivocada de uma sociedade - com valores institucionalizados e dirigida por um governo autoritário – em relação à figura da mulher nos anos do salazarismo e também em relação aos povos que foram subjugados durante o colonialismo nos países africanos. A reconfiguração crítica de fatos históricos recentes pela ficção de Gersão mostra uma sociedade que tinha como meio persuasivo e/ou *slogan* o discurso religioso e a manutenção da família – à mulher, portanto, só restava a função de esposa e mãe. Ter liberdade ou um posicionamento crítico era não ser favorável aos ideais do regime político e a consequente perseguição, o exílio e a morte de familiares.

3.2.1 Mulher e salazarismo em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*

Segundo Vera Lúcia Pires (2003, p.207), desde a cultura greco-romana, a condição feminina é representada como passiva e inferior, tomando-se como parâmetro o padrão anatômico, fisiológico e psicológico masculino. Essa visão perpetuou e muitas vezes ainda perpetua em várias culturas; na sociedade portuguesa do século XX, foi muito visível essa perspectiva durante a vigência do regime ditatorial de Oliveira Salazar.

Anne Cova e António Costa Pinto (1997, p.72) apontam que o salazarismo veiculava a ideia tradicional contida nas encíclicas católicas *Rerum Novarum*, de 1891, e *Quadragesimo anno*, de 1931, de que a natureza predispôs as mulheres a ficarem em casa a fim de educarem seus filhos e de se consagrarem às tarefas domésticas. Ao homem, afirmam os autores, eram destinadas outras ocupações, como a escolarização que também seriam atribuídas a ele por meio de uma ordem natural, biológica.

Outro agravante sobre a situação da mulher portuguesa, no século XX, apontado por Irene Pimentel (2008) é que Portugal seguiu o Código Civil Napoleônico até o ano de 1967, ou seja, até um ano antes da saída de Salazar para a entrada de Marcello Caetano. Só por esse motivo, já se depreende o papel submisso e reducionista que era relegado à mulher. Para ilustrar essa situação, a autora coloca em seu ensaio a resposta de Oliveira Salazar a uma pergunta de António Ferro sobre qual seria o papel destinado à mulher no novo governo:

[...] a mulher **casada**, como o homem casado, é uma **coluna da família**, base indispensável de uma obra de **reconstrução moral** [...] a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não era inferior à do homem [...] o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, no interior da casa [...]. (SALAZAR, apud PIMENTEL, 2008, grifos nossos).

Salazar, por meio de um discurso moralista e religioso, fazia da família um dos esteios de seu regime político. De acordo com Maria Antonia Dias Martins (2004, p.2), a família era uma das instituições mais propagadas pelo regime, fato que, unido à legislação vigente, só reafirmava a posição de subordinação da mulher em relação ao homem e a visão católica-salazarista tratava de controlar todos os

atos das mulheres, que deveriam zelar pelos seus lares. Vale ressaltar que a reflexão crítica que almejamos acentuar em relação ao tratamento dado à mulher durante o salazarismo não é em relação às religiões e nem ao fato das mulheres serem mães e/ou esposas, mas sim no modo como o discurso tirânico fez uso do religioso e do moralismo social, propagado pelo modelo de família patriarcal, como forma de persuasão e aprisionamento. Com a partida dos filhos e maridos para a guerra na África ou para o exílio, elas assumiram, sem terem outras opções, a preocupação de gerenciar seus lares, sem possuírem, muitas vezes, liberdade de escolha ou voz para romper com tais posturas.

Paisagem com mulher e mar ao fundo, ao contrário do que ocorria no regime salazarista, coloca a mulher em posição de destaque, pelo olhar feminino é que os processos identitários fragmentados pelo passado tortuoso vão sendo reconfigurados. São, portanto, as personagens, em especial as femininas, que possuem papel primordial na concretização desse projeto estético da autora: da transfiguração do passado. Assim, as mulheres, com exceção de Áurea, como será apresentado, exercem a voz de resistência contra o regime ditatorial e seus tentáculos, que representam, na narrativa, a sociedade patriarcal e a visão reducionista da mulher. Hortense, Clara, Elisa e Casimira são personagens que procuram meios/saídas para burlar de alguma forma o sistema opressor instaurado, seja pela pintura (Hortense), pelo exílio e fuga (Elisa e Casimira), pelo enfrentamento, pela palavra e/ou pelas ações (Hortense e Clara).

A narrativa de *Gersão* subverte a visão tradicional do papel da mulher já ao apresentar as memórias de Hortense, protagonista do romance, ligadas ao passado familiar, pois a personagem, por meio das suas memórias da infância, já se revela contra o contexto de opressão e dominação, por enfrentar o aprisionamento dentro da casa paterna, já que o pai era um militar de patente. Podemos dizer que o desejo de libertação em Hortense acompanhou-a desde sempre; “[...] tinham tentado retê-la tão longamente na infância, mas em todas as janelas, portas, cancelas, havia sempre finalmente um fecho abrindo-se, uma saída desenhando-se entre duas tábuas mal unidas – de repente seu corpo emergia da bruma e era livre.” (GERSÃO, 1982, p.101).

Essa personagem representa o espírito de liberdade, pela não aceitação da rigidez e da regra, primeiramente as regras familiares, impostas pela tradição e por

sua origem: o pai era um militar ligado diretamente ao regime político, uma espécie de continuador da figura ditatorial. É interessante como o discurso narrativo descreve seu desejo de desprendimento das amarras: “[...] soltaria o cabelo, bateria a porta, desceria de roldão a escada e iria embora, deixando para trás a recordação de si como uma casca vazia, porque tudo ali era opressivo e sufocante.” (GERSÃO, 1982, p.93). Soltar os cabelos e deixá-los em desordem, não fechar com cuidado a porta, mas batê-la com força, descer repentinamente as escadas e não calmamente, são gestos que representam o corte de Hortense com os costumes modelares de sua casa.

A saída de Hortense da casa paterna, para viver com Horácio, um relacionamento não sacralizado pelo casamento, a virgindade “perdida”, o desejo de exercer a profissão de pintora, algo além de ser apenas esposa e mãe, são atos que fazem estremecer a unidade da família ideal para o salazarismo e também a função de governanta da casa, valores tão caros para a sociedade da época que a narrativa de Gersão vem desconstruir e criticar. Daí a ruptura de Hortense com a casa paterna configurar, na narrativa, a brecha para que outras personagens se posicionem contra toda a rigidez do sistema. Elisa, por exemplo, seguindo os passos de sua irmã Hortense, também abandona a casa paterna para aderir à luta democrática, mas como se posiciona contrária ao regime e acaba exilada.

A luta de Hortense contra o fascismo é metaforizada pelas memórias que ela realiza do seu passado, em especial, as lembranças do universo escolar, que se caracteriza como extensão do regime ditatorial e da casa paterna da protagonista, seja por se impor como instituição responsável pela transmissão dos ideais do salazarismo, seja pelas atividades propostas revelarem certo automatismo na reprodução dos modelos sociais impostos pelo regime, como podemos observar no seguinte trecho: “As **carteiras alinhadas**, diante do **quadro preto**, do **crucifixo** e do retrato de O.S. **Rezar** todas as manhãs por O.S.” (GERSÃO, 1982, p.83; grifos nossos). Podemos depreender que o quadro negro metaforiza o concreto e o abstrato que se interpenetram para tornar intenso e fiel o retrato do espaço opressor: o preto, o crucifixo, o retrato de O.S., a reza, tudo compõe um efeito de sentido negativo e sombrio que se aproxima mais da morte do que da vida.

Desse modo, vemos que a escola, da forma como é descrita no romance, tinha por finalidade transmitir e incutir nos alunos a ideologia do regime ditatorial,

“[...] educar era reprimir desde a infância, obrigar a controlar o instinto, em lugar da ousadia pôr no coração das crianças o vírus da ascese [...]” (GERSÃO, 1982, p.89), era “[...] não deixar as crianças sentir nem pensar livremente, mas ensinar-lhes o que deviam sentir e pensar” (p.89), reforçando-se, assim, na educação, a reprodução de modelos a serem imitados. Hortense lembra-se de Áurea, sua professora, como representante exemplar de uma instituição educacional castradora, é uma espécie de continuadora e propagadora do regime político, como um molde que se repete com fidelidade na escrita dos alunos: “[...] **todas as frases começavam do mesmo modo**. Ela sorria, corrigindo os trabalhos, deslumbrando-se ao ver como o seu papel ia longe [...]” (GERSÃO, 1982, p.89; grifos nossos).

O comportamento de Hortense de romper com os modelos, sendo ela filha de um militar, representava para Áurea um perigo: “Hortense, por exemplo, e não só ela, obscuros **focos de rebeldia**, um certo olhar irônico, uma falta constante de atenção, Hortense, justamente, alarmava-a, porque vinha de uma família modelar, o pai era uma alta patente militar e um dos esteios do regime [...]” (p.87, grifos nossos). Para a manutenção de modelos, era preciso erradicar os “focos de rebeldia”, para não se ter o incentivo ou a amostra de posturas libertárias que iam contra o regime. Por isso, os castigos aplicados a Hortense quando não estava com atenção, de modo a servirem de exemplo, atitude que ratifica o autoritarismo. Esse choque entre duas posturas, em que o rigor absurdo é deslegitimado pela indisciplina criativa, transparece neste trecho do romance:

- Hortense, venha ao quadro e escreva: eu não estava com atenção, eu não estava com atenção, eu não estava com atenção.
Subiu até o quadro preto [...] **como se negasse fisicamente com o corpo**, tudo que ia escrevendo, mas ela negara sempre, negara sempre desde a infância, redacção a pátria redacção a família redacção a Deus **redacção adeus adeus adeus** [...] **e Deus não estava com atenção** e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção [...]
- Saia desta sala, gritou a Hortense, em voz alterada. Precisava humilhá-la, ou morreria. (GERSÃO, 1982, p.90-91; grifos nossos).

Como já mostramos em texto anterior (COSTA, 2010, p.37) e, por ser muito importante, retomamos, essa cena revela as marcas pessoais de Hortense que a impulsionam a uma resposta criativa, que burla as convenções e o próprio castigo, transgredindo a ordem imposta. Quando realiza o jogo paródico “redacção a pátria

redacção a família redacção a Deus redacção adeus adeus adeus”, não apenas nega o que lhe foi pedido pela professora, como também cria uma saída inventiva para expressar o que significava para ela estar ali naquele espaço opressor, o seu desejo de dizer adeus àquela educação conservadora, pautada em valores obsoletos.

Daí a estabilidade da mestra ser ameaçada pela resistência e negação de uma aluna vinda de uma família ligada ao regime, resulta a necessidade de desestabilizá-la perante os colegas para manter inabalável o ideal da instituição, o ideal de obediência e os estereótipos cristalizados, como as redações à pátria, à família e a Deus.

É interessante e importante para a compreensão do romance analisarmos a posição da personagem Áurea, pois se apresenta no romance como o exemplo modelar do autoritarismo, imbuída de manter o regime, por isso dedicada à educação das crianças; contudo uma educação que nada tinha de inovador, apenas se responsabilizava por transmitir modelos prontos. Essa visão, a linguagem narrativa procura destronar com ironia: “A idéia de que o prazer degradava, de que era preciso manter-se incorruptível, acima do baixo gozo da carne; ela fazia tudo isso sem esforço [...] Áurea, de ouro, a feita de ouro [...]” (GERSÃO, 1982, p.88).

Escola, família, sociedade, religião, Estado – essas esferas vão criando círculos ao longo do relato, enredando as personagens, as vozes, os espaços e, aos poucos, vão revelando a verdadeira face da tirania: a fatalidade de se viver em uma pátria comandada por um sistema repressivo, conservador e patriarcal, de visão reducionista, recrutando jovens para a batalha além mar e fomentando em seus membros o papel de “Áureas”.

Desse modo, mesclam-se, na lembrança de Hortense, momentos de disforia e de euforia, a passividade e a rebeldia, a castração e a liberdade em uma tensão permanentemente vivida, como o enfrentamento do luto pela morte do esposo Horácio e do filho Pedro, perdas provocadas pela violência do regime em vigência. Notamos o desejo da personagem de ir contra tudo aquilo que representa o regime opressor, como por exemplo, as frases feitas no meio escolar e a violência da guerra: balas, cadáveres, corpos estendidos, entre outras imagens trazidas pelo aflorar das angústias da personagem.

Trata-se, portanto, de uma escrita em que as personagens se tornam capazes

de agenciar sua consciência crítica que as leve a libertação de sistemas autoritários. É uma literatura capaz de revisar criticamente os modelos sociais e históricos e também os da própria escrita. Assim, a visão crítica opera tanto na esfera da consciência escritural, quanto no âmbito da vivência do sujeito enquanto ser dilacerado pela condição histórica, adversa às legítimas necessidades, como podemos notar no seguinte trecho numa alegoria para o fim do regime ditatorial:

[...] mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor, os homens surgem à luz do dia, exaustos, despindo as opas e os casacos e limpando às mangas o suor da cara, os anjos tiram as asas e são apenas crianças, outros atiram fora as coroas de espinho e deixam cair os panos brancos das mortalhas, a música muda e há uma outra voz no altifalante, é um milagre, diz o povo, e acontece, porque a festa se alterou e nada do que acontece era previsível [...] ele caiu de seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra [...]. (GERSÃO, 1982, p.114).

O romance retoma o Estado Novo português, o colonialismo e a Revolução, mas de modo a transfigurá-los, revelando-se como uma paisagem narrativa que se faz como resistência à fidelidade do retrato autoritário, metaforizado por O.S. e por seus tentáculos, desfigurando-os e permitindo, por meio da linguagem literária, um novo olhar. Assim, a transgressão realizada em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, que desmascara as várias faces do autoritarismo, a exemplo da cena que retrata a procissão do santo padroeiro – uma paródia da queda do regime, acontece no seio da linguagem, na escolha dos traços das personagens e em seus discursos e ações.

3.3 A transfiguração do passado em *A árvore das palavras*

3.3.1 Aspectos gerais do romance

O romance *A árvore das palavras*, de 1997, é estruturado em três partes (graficamente numeradas desse modo), mas, semelhante à estruturação de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, não forma um todo linear; o processo de

leitura exige que o leitor vá montando as peças para estabelecer certa ordem para a história, já que, especialmente na segunda parte, uma extensa analepse interrompe a linearidade da narrativa e fica difícil identificar de quem é a voz e a perspectiva que está sendo enfocada; as duas outras partes são fruto das memórias e lembranças da narradora que, como é próprio da lembrança, não obedece à linearidade.

A história narrada centra-se no núcleo familiar Gita-Laureano-Amélia; Gita, filha do casal, nasceu em solo africano; Laureano, português de baixa classe social, viu na colônia a possibilidade de melhorar de vida. Amélia, no início cheia de sonhos, deixou Portugal embarcando num navio rumo a Lourenço Marques para encontrar com o marido, Laureano, com quem havia se casado por procuração, ainda em Portugal, sem ao menos conhecê-lo, tendo respondido ao anúncio de pedido de casamento que ele tinha publicado em jornal. Isso foi feito para se vingar de um amor antigo não correspondido. Laureano enxerga na terra africana um meio de fuga e alcance de prosperidade; Amélia também foi para a África em busca de algo melhor, contudo, com o passar dos anos, chega à conclusão de que foi um grande erro ter embarcado, vive amargurada, pois não consegue se adaptar à vida e aos costumes locais e também por ambos não terem prosperado, o que causa inclusive seu distanciamento da filha, Gita, que, ao contrário da mãe biológica, identifica-se com a terra, com as pessoas, principalmente com Lóia, sua ama de leite.

Como já afirmamos, Gita é a voz narradora de grande parte do romance; narra a partir das memórias da infância e depois da juventude (em especial na primeira e na terceira parte da obra). Mas, não temos somente a voz autodiegética da narradora, nesse romance de Gersão, há a mescla de vozes em primeira pessoa e terceira pessoa e o aflorar do mundo interior das personagens, pelo discurso indireto livre. Tal procedimento faz com que haja no romance certa pluralidade de perspectiva, em que é difícil identificar de quem é a voz, se da narradora Gita, ou do narrador em terceira pessoa.

Mas, a maior parte do relato advém das lembranças da protagonista, e, por meio delas, fazem-se presentes reflexões sobre o choque entre culturas e camadas sociais, bem demarcadas pela divisão simbólica e imaginária das casas (casa preta *versus* casa branca), que na verdade é apenas uma: a da infância da narradora. As rememorações transitam entre o espaço de Amélia, mãe biológica, e o de Lóia, a ama de leite.

São retratados os dramas humanos, as incertezas vividas por Amélia, Laureano e Gita e, principalmente, na terceira parte, os relatos dos problemas sociais, a divisão entre o asfalto e o caniço, a eclosão da Guerra Colonial e a luta pela liberdade. São significativos, para pensar a transfiguração da matéria histórica pela ficção, as passagens do romance em que Gita e os amigos de colégio, na inocência juvenil e vontade de pertença a Lourenço Marques, planejam uma empreitada clandestina, motivados pelas notícias da guerra e pelos movimentos em prol da independência de Moçambique. Num primeiro momento, colam cartazes, mas os mesmos são retirados, certamente pelos agentes da polícia portuguesa. Numa outra passagem, picham os muros do liceu, onde estudavam, como sinal de adesão a esses movimentos de libertação nacional. Pela leitura do pequeno recorte da narrativa colocado abaixo, percebemos a atmosfera permeada pela subjetividade, marcada pelo emergir do pensamento de Gita entre parênteses, no espaço da interioridade, que marca a lembrança do momento histórico que o romance transfigura em sua malha ficcional:

Foi quando decidimos escrever a frase a carvão, na parte de fora do muro do liceu. Para que não esquecessem. Porque a guerra era longe e a vida na cidade continuava igual, como se nada fosse [...] Roberto escreveria “Viva Moçambique”, e a mim cabia escrever “Independente”. Com ponto de exclamação a seguir.

Exactamente no momento de cortar o T viram-se faróis no fim da rua. Acabei como pude o que faltava e escondi-me atrás da árvore mais próxima. (Não posso negar se me apanharem, tenho as mãos sujas e a roupa, e de certeza que também a cara está cheia de carvão.

Meu Deus, pensei ainda com o coração a bater enquanto o carro se aproximava, como havemos de mudar o mundo, se já escrever uma frase na parede é tão difícil) [...]

O ponto de exclamação, vimos ao entrar na manhã seguinte, ficou bastante torto e um palmo abaixo do que as letras. Mas a frase – louvado Deus – estava lá [...]. (GERSÃO, 2004, p.184).

A empreitada clandestina dos jovens, encenada no texto pelo pensamento de Gita entre parênteses, representa a adesão aos movimentos de independência de Moçambique. A escrita da frase “Viva Moçambique independente!”, não saiu tão bem como o planejado, mas a inscrição ficou, mesmo tortuosa, grafada no muro da escola. Tal ação das personagens permite-nos enxergar no romance de Gersão a intencionalidade de mudança e de rompimento com a estrutura colonial partindo das novas gerações, principalmente a dos filhos de portugueses nascidos na África; porém, a insegurança e o medo, que podem ser dimensionados pelo

questionamento de Gita: “[...] como havemos de mudar o mundo, se já escrever uma frase na parede é tão difícil [...]”, simboliza a dificuldade da elaboração de ações vinculadas às posturas anti-coloniais.

O romance possui um título metafórico. Trata-se de um tipo de árvore que possui algo que é próprio do ser humano e não de plantas, as palavras. Daí a personificação remetendo-nos para a esfera do simbólico. Alguns trechos do romance trazem alusão direta ao título:

Em volta da árvore cantavam e dançavam, diz Lóia. Da árvore dos antepassados. Junto dela ofereciam sacrifícios de farinha em sua honra, porque era deles que vinha o espírito que se dava aos filhos. Em volta da árvore cantavam e dançavam. (GERSÃO, 2004, p.23).

No fragmento acima, vemos a explicação do título como árvore dos antepassados e local próprio de seus rituais, por isso, para Lóia, carregada de palavras; a árvore representa para ela a tradição, a manutenção dos costumes africanos e a história que conta para Gita demonstra a importância para a compreensão da própria identidade.

Neste outro trecho, a personificação fica mais clara: “[...] sentavam-se debaixo da árvore do quintal e falavam com o vento e as folhas. A árvore abanava os ramos e eu pensava: a árvore das palavras.” (GERSÃO, 2004, p.32). Vemos a perfeita sintonia do homem com a natureza, o falar com o vento e as folhas da árvore sacudindo em sinal de entendimento, ou seja, uma vida de harmonia com o espaço africano, que era o que desejava Gita, na sua admiração pela cultura de Lóia. Desse modo, vemos que o romance também traz à tona os costumes e tradições da cultura africana.

3.3.2 A descrição como ícone da realidade e materialização do espaço

As categorias narrativas e a expressividade da linguagem constroem a representação do histórico no romance, num movimento mimético operado pela grande quantidade de descrições, passando certo caráter referencial para o narrado, como maneira de comprovação dos elementos circunscritos na realidade que se quer representar e transfigurar.

Esse processo de objetivação, elaborado no seio do romance pela descrição da realidade externa, pelos detalhes minuciosos da casa, do jardim, das cores dos espaços (casa e caniço), tem como efeito a impressão de representação do real. Assim, a reconfiguração da realidade dá-se no texto de Teolinda Gersão, principalmente pela natureza descritiva e também pelas referências diretas a fatos históricos que correspondem aos tidos como reais, como por exemplo, aos rumores dos movimentos em prol da independência presentes na terceira parte do romance, como o trecho de Gita e seus amigos citado no tópico anterior.

No percurso de construção do romance, a alternância entre poucos diálogos em discurso direto e extensas descrições da paisagem e diálogos no espaço da subjetividade, por meio do discurso indireto livre, e também pelo recurso recorrente em Gersão do uso de reflexões entre parênteses, confere à narrativa uma velocidade de modo geral mais lenta, conseguindo, por meio de momentos discursivos, o que Genette chama de pausa. Para o teórico (GENETTE, [19--], p.93), a descrição contribui para o alongamento da narrativa, pela pausa que ela imprime manipulando o andamento do discurso, adiando o desenrolar dos acontecimentos. Esse recurso, de acordo com o estudioso do discurso narrativo, caracteriza-se pela interrupção da sequência narrativa determinada pela interpolação de elementos descritivos. A pausa implica também na suspensão do tempo da história, por meio de digressões e descrições. Para Reis e Lopes (2002, p.274), a instauração desse recurso é carregada de potencialidades semânticas, uma vez que “[...] decorre de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas pausas interpostas, elementos descritivos ou digressivos [...]”.

Há, especialmente na segunda parte de *A árvore das palavras*, muitas descrições e também algumas digressões, por meio de analepses, que contribuem por essa certa lentidão do relato. Podemos interpretar o emprego de tais recursos como sendo um adiamento proposital da narradora, que tenta, por meio desse alongamento, fugir do relato de fatos dolorosos ou que gostaria que não emergissem pela lembrança. Selecionamos alguns trechos da segunda parte do livro para um primeiro olhar sobre a descrição, que ilustram um pouco do que ocorre nessa segunda parte: há descrição e digressão, concretizando pausas na sequência narrativa; analepses, que explicam a origem do relacionamento amoroso de Amélia

e Laureano e o passado dela em Portugal. Procedimentos que interrompem a narração dos fatos e também uma mudança no curso da história narrada por Gita, já que há um embaçamento da voz narrativa em primeira pessoa que se mescla com um narrador em terceira pessoa. Desse modo, combinam-se, nessa parte do romance, a descrição e o *flashback* dando o efeito de delonga de que falamos. Vejamos o primeiro trecho:

A cidade, verdadeiramente, começava na António Enes e na Princesa Patrícia, passava pela General Botha, pelo Parque José Cabral e ruas muito perto ou à volta deste, Fernandes Tomás, Eduardo Costa, Couceiro da Costa, Belegarde da Silva, Massano de Amorim [...] (GERSÃO, 2004, p.82).

Na primeira citação, podemos observar que a descrição do ambiente, dos nomes das ruas do bairro nobre de Moçambique - em detrimento da parte mais pobre e do caniço, como sabe o leitor - reforça a conotação eufórica que Amélia sente ao passar horas no bairro nobre, e também revela a desigualdade social presente na época colonial e também hoje.

Podemos depreender também que, nessa segunda parte do romance, ocorre uma mudança brusca na narração, o narrador deixa de ser autodiegético e passa a heterodiegético, como podemos perceber, principalmente, no segundo fragmento: “Na praia, na maré baixa, as ondas recuavam e deixavam a descoberto uma faixa enorme de areia. Branca, fina. Mas o mar cheirava pouco a maresia. Mais bravo e mais azul, e com mais cheiro de mar, era na Macaneta.” (GERSÃO, 2004, p.85). O narrador retrata o deslumbramento de Amélia com a parte mais rica da cidade e temos acesso ao mundo interior dela, por meio do discurso indireto livre, como podemos perceber no trecho: “Branca, fina. Mas o mar cheirava pouco a maresia. Mais bravo e mais azul, e com mais cheiro de mar, era na Macaneta.” (GERSÃO, 2004, p.85), em que não conseguimos distinguir de quem é a voz do narrador que veicula as percepções e sensações pessoais, portanto, de um possível “eu” sobre a areia da praia e a maresia.

No terceiro fragmento escolhido, temos:

Embarcara em Lisboa, pelas onze horas, numa manhã de Inverno. Os Jerónimos e a Torre de Belém, olhava-os pela primeira vez, assim de longe, do barco, e nem conseguia distinguir se tinham alguma semelhança com o que tinha visto nos retratos [...] (p.88).

Fica evidente a analepse, ou seja, “ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.” (GENETTE, [19--], p.37) – em que temos uma retrospectiva do passado e tomamos ciência da origem da personagem Amélia, suas relações com a madrinha e o Padrinho em Portugal, a desilusão amorosa com Quim, o anúncio do jornal de Laureano e a correspondência que travara com ele e, enfim, o casamento por procuração e a viagem de Amélia de barco para Moçambique, como mencionamos. De certo modo, a analepse explica a condição e as amarguras de Amélia, dando sentido às impressões passadas pela caracterização dessa personagem na primeira parte da obra pelo narrador autodiegético.

A descrição, na segunda parte do romance, além de revelar as preferências de Amélia relativas ao contexto social, aponta as diferenças entre os espaços sociais e o caniço. Ao lado dessa divisão, são colocadas as situações passadas, caracterizando a digressão em relação a primeira e terceira partes do romance, que evidenciamos, no último trecho apresentado, que introduz a analepse da qual falamos. Esta também introduz aos poucos o contexto histórico transfigurado, já que apresenta os portugueses pobres que saem da pátria em busca de mudança de vida nas colônias portuguesas na África no período colonial.

Cabe ressaltar que a técnica descritiva não está somente presente na segunda parte do romance, é que a inserção dela, ao lado de analepses e da pluralidade de perspectiva narrativa, quebra de forma abrupta o modo de conduzir o relato em relação às outras duas partes.

De acordo com Aguiar e Silva (2005, p.740), as descrições no texto do romance transmitem parte importante da informação sobre as personagens, os objetos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos e que são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico (*locus amoenus*) ou disfórico, idílico ou trágico (*locus horrendus*), inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na obra.

No romance de Gersão, num processo metonímico, o espaço da casa e do jardim representam o espaço da então Lourenço Marques até certo ponto na narrativa. Espaço eufórico (*locus amoenus*) para Gita, Laureano, Lóia e Orquídea, mas disfórico (*locus horrendus*) para Amélia. Nas páginas iniciais do romance, temos uma rica descrição do ambiente em que se encontra a narradora-personagem Gita

que nos guia, apresentando, nos mínimos detalhes, o jardim e a casa com suas cores, plantas e objetos que os compõem. Trata-se do local de sua infância que tanto a seduz e que tantas percepções contrárias causam em Amélia:

As coisas, no quintal, dançavam: as folhas largas de um pé de bananeira, as folhas e as flores do hibisco, os ramos ainda tenros do jacarandá, as folhas de erva nascediça, que crescia como capim e contra a qual, em dada altura, se desistia sempre de lutar.

Era quando alguém se deitava sobre a erva que viam como eram finas as folhas do jacarandá varrendo o céu e como o sol era um olho azul e doirado espreitando, cegando todos os outros, para que só ele pudesse olhar. O sol, sobre o quintal e a casa, era o único olhar não cego.

[...] qualquer semente levada pelo vento se multiplicava em folhas verdes, lambidas pelas chuvas do Verão. E Amélia diria, franzindo a testa: O jardim tornou-se um matagal. E fecharia com força a janela.

Mas não era um jardim, era um quintal selvagem, **que assim se amava ou se odiava, sem meio termo, porque não podia se competir com ele. Estava lá e cercava-nos, e ou se era parte dele, ou não se era.** Amélia não era. Ou não queria ser. Por isso não desistia de o domesticar. Quero isto varrido, dizia ela a Lóia. Nenhuma casca de fruta podia ser abandonada, nenhum caroço deitado no chão. Isso é lá no “Caniço”, insistia, sempre que queria repudiar qualquer coisa. Aqui não.

E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era de Amélia, a Casa Preta de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal. (GERSÃO, 2004, p.9-10; grifos nossos).

A cisão entre a “Casa Preta” e a “Casa Branca” dá-se com o tracejar de uma linha imaginária de pertença a cada espaço da casa. À Amélia, o espaço interno, o quarto de costura, à Lóia, a cozinha, o jardim e o quintal. A primeira, prisioneira de seu mundo interior, de uma existência frustrada pela falta de prosperidade de sua empreitada na África casando-se com Laureano, vê no repúdio à Lóia e aos costumes africanos uma forma de autodefesa e de ter um pouco de satisfação, já que, mesmo sendo portuguesa de uma classe social mais inferior em relação a outros portugueses que ali habitavam, ainda pertencia a uma camada social superior à da ama de leite. A segunda, apesar de morar no “Caniço”, era feliz e mais livre do que Amélia porque aceitava sua condição e expressava alegria no contato com a natureza, e com os outros, nos afazeres que lhe eram atribuídos, principalmente, o de ser ama de leite de Gita. O sentimento de pertença de Gita à terra africana e à casa preta é manifestado mesmo na ausência de Lóia, pela força da imaginação:

Quando Lóia não vinha eu ia em pensamento até o lugar onde ela morava, que não sabia exactamente onde era, seguia até o fim da cidade de cimento e entrava no “Caniço”, andava pelos caminhos de areia, nas sobras ralas de árvores dispersas, atravessava o emaranhado das construções muito pequenas, barracas, casas cobertas de zinco, palhotas maticadas.

Lóóíiaaa – chamava em voz baixa. Ela respondia e pelo som eu encontrava a porta, entrava pé ante pé e deslizava para o meio das crianças que dormiam, procurava o meu lugar e deitava-me, emperrando um pouco para o lado Orquídea. (GERSÃO, 2004, p.37).

Vemos, no trecho acima e em grande parte da narrativa de Gersão, um narrador autodiegético. Vemos também que a voz narradora encontra-se numa posição ulterior à matéria que narra, ou seja, possui certo distanciamento dos fatos que já ocorreram, como podemos notar retomando o trecho de abertura da primeira parte do romance: “Ao quintal chegava-se através da porta estreita da cozinha. E se é verdade que a cozinha era escura, nem por isso se deixavam de ver os objectos, as painéis de alumínio e as gordas caçarolas, os púcaros e as tijelas de esmalte [...]” (GERSÃO, 2004, p.9).

Notamos o distanciamento do narrado, próprio da narrativa ulterior, pelos verbos no passado “chegava-se”, “era”, “deixavam”; a presença da memória revela-se quando a voz narrativa se questiona sobre ser ou não verdade a falta de claridade no espaço descrito, como se quisesse se certificar da exatidão da recordação sobre aquele espaço, já distante temporal e espacialmente. Já que, ao final da narrativa, sabemos que Gita deixa Lourenço Marques com destino a Portugal e nos parece, pelos indícios do relato, que volta anos mais tarde para a África, momento em que afluam suas memórias.

No início, podemos pensar que se trata de um narrador heterodiegético, mas a comprovação de que se trata de uma narrativa com narrador autodiegético pode ser notada no quarto parágrafo da primeira parte: “Mas como **eu disse**, não se precisava de olhos para ver, porque mesmo de olhos fechados se via, através das pálpebras inundadas de luz [...]” (GERSÃO, 2004, p.10; grifos nossos). Desse modo, Gita narra, na maior parte do romance em primeira pessoa os dramas pessoais vividos na família e também as mazelas do contexto histórico do colonialismo português na antiga capital de Moçambique, a então Lourenço Marques.

O procedimento descritivo é importante para compreendermos no romance, as diferenças sociais presentes na casa, evocadas pelo quintal e os objetos que

compõem esse cenário, mas também o espaço no romance, que pode ser concreto (casa, quintal, caniço, bairro nobre) ou subjetivo (casa preta e casa branca, interioridade das personagens). Por meio das percepções da narradora, em relação ao cenário da infância e da adolescência, emergem as memórias do passado ao leitor, que vai formando uma imagem desse tecido subjetivo e, dependendo do enfoque dado pela voz narrativa para o que é lembrado, o retrato formado no imaginário pode ser eufórico ou disfórico. A perspectiva escolhida para mostrar ao leitor a ambientação das memórias transmite também a subjetividade das personagens e proporciona um efeito de realidade, se pensarmos nas considerações feitas por Roland Barthes (2004, p.181-190), no texto “O efeito de real”, quando afirma ser a descrição um elemento ou índice que remete ao mundo exterior, ou seja, elemento que propicia uma ligação da descrição com a ideia de representação da realidade.

Barthes (2004) diz ainda que a descrição é item supérfluo se comparada aos elementos estruturais da narrativa, pois não traz progressão para a matéria narrada, entretanto, o crítico observa que tudo possui significância dentro do texto literário, até mesmo os elementos tidos como insignificantes. Resta-nos o desafio, como críticos, de desvendar qual seria essa importância:

A singularidade da descrição (ou do ‘pormenor inútil’) no tecido narrativo, a sua solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas. É a seguinte questão: tudo, na narrativa, seria significativo, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância? (BARTHES, 2004, p.184).

Barthes também observa que, na Antiguidade Clássica, a descrição pertencia ao campo da retórica e teve por muito tempo uma função ou finalidade estética ligada ao belo, atributo com reconhecimento nos estudos literários. Essa tradição foi mantida até a Idade Média, e era também responsável por descrever heróis e espaços. Contudo, diz o autor (BARTHES, 2004, p.185), que a descrição não estava sujeita a nenhum realismo, pouco importando a verossimilhança com a realidade; não havia, portanto, nenhum impedimento em colocar leões ou oliveiras num país que possuía ou não possuía esses animais ou vegetações; só contava a sujeição ao gênero descritivo: “[...] a verossimilhança aqui não é referencial, mas abertamente

discursiva”. Com o passar do tempo, a descrição passou a ter os chamados ícones de referencialidade “dotados de uma temporalidade referencial (e não mais apenas discursiva)” (BARTHES, 2004, p.183) e é justamente o que julgamos importante para nosso estudo, já que analisamos a descrição no romance como a ultrapassagem da fronteira entre ficção e realidade, trazendo por meio do discurso descritivo, a representação da realidade de um determinado espaço e tempo.

Para o estudo que traçamos sobre a transfiguração do passado nesse romance de Gersão e também em outros do nosso *corpus*, a descrição é um recurso importante e significativo, pois além de mudar o ritmo da narrativa, como já dito, torna as imagens da casa, da rua, da ambientação onde se passam os fatos narrados mais concretos, bem como para dar conotações psicológicas das personagens em relação a esses espaços, além de revelar muito da Moçambique colonial e os contrastes ali presentes. Por isso, as reflexões críticas de Barthes são importantes para nosso estudo, principalmente aquelas que explicam o efeito de realidade, transmitido por meio da descrição, já que tal técnica em *A árvore das palavras*, principalmente, é responsável, por veicular as impressões da narradora sobre os fatos históricos da época representada pela ficção.

Para investigarmos as conotações psicológicas das personagens em relação ao espaço, fez-se importante a leitura de Gaston Bachelard (1978) sobre a casa, já que esse ambiente em *A árvore das palavras* é muito presente e importante para compreendermos as personagens e seus dilemas existenciais, em especial, Amélia e Gita, que são as personagens em grande conflito no romance. No capítulo I de *A poética do espaço* intitulado “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, Bachelard (1978, p.199) diz que o espaço da casa é crucial na formação das subjetividades e também para a representação da realidade exterior. Alguns dos pontos que julgamos importantes para nosso estudo, a partir das ideias de Bachelard (1978, p.199): estudo do elemento casa, para percebermos os valores de realidade exterior e também o lado subjetivo, ligado à lembrança das casas que tivemos na infância. O estudo desses traços externo e interno em relação ao espaço da casa se justificam, pois a narradora, Gita, relata as lembranças que teve da casa da infância, durante quase toda a primeira parte do romance.

Além disso, Interessam-nos também as reflexões sobre a influência, que a descrição exerce no leitor. Para Bachelard (1978, p.206) a descrição na ficção

sugere a intimidade com o leitor e a conseqüente identificação com a matéria narrada, já que o leitor faz uma ponte entre o fictício e a realidade que o cerca e suas próprias experiências:

É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem. Quando é um poeta que fala, a alma do leitor ecoa, ela conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, dá ao ser a energia de uma origem.

Portanto, há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que se "escreve um quarto", que se "lê um quarto", que se "lê uma casa". Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que "leu um quarto" suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. Você quereria dizer tudo sobre o seu quarto. Quereria interessar o leitor em você mesmo no momento em que você entreabre a porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele. O próprio leitor já foi ouvir as lembranças de um pai, de um ancestral, de uma mãe, de uma empregada, uma "empregada de coração grande", em suma, do ser que domina os lugares de suas lembranças mais valorizadas. (BACHELARD, 1978, p.206).

É o que vemos em *A árvore das palavras*, quando a narradora descreve o espaço da casa e do quintal, fazendo emergir "valores de intimidade", que aproximam o leitor do espaço que está sendo descrito, trazendo certa familiaridade, deixando o leitor mais próximo da matéria narrada, a fim de persuadi-lo em relação ao que se quer que ele compreenda e acredita. Desse modo, tal recurso é utilizado de forma consciente pela voz autodiegética como forma de persuadir o leitor e levá-lo a comungar da perspectiva assumida por ela. Vejamos: "Ao quintal chegava-se através da porta estreita da cozinha. E se é verdade que a cozinha era escura, nem por isso se deixavam de ver os objetos, as panelas [...] apenas o cheiro e o calor nos guiavam, **nos primeiros passos.**" (GERSÃO, 2004, p.9; grifos nossos).

Vemos claramente nesse trecho a memória do espaço da infância sendo evocada. A frase "E se é verdade que a cozinha era escura" demonstra incerteza do narrador quanto à confirmação ou não de o ambiente ser escuro, justamente o ambiente da cozinha, que era o espaço de Lóia, como se quisesse questionar a proibição imposta pela mãe biológica, Amélia, de não ir à cozinha. A postura do narrador mostra-se, desde o início, de oposição à voz/visão da mãe, diante da separação dos ambientes, que é metaforizado pela divisão imaginária da casa da infância em duas casas, a de Lóia e a de Amélia, como dissemos. Na imagem criada

na memória de Gita que nos é relatada por ela, há o desejo de não confirmar a obscuridade traçada por Amélia para o espaço destinado aos africanos, como Lóia.

“E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal.” (GERSÃO, 2004, p.10). Já no início do romance, a conotação eufórica do espaço que a voz autodiegética atribui à amplidão da cozinha e do jardim, revelando o estado psicológico de Gita em relação a sua ama de leite, a descrição do espaço amplo da cozinha e do quintal, locais da cultura africana na concepção de Amélia, o que faz com que o leitor entre em harmonia com a perspectiva de Gita e sinta em relação à Amélia certo distanciamento.

3.3.3 Gita e Amélia: visões díspares sobre a África

Em quase toda a narrativa verificamos, como mencionado, a presença da narradora autodiegética – Gita - cuja voz privilegia o seu ponto de vista. O distanciamento da matéria narrada e todos os fatos acabam por ter um forte teor intimista em sua representação. Essa perspectiva narrativa acaba por trazer, de certa forma, uma descrição pessoal dos espaços e também das personagens da trama. A personagem Amélia, por exemplo, é-nos descrita e moldada pela narradora como uma mulher cheia de amargura e preconceito em relação a Moçambique e aos africanos, em especial, os negros:

Dos negros não sabemos nada, diz Amélia. Nem podemos procurá-los porque não sabemos onde moram, não têm endereço, vivem em sítios vagos, palhotas iguais umas às outras, no meio de corredores de caniço. É agulha em palheiro, se se quiser achar alguém. (GERSÃO, 2004, p.26)

A citação ilustra bem o pensamento da personagem Amélia sobre os negros africanos, de acordo com a voz autodiegética de Gita, que nos apresenta a imagem da mãe como destoante em relação à Lóia e Laureano. Tomamos conhecimento, ao final da segunda parte da narrativa, que Gita e Laureano são abandonados por Amélia, o que nos faz ter alguma desconfiança quanto à imparcialidade da

narradora, quando descreve as características da mãe. Como se trata de uma narrativa em que os fatos narrados já aconteceram, percebemos que os indícios que tivemos antes, como por exemplo a dureza de Amélia para com ama de leite, as proibições feitas a Gita, e toda a descrição da amargura de Amélia sobre a não aceitação do espaço moçambicano e das pessoas que ali viviam, na verdade são prenúncios do abandono que a narradora sofreu pela mãe, metaforizando também o embate entre gerações, a jovem de Gita *versus* a antiga de Amélia, que metonimicamente evoca a relação de poderio entre Portugal e suas colônias, ou seja, o não desejo do término do colonialismo por parte da metrópole pelo repúdio às ações *prol* independência.

No trecho abaixo mais um pouco da depreciação na caracterização de Amélia e indícios da sua fuga:

Prevenir todos os contágios era um dos seus cuidados. Para evitar o pé de atleta esfregava os pés com *Nixoderm* e nunca pisava o chão descalça, nem mesmo ao sair do banho. Como se a cidade pudesse armar-lhe uma cilada e mordê-la num pé – uma mordedura animal, infecta e malcheirosa. (A cidade arreganhando os dentes aos seus pequenos pés brancos, desprevenidos, calçados em sapatos finos. Pisar a cidade com pés leves, escapulir-se dali, fugir rente às paredes pelas ruas mais estreitas, como um rato apanhado que poderia ainda safar-se, com esperteza.) (GERSÃO, 2004, p.41)

O recurso do uso dos parênteses revela o pensamento e sensações do mundo interior da personagem que não é verbalizado, mas sentido no espaço da subjetividade, procedimento também muito utilizado em *Paisagem*, como veremos no próximo tópico sobre as intersecções entre os dois romances. Assim, podemos dizer que o comportamento de Amélia, descrito pela perspectiva disfórica de Gita, por serem indícios do destino dessa personagem e também por serem veiculados pela voz em primeira pessoa, confirma o desconforto em relação à confiabilidade das informações. O desejo de fuga, de não-pertença àquele espaço - “[...] escapulir-se dali, fugir rente às paredes pelas ruas mais estreitas, como um rato apanhado que poderia ainda safar-se, com esperteza.” - é concretizado com sua fuga com um homem, abandonando a filha e o marido em busca de uma vida melhor.

Amélia vive uma espécie de “eterno retorno”: não satisfeita com sua situação em Portugal, busca com Laureano, em Moçambique, uma saída; não satisfeita com

as perspectivas nada amistosas em solo africano, decide ir embora e iniciar um novo relacionamento, novamente com um desconhecido.

Outro fator que aumentou o distanciamento entre as personagens foi a falta de comunicação entre os membros da família: “Em alguns domingos Laureano não quer deixá-la sozinha, e então ficamos em casa, mas não encontramos o que dizer-lhe nem sabemos o que fazer, porque em todo o lado se ouve o zumbido da máquina, e o dia nunca mais tem fim.” (GERSÃO, 2004, p.36).

Vemos na falta de comunicação no relacionamento de Amélia e Gita também o confronto de gerações relativo à colonização. A velha geração, representada pela mãe, quer manter as raízes portuguesas, sem misturar-se aos africanos, mas, ao mesmo tempo, não há muito do que se orgulhar da pátria, ao passo que Gita, apesar de ser filha de portugueses, adere aos ideais de independência de Moçambique e aos aspectos da cultura local, assume o espaço de nascimento e sua carga cultural e de conflitos. Um desses confrontos é manifestado, no plano da perspectiva narrativa, pela descrição negativa que a narradora Gita traça da mãe biológica e também na falta de diálogos que a narradora evidencia entre ela e a mãe.

Há, assim, um abismo na comunicação de Amélia com Gita e Laureano. O que se comunica, ou fala, por Amélia é somente a máquina de costura, que trabalha em ritmo frenético, como se transmitisse a revolta dela com sua situação social. Já entre Gita e Laureano há entrosamento e troca de experiências que são evidenciadas pelas memórias de Gita, sempre marcadas pelas histórias do pai, em que despontam o conhecimento que ele tem de Lisboa, da situação social, política e econômica reproduzidos, no romance, por ela, como podemos observar no trecho abaixo em que Gita reproduz a história do avô paterno:

Não sou capaz de imaginar o teu pai, de que não ficou nenhum retrato. Era um pai muito remoto, emigrado para o Brasil quando eras pequeno, e que uma vez viste chegar, como uma assombração. Terias uns sete anos e guardavas as cabras.
Sou teu pai, disse o homem, indo ao campo de baixo ter contigo.
Mas era um estranho, de que nem sequer te lembravas. (GERSÃO, 2004, p.48).

Vemos que no romance de Gersão a descrição que materializa o espaço revela a presença de dualidades e/ou oposições no ambiente familiar, pelos embates entre Gita e Amélia, remete-nos a algo maior: aos contrastes do período colonial – cisão entre portugueses e africanos e entre classes pela separação entre

bairros de cimento e os de caniço: “O sol, sobre o quintal e a casa, era o único olhar não cego.” (GERSÃO, 2004, p.10). Em tempos de conflito e opressão, todas as perspectivas não eram adequadas, somente a natureza era imparcial.

3.4 Paisagem com mulher e mar ao fundo e A árvore das palavras: intersecções

Os dois romances de Teolinda Gersão aqui analisados possuem certa distância temporal na publicação: *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é de 1982, logo nos anos iniciais da produção literária de Gersão e *A árvore das palavras*, de 1997, quinze anos depois. Apesar dessa distância cronológica, o tema de ambos é a transfiguração do passado – tomando como motivo o mesmo período histórico, mostrando serem ainda latentes os efeitos nocivos do salazarismo e colonialismo em Portugal e nas ex-colônias, o que também revela amadurecimento na retomada desses fatos. Mesmo apresentando histórias em espaços distintos e com perspectivas diferentes, essas obras guardam entre si muita semelhança na estrutura e nos procedimentos narrativos, no uso de expressões recorrentes e descrições, o que nos permite falar de autotextualidade¹⁴ entre essas duas obras de Teolinda Gersão. Tal processo já foi evidenciado nos estudos de Inês de Sousa (1988) na investigação de textos iniciais de Gersão: *O Silêncio*, de 1981, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982 e *Os Guarda-chuvas cintilantes*, de 1984, incluindo também o conto “Mulher dormindo”, que é anterior às três obras citadas. Sousa (1988) não utiliza o termo autotextualidade, mas auto-referencialidade e a radicação contextual, que seriam mais ou menos equivalentes. De acordo com a estudiosa (SOUSA, 1988, p.11-12) as primeiras obras de Gersão formam uma espécie de caleidoscópio, que vai se auto-refletindo, descrevendo um percurso espiralado e de alguma forma narcísico, sem, no entanto, se esgotar nele. Sousa ainda aponta que as metáforas criadas por Gersão transitam de uma obra a outra.

¹⁴ Afonso Romano de Sant’Anna (2003, p.62; grifos do autor) afirma ser a autotextualidade a relação entre textos do mesmo autor, tomada como “[...] sinônimo de *intratextualidade*. É quando o poeta se reescreve a si mesmo [...]”.

Há, assim, um diálogo entre os próprios textos da escritora.

Nosso intuito aqui não é o estudo da autotextualidade para compreensão do ato de escritura puro e simples, mas sim investigar o que tal recurso pode revelar sobre a transfiguração do passado nos romances da autora em estudo, já que em muitos casos tal estratégia revela os meandros da escrita. Verificamos que a autotextualidade está presente também na produção posterior de Gersão, seguindo as características das obras iniciais, como bem analisou Sousa (1988). É o caso de *A árvore das palavras* em relação à *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e também de obras mais recentes como o romance *As águas livres: caderno II*, de 2013, que reúne em si muitas reflexões sobre o próprio produzir, e há a retomada e revelação do processo de escrita da maioria das obras da autora, revelando os meandros da ficção, ou seja, há a exposição dos procedimentos ficcionais, ou como diz Iser (1996, p.23), o texto ficcional "se dá a conhecer como ficcional", ou seja, põe em evidência sua maquinaria. A obra mais aludida em *As águas livres* é *Os guarda-chuvas cintilantes*, de 1984, que Gersão passou a nomear, a partir de 2013, de "caderno I", justamente por estar nela o início da reflexão que a autora amplia no "caderno II".

De acordo com Inês de Sousa (1988, p.9), que foi quem realizou um dos estudos pioneiros sobre a obra de Gersão e já afirmava a existência de um diálogo intratextual entre as obras iniciais da autora, o diálogo entre essas primeiras narrativas da escritora portuguesa dá-se em função do momento histórico-cultural em que surgem, ou seja, muito próximas do momento revolucionário da queda do regime salazarista, por isso, espelham-se e refletem-se em vários níveis, passando pela oscilação da instância narrativa, por personagens que se definem pelos mesmos paradigmas e que se prolongam umas nas outras, pela fragmentação do tempo ou pela indefinição do espaço e pela repetição de enunciados e palavras, criando, assim, segundo a estudiosa, uma poética própria:

Assim, para exprimir uma dor funda, e talvez numa reconstrução da expressão "dor cega", recorre-se nas três obras exactamente à mesma imagem. Em *O Silêncio* é Lídia que no desejo de castigar Lavínia pela sua permanente ausência em relação à vida, lhe pretende infligir uma dor aguda, capaz de a despertar, mesmo depois de morta: "[...] pegarei nas agulhas que seguras ainda, como sempre absorta e fatigada, e espetá-las-ei ternamente nos teus olhos". Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a mesma expressão surge metaforicamente aliada ao sofrimento causado pela morte do filho: "Seus olhos ardendo, espetados com agulhas [...]". E a metáfora reaparece em *Os Guarda-chuvas Cintilantes*, desta vez conjugada

com uma personificação: “As bonecas [...] furam os olhos dos pássaros com agulhas em brasa [...]”. (SOUSA, 1988, p.9-10).

A mesma metáfora pode ser vista em *A árvore das palavras*, quando Gita, entristecida pela brutalidade com que Amélia trata Laureano, faz uma boneca de pano, como se fosse a mãe, e a fura com alfinetes numa espécie de *voodoo* para se livrar do sofrimento que Amélia causava a eles: “Não é um feitiço de morte que lhe faço, é um feitiço de viagem” (GERSÃO, 2004, p.76). A intenção da narradora de fazer um feitiço de viagem vem explicar e/ou justificar a ausência materna, o fato de ser “um feitiço de viagem”, revela-se como outro prenúncio do destino de Amélia, que parte de Lourenço Marques, abandonando a filha e o marido, como dissemos. Gita, nessa altura da narrativa, quando relembra esse fato, já sofreu o abandono, por isso, o episódio também é metafórico no sentido de remeter a algo que a narradora-personagem já vivenciou e agora traz à tona por meio de suas lembranças.

Julgamos interessante estender a autotextualidade investigada por Sousa para obras de produção posterior, a fim de ampliarmos a compreensão dos temas e traços que são recorrentes nos dois romances em estudo, no intuito de percebermos, principalmente, a retomada dos temas da história recente de Portugal e das ex-colônias da África no processo de revisão crítica dos fatos pelos romances, por meio de uma escrita que se espelha e reflete. Em nosso estudo do mestrado, privilegiamos a análise da autotextualidade presente dentro do próprio romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, e analisamos o diálogo com o próprio texto e identificamos que o procedimento se dá a partir da retomada de enunciados e cenas ao longo da narrativa, numa espécie de construção de cenas-paradigmas na obra. Tal retomada se dá numa espécie de construção de cenas paradigmas na obra. Como exemplo, a primeira cena do romance, que mostra, conforme analisamos, a situação abismal em que se encontra a personagem Hortense, irá se repetir com outras nuances ao longo do texto, sobretudo ao final do romance por meio da personagem Clara.

Digamos que a personagem narradora não exacerba apenas seu mundo interior, mas também o próprio processo de composição do texto, “recuperar outra vez esse pequeno mundo, fixar-se nele, sabê-lo de cor”, em que a recorrência excessiva seria uma espécie de refúgio da consciência. É como se essa re-

organização constante da matéria narrativa conferisse à personagem a possibilidade de manter sua “sanidade” em meio à opressão e dor vividas, insistir na paisagem pintada como um exercício de sobrevivência.

Daí os diversos trechos que vão sendo retomados ao longo da narrativa, muitas vezes com pequenas alterações, mas o mesmo conteúdo: “Saio de manhã cedo e atravesso a aldeia, ao longo de pequenas ruas inclinadas [...]” (p.19), que se repete com a alteração da primeira pessoa para a terceira: “Ela saía outra vez de manhã cedo e atravessava a aldeia [...]” (p.21); “Sua vida passada à beira-mar” (p.36), “sua vida parada à beira-mar” (p.39 “mas os outros, os outros, existe o mundo além de nós, dissera Pedro, e também Clara” (p.40), “mas os outros, os outros, dissera Pedro, e também Clara” (p.41). (Grifos nossos).

Essas “cenas paradigmas”, no dizer de Inês de Sousa, aparecem com maior intensidade na primeira parte do romance e reiteram o insulamento das personagens em um universo do qual tentam recuperar algo familiar, mas também uma possível saída para sua não submersão total.

Inês de Sousa (1988, p.27-28) afirma também que a constituição de uma poética própria na escrita de Teolinda Gersão e a reflexão sobre o fazer literário realizam-se por meio do diálogo com outras artes, como a música, mas em especial com a pintura: “É, todavia, a pintura que desempenha um papel privilegiado na revelação de uma poética, antes de mais porque estamos perante uma escrita que se prende profundamente com uma concepção pictórica do real”. Um de muitos exemplos que identificamos foi em relação à primeira cena de *Paisagem*, que mostra, conforme analisamos (COSTA, 2010, p.70), a situação abismal da personagem Hortense, que é recuperada com outras nuances ao longo do texto, sobretudo ao final do relato por meio da personagem Clara.

A autotextualidade em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras* traz elementos em comum no procedimento narrativo, como o uso da descrição, utilizado-a para um “efeito de realidade”, como mostramos no item anterior. Além disso, nos dois romances de Teolinda, vemos certa sincronia nos fatos apresentados, porém, em espaços e com perspectivas distintas. Em *Paisagem*, a perspectiva narrativa vem da visão das personagens mulheres, principalmente Hortense e Clara, que estão em Portugal e perdem Pedro, respectivamente, filho e esposo na Guerra Colonial e têm outros familiares perseguidos pelo regime

salazarista. No segundo romance, a perspectiva narrativa também advém de mulheres: Gita, na maior parte do romance, e Amélia, na segunda parte, mas ambas estão na antiga capital moçambicana da época colonial – Lourenço Marques.

Os dois romances estruturam-se em três partes (marcadas graficamente) e possuem oscilação das vozes narrativas; em muitos momentos fica difícil identificar se é de uma voz em primeira ou em terceira pessoa que se trata. Gita em *A árvore das palavras* comenta ironicamente o fato da mãe tê-la mandado para as aulas de dança da professora Madame Solange Québec. É interessante a voz narrativa que se coloca comentando exageradamente o próprio narrar e o desejo de liberdade:

Sim, suponho que terei de falar disso agora, do desespero, dos sapatos de pontas e das posições tortas do pé, do sufoco dos corpos desengonçados, como aves sem penas, avançando em passos inseguros de ganso. Não virei, prometo a mim mesma, olhando com desdém as meninas gordas que mediam com aflição a cintura e juravam matar-se, cortar-se em bocadinhos para se tornarem de plumas [...] (GERSÃO, 2004, p.54).

A voz da narradora ao dizer “Sim, suponho que terei de falar disso agora”, revela-se como metatexto, pois desnuda a intencionalidade da voz narrativa. A voz de Gita em relação à rigidez das aulas de dança da Madame Québec e sua apresentação de balé, bem como as lições sem muito significado no dia a dia da escola, estabelecem um processo autotextual com o comportamento de Hortense, personagem de *Paisagem*, nas aulas de Áurea, embora, neste caso, a denúncia dos males da ditadura sejam mais visíveis. O desejo de liberdade dessas duas personagens na infância, o espírito de liberdade em relação aos censores são bastante semelhantes. A cena de *Paisagem* que analisamos no primeiro item revela o espírito libertário de Hortense no momento do castigo, que se assemelha ao de Gita em relação às aulas de balé e também às da escola, onde ela e seus amigos são obrigados a decorar frases feitas.

Em *A árvore das palavras*, a negação de Gita nas aulas de balé “Não virei, prometo a mim mesma, olhando com desdém [...]” também é a manifestação de seus valores, que não deseja dançar apenas para satisfazer uma necessidade pessoal de Amélia, a de ascensão social, deseja outro tipo de dança, uma dança libertadora: “[...] eu é descalça que irei dançar. E não aqui, mas na terra quente do quintal, debaixo das árvores. Ninguém vergará meu corpo, ninguém o matará [...]”

(GERSÃO, 2004, p.54).

Vemos também em Gita, assim como em Hortense, a consciência da ineficácia das aulas, das repetições: “Recitamos a lição em coro, mas nem todos sabemos ler, nem sequer abrimos o livro na mesma página. Repetimos de cor, sem olhar as letras: gi-ras-sol, ri-ci-no, ma-fu-r-ra.” (GERSÃO, 2004, p.63), comportamentos que revelam um prolongamento da personagem do primeiro romance na do segundo.

A apresentação da narradora em *A árvore das palavras* é feita somente quase ao final da primeira parte do romance (GERSÃO, 2004, p.64), quando a narradora, enfim, nomeia-se: “Zita Marcelino Capítulo – este é o meu nome, que herdei de ti, Laureano Capítulo. Assim te chamarão, lá na empresa, talvez pelo telefone, talvez até pelo altifalante, para subires ao escritório, quando fores promovido.”. Esse recurso narrativo também é empregado em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, mas neste romance demoramos a ter conhecimento de quem o narrador fala ou de quem são os sofrimentos descritos, justamente para encenar na escrita o luto em que estão submersas as protagonistas, Hortense e Clara.

3.4.1 O passado nos romances e a fragmentação da voz narrativa

Outro aspecto interessante nos dois romances é a não-demarcação nítida do tempo cronológico; temos a ideia de que se trata, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*, do salazarismo e do colonialismo pelas referências a aspectos e ações desses períodos da história. Segundo João Barrento (2009, p.93), no texto “A nova desordem narrativa”, isso se deve a haver, nos romances de Gersão, e de outros escritores contemporâneos a ela em Portugal, um trabalho de superação do tempo histórico, evidenciado pela não-delimitação temporal precisa, ou mesmo de datas, o que provoca um efeito de ênfase na atmosfera atemporal dominante. Para o autor, esse propósito de anulação da cronologia pode fazer-se sentir até no nível da estrutura e do ritmo da linguagem, que se alterna entre o fluente e o descontínuo, e que “mente” sempre que pretende organizar-se logicamente.

Tal efeito de “anacronia” é, ao mesmo tempo, bastante contraditório nos dois

romances, pois quanto mais forte é o desejo de “superar” ou eliminar o passado, mais ele se faz presente. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, por exemplo, vemos certa indefinição na demarcação das categorias de espaço, tempo e também das ações das personagens, ou seja, há uma linha tênue na apresentação dessas categorias, justamente porque o objetivo do romance é dar relevo ao mundo interior das personagens que estão destroçadas emocionalmente e suas lembranças não aparecem de forma linear, mas de acordo com o aflorar das lembranças. Por isso, podemos dizer que a narrativa explora pensamentos das personagens, a fim de revelar um intimismo, como podemos observar no trecho abaixo:

Era tão difícil voltar, entrar num ritmo, organizar o tempo velozmente, porque na prisão o tempo não passava nunca, era difícil atravessar as ruas, evitar os carros, orientar-se, entrar sem preparação num local cheio de gente e rumor, porque ele vinha da imobilidade do terror e do silêncio e perdera a espontaneidade, os movimentos livres, como se sempre o vigiassem nas suas costas, o olho de vidro que havia na porta da cela viera atrás dele e seguia-o, fixava-se, espiando, em todas as portas, em todas as paredes, e olhava-o no escuro, mesmo durante o sono, o modo incerto que ele tinha de atravessar a sala, desviando-se excessivamente dos objectos [...] levava tanto tempo a reencontrar a sua identidade e a sua força, - pensava em vocês, onde estariam, o que fariam, àquela hora [...]. (GERSÃO, 1982, p.121-122).

Um aspecto importante de *Paisagem* e retomado em *A árvore das palavras* é a mudança da voz narrativa. Nos dois romances, temos momentos em que desponta um narrador autodiegético e, em outros, heterodiegético, cuja voz se mistura à voz das personagens num exercício de discurso indireto livre; porém, em outros a própria voz da personagem é reportada por um clássico narrador em terceira pessoa, por meio do discurso indireto. A voz narrativa em primeira pessoa, presente nos dois romances, pode ser nomeada de autodiegética, porque relatam suas próprias experiências como personagens centrais da história. Vejamos:

[...] a janela, quadrado de vidro aberto sobre o céu, entre cortinas brancas, e para lá da janela, mas tão perto que quase tocava os vidros, crescera pé de romãzeira. Ramos alargados, cobertos de miúdas, finas, folhas verdes, encimados por flores abertas que oscilavam ao sol, deslizando devagar, diante dos seus olhos, **para que ela corresse depressa e apanhasse de uma vez ambas as cores**, vermelho e laranja nítidos, brilhantes, luminosos [...] (GERSÃO, 1982, p. 10-11; grifos nossos).

No trecho acima temos a descrição da paisagem vista da janela por Hortense. A voz da narradora descreve a cena que vê em terceira pessoa e causa certa confusão para o leitor quando nos deparamos com a expressão “para que ela corresse depressa e apanhasse de uma vez ambas as cores”, pois há a manifestação de uma terceira pessoa. Sobre essa mobilidade da voz narrativa em *Paisagem*, é interessante a argumentação da estudiosa Sônia Piteri (2004, p.49) no artigo “A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela”, quando afirma ser um jogo do narrador autodiegético, ou seja, trata-se de um eu falando de si em terceira pessoa. Há, segundo Piteri, uma fratura da voz narrativa: Hortense seria o “ela” e ao mesmo tempo o “eu” no romance, ou seja, “simultaneamente um “eu” que fala de si em terceira pessoa”, ou seja, “sua própria voz é que se refere a um “ela” que não é outro ser, mas ela própria”.

Em *A árvore das palavras*, notamos essa mescla de vozes na segunda parte do romance, o que torna esse momento da narrativa o mais subjetivo do romance. Temos dificuldade, nessa parte, de identificar o tipo de narrador, devido a essa justaposição de vozes, em primeira e terceira pessoa, que muitas vezes se fazem presentes sem a mediação da voz narrativa. Vejamos o seguinte trecho do romance, em que é possível notar a utilização desse procedimento:

Se ao menos o balanço amainasse, se o barco ficasse quieto, um momento que fosse. Porque então poder-se-ia respirar fundo, pôr o estômago e o corpo no lugar. Podia ser que depois ela aguentasse melhor o balanço, se tivesse um momento, um único momento, de trêguas: como numa viagem de carro a gente abre a janela e recebe o ar na cara e, se mesmo assim não melhora, pára um pouco na berma, pisa outra vez o chão firme, e sente com alívio que o mundo voltou ao seu lugar. Mas ali não havia por onde fugir, não havia mais que mar e céu, aparecendo alternadamente na vigia, agora que a manhã clareava. (GERSÃO, 2004, p.89)

Trata-se de um trecho dentro da analepse que revela o passado de Amélia e sua vinda de barco a Moçambique. O início do trecho parece-nos em primeira pessoa “Se ao menos o balanço amainasse, se o barco ficasse quieto, um momento que fosse. Porque então poder-se-ia respirar fundo, pôr o estômago e o corpo no lugar”, dando a entender que se trata de reflexões da própria Amélia sobre o mal-estar provocado pelo balanço do navio. Em seguida, um trecho que revela uma terceira pessoa, identificado pelo pronome “ela”, causando uma estranheza na

identificação da voz narrativa; o que fica em evidência é o mundo subjetivo das personagens.

Contudo, isso fica em suspenso nas duas narrativas de Gersão, pois, além da fala de Hortense, percebemos a fala de outras personagens que afloram em primeira pessoa no corpo textual, o mesmo em *A árvore das palavras*, daí a complexidade da perspectiva narrativa nos dois romances de Gersão, que desestabiliza o leitor na tentativa de identificar de modo claro quem fala. Outro trecho em que se evidencia essa “fratura da voz narrativa”:

[...] e então **ela começou** a lutar contra as palavras falsas e **deixou correr a sua própria voz** dizer qualquer coisa, não importa o quê, apenas quebrar o silêncio, **levantar uma voz frágil**, absurda, confusa, **mas uma voz**, contra o mundo informe do caos e do silêncio, **a voz como revolta, não poderiam calar sua voz**, se ela não quisesse, não poderiam, assim como não poderiam impedi-la de não dizer mais nada e de partir.

Os que querem partir partirão sempre, pensou lentamente com esforço e alívio, depois de um longo espaço em branco. Mesmo que lhe roubem o bilhete e a mala, e lhes fechem todas as portas e janelas. (GERSÃO, 1982, p.15-16, grifos nossos).

No trecho, vemos a sobreposição de duas vozes. No primeiro período, a abertura de uma voz em primeira pessoa “dizer qualquer coisa, não importa o quê, apenas quebrar o silêncio [...] a voz como revolta”, seguido de um segundo período já em terceira pessoa: “Os que querem partir partirão sempre, pensou lentamente com esforço e alívio [...]”.

O mesmo procedimento do jogo de vozes narrativas verificamos em *A árvore das palavras*, na sobreposição de lembranças e temporalidades, ora temos Gita criança narrando a infância, ora nos parece que a narradora, já adulta, no presente da enunciação de suas memórias, verificasse nas lembranças a veracidade de cada acontecimento mesclando seu discurso com o das outras personagens.

Vejamos: “Não venho de ti, venho de Lóia. Amanhã vou vestir capulana como Orquídea. Mas não quero pensar em Amélia (Ao cinema? Esta tarde? Não, não vou. Tenho o vestido de Elejana para acabar. E além disso dói-me imenso a cabeça).” (GERSÃO, 2004, p.58). Entre parênteses, vemos a voz de Amélia no espaço subjetivo, da sua interioridade, intercalando-se à voz em primeira pessoa, as possíveis repostas aos pedidos de Gita, ou a própria voz da narradora a imitar a voz de Amélia.

Outro trecho revela as dúvidas da narradora e a incerteza quanto o espaço e tempos que a circundam:

Vamos ao *Scala* ou ao *Varietà* (não, nessa época ainda não tinha sido demolido, só foi depois, em 67), Ou talvez vamos ao Gil Vicente, logo ali na Aguiar (que nessa altura ainda não se chamava D. Luís) – porque o Gil Vicente também é próximo dos sítios por onde em geral andamos e que ficam entre a Avenida da República, a 18 de Maio e o cais.” (GERSÃO, 2004, p.58).

Diferente do primeiro trecho, aqui o uso dos parênteses revela um diálogo da narradora com ela mesma, como se quisesse se certificar das coordenadas e passar uma ideia de real para o que está narrando. Há uma alusão ao tempo cronológico “só foi depois, em 67”, mas não conseguimos situar de modo exato o momento do presente da narração.

A transfiguração da matéria histórica nos dois romances ocorre também pelo retrato da oscilação da voz narrativa. Tal procedimento personifica os conflitos interiores de personagens submersas nas duras realidades do salazarismo e do colonialismo. Cabe ressaltar que em *Paisagem* as referências ao contexto transfigurado são mais explícitas, ao passo que em *A árvore das palavras* transparece de modo mais implícito. Vemos também a presença de processos metonímicos nos dois romances, operando a transfiguração do histórico, seja pela dor e do luto, seja pelo embate entre gerações. Tais processos enfocam personagens femininas que estão em prolongamento de um romance no outro, reforçando a revisão crítica e a intencionalidade com que é tecido e concretizado no espaço do romance, principalmente, pela técnica descritiva que está presente em ambos e também em outras obras da autora.

CAPÍTULO 4:
TRANSFIGURAÇÕES DO PASSADO EM *TERRA SONÂMBULA* E *VINTE E*
ZINCO

4.1 Transfiguração do passado em *Terra sonâmbula*

4.1.1 Aspectos gerais do romance

Terra sonâmbula, de 1992, primeiro romance de Mia Couto, que até então havia se dedicado à escrita de poesia, contos e crônicas, vem afirmar a maturidade de sua escrita e consagrá-lo como um dos grandes nomes da literatura moçambicana e também das literaturas de língua portuguesa. O que chama muito a atenção nesse livro são os variados artifícios de composição narrativa: pluralidade de histórias; representação do ato de contar, de ler e de ouvir histórias; presença da tradição moçambicana visualizada na narrativa por meio do emprego de palavras de línguas de etnias africanas. Todos esses procedimentos corroboram para a “transfiguração” da matéria histórica do passado recente de Moçambique.

Nas palavras do ensaísta português Pires Laranjeira (1995, p.198), “*Terra sonâmbula* é um romance sobre os efeitos da guerra: a desolação da paisagem natural e humana. Mas é também um romance sobre a capacidade de sonhar e de contar.”. Essa afirmação de Laranjeira confirmam os procedimentos narrativos que listamos acima e enfatiza a presença de personagens que têm no sonho a matéria para o contar. É o caso, por exemplo, de Taímo, pai de Kindzu, que, após noites de sonho, envolve a família em longas histórias sobre a terra e os horrores da guerra.

Retomando as palavras do crítico: “[...] é um romance sobre os efeitos da guerra[...]”, pois traz a representação da guerra de independência do país e os anos de guerra civil; “um romance sobre a capacidade de sonhar e de contar”, porque, mesmo diante de tanta desolação, é uma narrativa de personagens que têm no contar e no sonhar a atenuação da dura realidade vivida. Contar e o sonhar são, portanto, elementos estruturadores da narrativa e também revelam determinada paisagem histórica de Moçambique, já que os relatos das personagens mostram que estão submersas num espaço e tempo marcados pelas atrocidades trazidas por posturas imperialistas.

O título da obra e suas epígrafes são bastante reveladores nesse sentido, pois operam personificações do espaço e do tempo africanos, difundindo as mudanças ocasionadas pelo colonialismo e pela guerra civil e evidenciam, por meio do sonho, ao mesmo tempo, a esperança e a incerteza do futuro com a independência de Moçambique, como podemos verificar na primeira epígrafe da

obra:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (Crença dos habitantes de Matimati). (COUTO, 2007, p.5).

O romance desenvolve-se por meio de duas histórias que se desenrolam paralelamente em onze capítulos e onze cadernos que, na verdade, configuram capítulos do que parece ser outra história. No final do último caderno, nós, leitores, nos surpreendemos: a duas histórias se convertem em uma única, deixando um enigma para o leitor: o filho de Farida que Kindzu - narrador dos cadernos - procura é o menino Muidinga - protagonista dos capítulos - cuja voz narrativa é evidenciada por um narrador heterodiegético?

Somando as duas histórias, temos a saga do menino Muidinga e do velho Tuahir que estão numa estrada escapando da efervescência da guerra civil; Muidinga não se recorda de nada sobre si mesmo e deseja encontrar os pais, saber de sua história. Na “estrada morta”, encontram um ônibus queimado, onde resolvem fazer morada. No interior do veículo incendiado, deparam-se com corpos carbonizados e uma mala próxima a um corpo de um homem morto a tiros. Do conteúdo, o menino Muidinga interessa-se por uns cadernos e se recorda de que sabe ler, iniciando uma jornada junto às memórias de Kindzu.

A partir daí, a história do menino e do velho, que é narrada por um narrador em terceira pessoa, alterna-se com os cadernos das vivências de Kindzu, escritas em primeira pessoa e lidas por Muidinga, personagem central dos capítulos. As histórias lidas vão, juntamente com a história do menino e do velho, formando o romance. Na medida em que os dias passam e as leituras avançam, o mundo de Kindzu passa a ser não só o passatempo de Muidinga e Tuahir, mas a fazer parte da vida de ambos. Veremos mais adiante alguns trechos do romance em que essa vivência das histórias lidas pelo menino faz-se presente no imaginário dele e do velho e também no cotidiano dessas duas personagens.

Nesse romance de Mia Couto, o modo de revisar a matéria histórica e transfigurá-la dá-se pela alternância de dois tempos: o tempo colonial e o pós-colonial. A estruturação do romance em capítulos e cadernos permite-nos reconhecer e/ou estabelecer certa diacronia para os fatos narrados. A divisão gráfica

- em capítulos e cadernos - torna possível situar os primeiros numa espécie de presente da narração e os segundos num passado que é evocado pela leitura que a personagem dos capítulos realiza das histórias registradas em pequenos cadernos.

É importante ressaltar que as duas grandes narrativas que compõem *Terra sonâmbula* são diferentes entre si, porém, de igual importância para a estrutura e o sentido do romance. Por esse motivo, não é possível subdividi-las em níveis narrativos ou em narrativas encaixadas. Para isso, seguindo a classificação genettiana (GENETTE, [197-], p.238), precisaríamos definir uma como principal, ou na proposta das narrativas encaixadas de Todorov (2006, p.118-133), definiríamos qual seria a encaixada e a encaixante; contudo, ambas cumprem o mesmo papel, não há como eleger uma delas como principal ou encaixante. Assim, nesse romance, as duas histórias basilares encontram-se em pé de igualdade, mesmo que apareçam uma após a outra. Contudo, é natural ter-se a impressão de que a história de Muidinga é a principal, porque o romance inicia-se com o primeiro capítulo, referente a essa história.

4.1.2 Outras histórias nos capítulos e cadernos

Em *Terra sonâmbula*, por meio da mudança na focalização, deparamo-nos com o relato de outras histórias que surgem dentro das duas grandes narrativas; essas sim podemos chamar de encaixes, pois já não estão no mesmo nível narrativo das duas outras basilares do romance, consideradas no mesmo nível. Nos capítulos, a narração ocorre pela voz de um narrador heterodiegético com focalização, em sua maior parte, interna (em alguns momentos verificamos a focalização zero) veiculando o ponto de vista dos protagonistas Muidinga e Tuahir: “Muidinga não ganha convencimento. Olha a planície, tudo parece desmaiado. Naquele território, tão despido de brilho, ter razão é algo que não dá vontade.” (COUTO, 2007, p.10). Mas, quando surgem figuras um tanto peculiares e fantásticas que se encontram com os protagonistas, a focalização interna desloca-se para essas outras personagens; continuamos com o narrador em terceira pessoa, mas a focalização transita de interna fixa – e em alguns momentos focalização zero - para interna variável, já que a perspectiva narrativa passa a ser a das personagens secundárias, que surgem no

dia a dia das andanças do menino Muidinga e de Tuahir, como no encontro com o Velho Siqueleto: “O idoso homem tinha, apesar de tudo, seus pensamentos futuros. Para ele só havia uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo, teimando no mesmo lugar [...]” (COUTO, 2007, p.66). Outros personagens vão configurando as histórias encaixadas como as velhas caçadoras de gafanhotos, que acabam violentando o menino Muidinga e o iniciam sexualmente; a de Nhamataca, o fazedor de rios, e muitas outras.

Nos cadernos, Kindzu é o protagonista e narra a própria história em primeira pessoa: **“Sou** chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas [...] **Meu pai me** escolheu para esse nome, homenagem à sua única preferência: beber sura, o vinho das palmeiras.” (COUTO, 2007, p.15; grifos nossos). Apresenta-se, desse modo, como um narrador autodiegético; contudo, ao contar as histórias de outros moradores de Matimati, espaço em que se passam a maior parte das histórias dos cadernos, já não participa delas como protagonista, mas como testemunha, como ouvinte dos relatos que, depois insere em seus escritos. Assim, de narrador autodiegético passa a homodiegético, ou seja, é o portador da voz, porém, não relata mais a sua história, mas as de outras personagens. Reproduz nos cadernos: a triste história de Farida, por quem ele se apaixona; a história do português Romão Pinto, num episódio fantástico: o morto que torna a viver.

Vejamos esse movimento de mudança da voz autodiegética para homodiegética no trecho do início do quarto caderno:

Me chamo Farida, começou a mulher o seu relato. Falava com voz baixa, em rouquidão que vinha da timidez. **Conservei-me afastado, de olhos no chão.** Durante a sua longa fala **me calei como uma sombra para lhe dar coragem.** A mulher se trocou por palavra até quase ser manhã. (COUTO, 2007, p.70; grifos nossos).

Vemos, pelos verbos empregados “conservei-me”, “me calei”, nos trechos destacados da citação, que a narrativa vai encenando o movimento de mudança do tipo de narrador: a voz aparece em primeira pessoa, mas não se trata mais da narração da própria história, mas do relato que ouviu e viu de outra personagem que protagoniza um relato secundário em relação à história de Kindzu e sua família, promovendo a mudança do tipo de narrador.

Essas outras histórias aparecem no interior tanto dos capítulos quanto dos cadernos. Para esses casos, adotamos como conceito teórico a “técnica de

encaixe”, conforme classificação de Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*, principalmente no que ele menciona sobre os “homens-narrativa”, quando analisa *As mil e uma noites* e o *Manuscrito encontrado em Saragossa*, dizendo que cada personagem que se apresenta é portadora de uma nova história, ou seja, ocasiona um novo encaixe:

Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativa. Esse fato afeta profundamente a estrutura da narrativa.

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 2006, p.122).

Todorov (2006, p.123) diz ainda que a presença dos homens-narrativa é certamente a forma mais espetacular do encaixe. São bem interessantes também as explicações que o teórico apresenta para compreendermos o sentido desse procedimento narrativo:

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p.125).

Uma das primeiras histórias encaixadas nos capítulos é a do Velho Siqueleto, em “A lição de Siqueleto” (quarto capítulo). Todavia, o recurso utilizado por Mia Couto pode-se dizer que é misto. A nova personagem apresenta-se aos protagonistas em discurso direto como no caso de Farida. Entretanto, o relato dessas personagens secundárias não é apresentado em primeira pessoa num discurso direto, a voz é a do narrador heterodiegético dos capítulos, mas a história é a da nova personagem – ocasiona um corte e conseqüentemente, um encaixe, de acordo com a definição de Todorov. Vejamos um trecho do romance:

Meu nome é Siqueleto.

Depois ele se apresenta com sua estória. Enquanto fala vai sacudindo a lata como se acompanhasse uma canção. Daquele lugar todos se tinham ido embora, por motivo do terror. **Os bandos assaltaram, mataram, queimaram. A aldeia foi ficando deserta, todos partiram, um após nenhum.** A família lhe chamava o pensamento: *venha connosco, já toda a gente foi embora!*

Assim lhe rogavam na hora da partida. Ele respondia:

- Eu sou como a árvore, morro só de mentira.

E agora perante os dois inesperados visitantes ele repete as suas parecenças com as árvores que renascem cada ano. Tuahir acompanha com dificuldade, a ausência de dentes deforma as palavras do solitário aldeão. (COUTO, 2007, p.66; itálico - grifos do autor; negrito – grifos nossos).

A história contada por Siqueleto é bastante significativa para Muidinga e Tuahir, já que ambos vivenciaram de perto os horrores da guerra que os forçou a vaguearem sem destino e morada definidos. Podemos concluir que o conteúdo da narrativa encaixada traz para a encaixante maior expressão para a realidade dos protagonistas, pois os faz refletirem sobre a própria condição de viajantes. A ideia de partida e de ausência é enfatizada pela estrutura do relato que é disposta de forma gradativa pela combinação dos sentidos dos verbos “assaltar”, “matar” e “queimar” em “Os bandos assaltaram, mataram, queimaram” e pela ideia de esvaziamento proporcionada pelo adjetivo “deserta”, pelo verbo “partir” e pelo jogo opositivos das palavras “um” e “nenhum” em: “A aldeia foi ficando deserta, todos partiram, um após nenhum”. Tal trabalho com a linguagem, metonimicamente, representa o êxodo que afetou várias regiões de Moçambique durante a guerra civil.

Processo semelhante observamos nos cadernos de Kindzu, pois as histórias encaixadas vão fazendo com que o protagonista reflita sobre si mesmo, sobre suas vivências e realize mudanças de trajetória e nos modos de olhar para a realidade do espaço devastado pelos conflitos. Podemos tomar novamente como exemplo, a história de Farida, em que como observamos ela se apresenta em primeira pessoa “Me chamo Farida”, mas o relato de sua história é feito pela voz de Kindzu, mudando de autodiegética para homodiegética.

Além dessa mudança da voz narrativa, a história encaixada nos cadernos interfere nas ações do protagonista. Por influência do contar de Farida, apaixonou-se

por ela e acaba por questionar o seu objetivo primeiro, encontrar os naparamas¹⁵ e se tornar um deles, para ir em busca de outro projeto: descobrir o paradeiro de Gaspar, o filho de Farida. Vemos que ocorre também, o processo inverso: a volta do narrador autodiegético, já que há nos cadernos a incorporação da história secundária na principal, ou seja, Kindzu deixa de ser mera testemunha dos relatos de Farida e incorpora a história dela no desenrolar da sua própria: “Farida me dera um gosto novo de viver [...] Depois de Farida me tornei encontrável, em mim visível. Muitas vezes me avisei do perigo desse amor [...]” (COUTO, 2007, p.103).

4.1.3 Paralelismo e intersecção entre os capítulos e os cadernos

Explorando um pouco mais o paralelismo no romance, vemos que essa estruturação -ora os capítulos, ora os cadernos - é que proporciona certa encenação do ato de leitura e a conseqüente experiência com o texto literário que é o que os escritos de Kindzu desencadeiam em Muidinga e Tuahir. Isso se dá em *Terra sonâmbula* pela sobreposição das duas grandes histórias, em que em alguns momentos, a narrativa dos cadernos mistura-se à dos capítulos; podemos ver essa invasão logo no final do primeiro capítulo, demarcada por aspas, mostrando o ato de leitura que o menino realiza: “A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos: **‘Quero pôr os tempos...’**” (COUTO, 2007, p.14; grifos nossos). O início do primeiro caderno de Kindzu retoma as últimas palavras proferidas pela leitura de Muidinga no final capítulo do capítulo: **“Quero pôr os tempos**, em sua mansa ordem [...]” (COUTO, 2007, p.15; grifos nossos).

Outro aspecto importante do romance, como adiantamos, é a presença de narradores diferentes para cada um dos relatos, ou seja, para os capítulos e os cadernos. Voltando ao primeiro capítulo intitulado “A estrada morta”, que dá início à primeira narrativa, verificamos a presença de um narrador heterodiegético, ou seja,

¹⁵ “Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores de guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, zagaias, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas.” (COUTO, 2007, p. 26-27).

que não participa da história contada em seu relato (GENETTE, [19--], p.243), e que, utilizando a focalização externa nos momentos de descrição do espaço e das personagens, deixa transparecer certo distanciamento da matéria narrada:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contamina toda sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo [...]. (COUTO, 2007, p.9).

Na abertura do “Primeiro caderno de Kindzu”, o narrador é autodigético, situação narrativa em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história (Genette [19--], p.244), ou seja, esse tipo de narrador é o herói da própria história, é quem enuncia o discurso narrativo; tal fato acarreta a perspectiva narrativa - que se pode chamar de focalização interna fixa - e também a organização temporal. Tal focalização tem como processo predominante o da memória, como podemos ver no seguinte trecho:

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.
Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias [...]. (COUTO, 2007, p.15).

Muidinga, depois da leitura dos cadernos, começa a enxergar a paisagem ao redor do ônibus de uma maneira diferente: nunca é a mesma, é como se a terra andasse “sonhabulante”. As histórias lidas nos cadernos vão povoando a fantasia das personagens, trazendo a memória perdida e dando um sentido para a situação desoladora em que se encontram Muidinga e Tuahir, como podemos observar no seguinte trecho:

Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz se apressava. O tempo ele o queria para mergulhar nas misteriosas folhas [...]” (COUTO, 2007, p.34).

Para Tuahir, o dom da leitura do menino Muidinga também foi de grande valia:

O velho pede então que o miúdo dê voz aos cadernos. Dividissem aquele encanto como sempre repartiram a comida. *Ainda bem você sabe ler*, comenta o velho. Não fossem as leituras eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos [...] (COUTO, 2007, p.139; grifos do autor).

Para Kindzu, percebemos que compor ou relatar sua história é uma espécie de cura, é algo bom poder tê-la longe: “Ainda bem que escrevi, passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas estas lembranças ficam bem longe de mim.” (COUTO, 2007, p.200). Mas para Tuahir e Muidinga é o preenchimento do vazio que a guerra deixou.

4.1.4 Representação da oralidade em *Terra sonâmbula*

Muidinga, pelo ato da leitura dá vida às histórias ali presentes e a posição ulterior dos cadernos de Kindzu transforma-se, ao final do romance em simultânea à dos capítulos, como se as duas narrativas principais fizessem, na verdade, desde o início parte de um todo. Vejamos um trecho que narra o encontro, pelos protagonistas dos capítulos, da mala com os cadernos:

O miúdo estremece. A tragédia, afinal, é mais recente que ele pensava. Os espíritos dos falecidos ainda por ali pairavam. Mas Tuahir parece alheio à vizinhança. Enterram o último cadáver. O rosto dele nunca chega a ser visto: arrastaram-no assim mesmo, os dentes charruando a terra. Depois de fecharem o buraco, o velho puxa a mala para dentro do autocarro. Tuahir tenta abrir o achado, não é capaz. Convoca a ajuda de Muidinga [...] (COUTO, 2007, p.12).

A citação acima é do início do romance numa espécie de presente dos fatos, coincide com a representação dos conflitos da Guerra Civil do pós-independência de Moçambique.

[...] Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo, são os meus cadernos. Então, como o peito sufocado, chamo: Gaspar!

(COUTO, 2007, p.204).

A segunda citação é do último caderno de *Kindzu* e, nos cadernos, o passado é ainda de transição entre o período colonial e o pós-colonial (pensando aqui em termos cronológicos e não ideológicos) em relação ao presente. No primeiro trecho, vemos a presença de um narrador heterodiegético, e, no segundo, um narrador autodiegético, que interfere na narração do primeiro trecho, tentando desconstruir a narração em terceira pessoa e romper com as duas narrativas, transformando-as numa única.

A principal característica desse romance de Mia Couto é, portanto a representação de um contar que se aproxima da tradição oral de contar e ouvir histórias. Trata-se assim de um romance que realiza uma escrita que, performaticamente ensaia a oralidade, seja pela estrutura em capítulos e cadernos, seja pela presença ficcional da figura daquele que escreve, daquele que lê e ouve as histórias. Como bem assinala Ana Mafalda Leite (2003, p.50), no capítulo “Configurações textuais da oralidade no cânone moçambicano”, do livro *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, contar histórias é o que mais acontece em *Terra sonâmbula* e, ao passo que vão surgindo personagens, tanto nos capítulos quanto nos cadernos, conta-se a história delas ou uma nova história, o que vai tomando “[...] uma dimensão paratática; somam-se os episódios numa sequência que poderia prolongar-se mais ou menos indefinidamente [...]”.

Leite (2003, p46-47) diz ainda que vários romances de Mia Couto, em especial *Terra sonâmbula*, possuem estreita relação com as fontes orais da tradição africana, em que se imbricam tradição, oratura e genologia. Segundo a autora, o estudioso das literaturas africanas não deve deixar de levar em consideração as relações intertextuais entre oralidade e literatura existentes nesse romance de Couto e em outros do mesmo autor e de outros escritores africanos. Exemplo nítido da tradição é a história veiculada por Farida sobre a maldição dos irmãos gêmeos, que Leite (2003, p.51-52) atribui, em grande parte, às crenças dos povos do sul de Moçambique.

Para a estudiosa (LEITE, 2003, p.47), as estratégias narrativas presentes em *Terra sonâmbula*, na composição dos cadernos de *Kindzu* e nos capítulos de *Muidinga* e *Tuahir*, obedecem às seguintes formas da tradição africana: estrutura dialogal, viagem iniciática e imbricação de gêneros. Podemos pensar que a estrutura

dialogal dá-se tanto pelo diálogo externo que o romance realiza com a tradição e ritos africanos, como no diálogo entre os capítulos e os cadernos, e, ao final, parece que as duas histórias basilares, como mencionado, convertem-se numa única. A viagem iniciática é bem visível na trajetória de Muidinga, que necessita reaprender a andar, a falar e, no episódio das idosas profanadoras, é iniciado sexualmente; sobre a questão da sobreposição de gêneros, pela estruturação em cadernos e capítulos, leva mesmo a dúvida sobre a classificação da obra como romance.

Para Leite (2003, p.67), cada personagem, sua história e invenção, introduz uma cor no arco irizado e mágico do romance. Assim, aproveitando-se da teoria de Todorov sobre os homens-narrativa, a estudiosa (LEITE, 2003, p.67-69) propõe o termo personagens-narrativa para a análise das personagens dos romances de Mia Couto: “[...] sem dúvida, a qualidade da personagem, ou a sua escolha, depende, antes de mais, da função que exerce na estrutura do romance, sendo, sobretudo, um problema de organização interna [...]” (p.68).

As personagens de Mia Couto, segundo a autora (LEITE, 2003, p.69), são personagens-tipo e tendencialmente a-psicológicas. Aqui para nossa investigação, pensamos que essa classificação recai mais sobre as personagens das narrativas encaixadas, como as de Siqueleto, Nhamataca, Taímo que “[...] preenchem funções e papéis, de acordo com Propp, e situam-se na fronteira da personagem tipo do conto maravilhoso, embora, esta aparente simplicidade tenha, a maioria das vezes, uma complexificação, que se traduz de outros modos, que não necessariamente a psicologia [...]”.

Terra sonâmbula, ao trazer a história de Kindzu, que vem à tona pela leitura do menino Muidinga, um leitor-personagem, portanto, duplamente fictício, de uma história que parece ser a sua própria, rompe com a voz solitária do romance¹⁶. Ao trazer várias histórias, por meio de encaixes, temos, mesmo que ficcionalmente, a figura de quem escuta e lê uma história; tal representação nessa narrativa de Couto remete-nos à tradição oral de contar e ouvir história e remete-nos à figura do primeiro narrador, o narrador oral, o contador de histórias benjaminiano.

No texto clássico “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin, inseridos na obra *Magia e técnica, arte e política* (1994, p.198), o autor afirma que, entre as narrativas escritas, as

¹⁶ Para Walter Benjamin (1994, p.217), o narrador do romance e o leitor são solitários.

melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos e que, narrar devidamente, implica em saber intercambiar experiências. Desse modo, com base nos estudos benjaminianos sobre o narrador e sobre experiência e memória, podemos dizer que, em *Terra sonâmbula*, a oralidade funciona como elemento estruturador e qualitativo. Há na narrativa o intercambiar de experiências e o encantamento pelo contar: Muidinga e Tuahir têm nos momentos de leitura dos cadernos de Kindzu a atenuação da dura realidade por que passam, a guerra e a perda de familiares.

Os procedimentos narrativos, em *Terra sonâmbula*, permitem a “transfiguração” dos fatos históricos no romance, já que favorecem a presença de diferentes olhares sobre eles, aflorados pelas mudanças do tipo de narrador e de focalização nos cadernos e capítulos. Desse modo, seja pelo jogo discursivo entre focalização e narrador, seja pela estrutura criativa dos cadernos e capítulos, vamos tendo um questionamento sobre a realidade histórica que tanta fragmentação e dificuldade trouxe para a formação de um país, de fato, independente. A mudança de visão refletida nas ações dos protagonistas dos capítulos e dos cadernos, a partir dos relatos, mas, principalmente pela leitura de histórias, revela que a compreensão e superação das duras realidades, marcadas por paisagens devastadas pela guerra, passa necessariamente pela experiência do imaginário e do poético, proporcionadas pelo ato de ler e de ouvir histórias.

Contudo, não se trata de uma identidade una, mas sim dotada de pluralidade, proporcionada pelos conflitos entre colonizador e colonizado, pela presença de culturas diferentes num mesmo espaço, entre outros elementos que a estratificam. Tal visão revela um multiculturalismo na formação da identidade moçambicana, metaforizada na escrita pela pluralidade de vozes e de histórias imbricadas no romance.

É importante a visão de Inocência Mata (1998, p.266) sobre as personagens de *Terra sonâmbula*, em especial Tuahir e o menino Muidinga, que vem ao encontro das nossas discussões sobre as mudanças operadas pelas vivências das histórias encaixadas e daquelas dos cadernos. A estudiosa classifica a jornada empreendida por eles de “busca iniciática da identidade espartilhada” (MATA, 1998, p.266) e atribui o esfacelamento da identidade não só pela violência da guerra, mas por fantasmas do passado, representados pelo colonialismo, e os do presente, pela

guerra civil e pós-independência.

Além disso, a estudiosa ressalta que a busca compreende também valores humanos, perdidos pela paisagem desoladora dos conflitos, como amor, paz, amizade, solidariedade e tolerância, que tanto as várias histórias das narrativas encaixadas e os cadernos de Kindzu afluam. Mata (1998, p.266) diz ainda que o menino e o velho são “[...] náufragos divididos entre o mundo da realidade, de que querem fugir, e o da poesia dos cadernos de Kindzu, tentam encontrar essa humanidade através da capacidade de sonhar [...]”.

Podemos dizer que o caminho que o livro de Couto traça - como solução para o encontro dessa identidade esfacelada pelas mazelas históricas - passa pela experiência com o poético, ou seja, pelo imaginário que advém da experiência com a matéria lida e ouvida, ou seja, o ato de ler e ouvir proporciona a capacidade de mudar realidades.

4.2 A transfiguração do passado em *Vinte e zinco*

4.2.1 Contexto de produção e peculiaridades do uso da língua portuguesa no romance

Vinte e zinco, de 1999, foi escrito por Mia Couto a pedido da Editorial Caminho para integrar, em sua primeira edição, a coleção Caminhos de Abril em comemoração aos 25 anos da Revolução dos Cravos. Retrata a presença dos portugueses em Moçambique numa espécie de romance-diário, no período de 19 a 30 de abril de 1974, por meio da narrativa dos dias finais de um agente da PIDE-DGS, Lourenço de Castro, passando por momentos históricos importantes para os dois países: período da Guerra Colonial, Revolução dos Cravos e os efeitos da mesma para africanos e portugueses.

A vila de Moebase, na província da Zambézia - região central do país africano - é o espaço em que decorre a maior parte das ações do romance. Podemos, entretanto, subdividi-lo em outros: espaço concreto (a casa da família do PIDE Lourenço de Castro, as celas da prisão, a oficina de Marcelino e Custódio); espaço metonímico - as casas dos bairros pobres, evocadas pela palavra “zinco” do título, como será mostrado; por último, o espaço do imaginário cultural, onde se configura a

cisão entre os costumes e ações próprios da África - e dos que se converteram a ela (caso de Irene - tia do protagonista) - e os dos colonos portugueses.

O texto de Couto, diferentemente do que era esperado para uma edição comemorativa, problematiza de modo irônico a presença da empresa colonial em Moçambique, pondo em xeque o “25 de Abril português”, ao deixar claro que o movimento não possui o mesmo sentido para os africanos. Evidencia, desse modo, as drásticas diferenças socioeconômicas presentes no país, já demarcadas pelo jogo paródico do título escolhido para o romance. Mia Couto explica, em *Pensatempos* (2005a, p.58), como se deu a produção da sua obra e o porquê do título:

[...] escrevi o romance e chamei-o de *Vinte e zinco*. Infelizmente é difícil que traduções para outras línguas guardem a reinvenção lexical operada em português. O jogo de palavras em português marca, porém, o distanciamento de dois universos que olham de forma diversa uma mesma efeméride. Os que viviam em bairro de zinco (os subúrbios pobres) fizeram festa total no 25 de junho de 1975, data da independência nacional. Sorriam no 25 de Abril de 1974, mas cantaram e dançaram no 25 de junho de 1975. Mesmo que, na altura, lhes pesasse a leve suspeita de que a libertação da miséria é um processo que demora ainda várias gerações. (COUTO, 2005a, p.58).

Vemos, nesse fragmento ensaístico do escritor, a preocupação com o jogo intencional das palavras do título da obra e o desejo de que tal efeito de sentido pudesse ser transferido para as traduções do romance para outras línguas, fato nem sempre alcançado. Tal jogo semântico - *Vinte e zinco* x vinte e cinco, proporcionado pela troca de apenas uma letra (“c” por “z”) no início do segundo vocábulo, mudando-o de numeral para substantivo – torna-o carregado de significação, expondo muitos dos problemas sociais do país enfrentados durante o período histórico compreendido pelo romance. A palavra “zinco”, como afirma o escritor, alude ao material dos tetos das casas dos bairros pobres da época colonial, uso metonímico imprescindível para compreendermos o que o texto literário de Couto pretende assinalar, revelando, pelo uso figurado da linguagem, a existência de outro espaço: o das mazelas sociais.

O jogo lúdico e intencional do título é explicado também pela epígrafe de abertura do romance, retirada da fala de umas das personagens, Jessumina, espécie de feiticeira e adivinha: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de

cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir” (COUTO, 2004, p.9). Trata-se, desse modo, de uma explanação proposital, que opera um processo dialógico dentro do texto, ou seja, o diálogo com outro fato histórico do país, pois “o nosso dia ainda está por vir” refere-se à data da independência do país, que aconteceria somente no ano seguinte, em 25 de junho de 1975. Não houve, portanto, a independência imediata, como foi dito. Moçambique só conquistou a independência mais de um ano depois da revolução portuguesa e enfrentou mais 16 anos de guerra civil. Em mais um trecho de *Pensatempos* (COUTO, 2005a, p.56), podemos verificar como as amarras do colonialismo perpetuaram em Moçambique, pós-Cravos de Abril, por meio da ação de agentes da PIDE-DGS:

É preciso dizer que a tenebrosa polícia secreta portuguesa, a PIDE-DGS, não foi logo dissolvida em Moçambique. Os agentes mais repressivos do regime continuavam no activo, mesmo após o golpe em Portugal. As tropas coloniais mantinham a sua presença em todo o Moçambique. Se houve desarmamento foi por iniciativas isoladas das próprias companhias. A paz foi acontecendo por decisão directa dos soldados e oficiais que negociavam com os guerrilheiros e abriam bolsas libertas da irracionalidade da guerra. Estas ilhas de negação da violência militar representavam um duro golpe nos que pretendiam uma solução de continuidade.

A continuidade do colonialismo nas colônias, mesmo após a eclosão do 25 de Abril em Portugal, pode ser percebida em *Vinte e zinco* no tenso diálogo travado entre o PIDE Lourenço de Castro e sua mãe, Dona Margarida, no capítulo “26 de Abril” (dia seguinte à revolução):

Só então ele repara; o lugar cativo do pai não figura na mesa. O cadeirão está arrumado num canto. **Sobre a mesa já não constam nem o prato, nem o copo, nem o guardanapo. Nada, só o tampo vazio, imensamente vazio.** O olhar do inspector interroga o rosto da mãe. **Ela não baixa os olhos, como é costume.** E pergunta:

— Você não quer mandar alguém soltá-los?

— Soltá-los?!!

— Sim, filho. Soltar os presos...

— Sem receber ordens superiores?

— Mas ordens de quem? A PIDE, lá no continente, já acabou.

— Não se chama PIDE. É DGS.

— Já acabou tudo, filho. Não entende?

— Não acabou aqui, mãe.

Silêncio. O pide, nervoso, passeia-se para lá e para cá. Avança e retrocede como se hesitasse em desaparecer aqui e reaparecer acolá. De cada vez, a sua mão desarruma um pedaço da mesa, belisca o bolo, deixa tombar uns rebuçados.

— Diga-me só uma coisa... Faz algum sentido manter, agora, essa gente presa?

— A mãe não sabe o que está a dizer! (COUTO, 2004, p.75; grifos nossos).

O modo como Lourenço encara a notícia do término do salazarismo na metrópole e suas ações ríspidas com a mãe - quer manter tudo em ordem, inclusive o lugar à mesa do falecido pai - alegoriza o desejo de permanência do fascismo e do colonialismo. A construção feita pelo narrador descrevendo a perspectiva de Lourenço, quando observa a disposição dos objetos na casa e nota a ausência da cadeira paterna, acontece num ritmo que caminha para um anticlímax graças ao emprego, na construção do enunciado, da gradação e da anáfora: “Sobre a mesa já não constam nem o prato, nem o copo, nem o guardanapo. Nada, só o tampo vazio, imensamente vazio”; tais recursos de estilo vão encenando na escrita o desejo de Lourenço de permanência no passado. Em contrapartida, temos, na posição de Dona Margarida, uma gradação que caminha para um clímax, já que, livre das amarras do fascismo, encara o filho, não desvia o olhar, e o questiona, rompendo, assim, com a condição de esposa e mãe que há tempos foi imposta a ela pelas instituições casamento, pátria e família tão caras ao salazarismo.

Inocência Mata (1998), no artigo “A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto”, diz que o que realmente interessa no trabalho do escritor moçambicano não são somente a renovação e inovação lexical, de onde partem muitos trabalhos de investigação científica com enfoque linguístico, mas a nova ideologia de expressão da língua portuguesa, responsável pela manifestação de novos olhares e modos de dizer o cultural e o social africano, que resultam da postura artesanal do escritor para com a linguagem:

A sua artesanaria recria, entre outros, os conflitos entre a língua portuguesa, o idioma hegemónico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova *geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país*. Assim é que injeta no código linguístico português a cultura da oratura africana, (a sintaxe de valências etno-semânticas, construções marcadas pelo ritmo oral), fracturando-o com neologismos e signos de uma sagesa gnómica, de uma oralidade recriada, portanto, de uma pseudo-oralidade, para o tornar capaz de captar novas sensibilidades de olhar e dizer, diferentes formas de estar e ser Homem moçambicano [...]. (MATA, 1998, p.264; grifos da autora).

É o que vemos nos procedimentos composicionais de *Vinte e zinco* e em outros romances de Couto em que as “brinciações”¹⁷, resultam na construção de novas perspectivas para a realidade social e cultural de Moçambique. O trabalho artesanal com a linguagem, como bem ressaltou Inocência Mata, transgride a língua do colonizador com inversões da ordem esperada na frase, uso de figuras de linguagem para inverter ditados populares, criação de novos vocábulos, entre outros recursos, trazendo mais expressividade para o discurso narrativo e veiculando “uma nova ideologia para pensar e dizer o país” por meio da língua do colonizador com nova roupagem, que encena na escrita o falar e pensar africanos. Tais recursos também vão ao encontro das discussões teóricas presentes no segundo capítulo da tese sobre o idioma utilizado na composição das literaturas africanas das ex-colônias portuguesas, em que a língua do colonizador é a mais frequente na escrita. Tal postura, entretanto, é intencional por parte do escritor africano que, no uso irreverente desse código linguístico, “transgride” a língua do colonizador, inserindo características próprias da sua cultura e identidade.

A reinvenção da linguagem, percebida pela criação de novas palavras e também por inversões de frases e ditos populares, além dos usos no sentido figurado, descaracteriza a língua portuguesa no uso padrão/normativo ligado à metrópole e traz a ela novas nuances. Vejamos o seguinte trecho de *Vinte e zinco*:

Só o inspector Lourenço de Castro deitava suspeição no cego. Os outros o credenciavam, ele e mais seu **estado sem atestado**. E riam, acreditando as palavras de **Tchuisco** serem poesia, doença de **irrealizar** o mundo. (COUTO, 2004, p.27-28; grifos nossos).

Vemos, nesse trecho sobre as desconfianças de Lourenço de Castro em relação à cegueira de Andaré Tchuisco, procedimentos estratégicos na linguagem, que a tornam mais expressiva. O uso da paranomásia em “estado sem atestado” e a escolha do nome e sobrenome de Andaré são bastante significativos para a situação ambígua da cegueira da personagem, já a figura de estilo implica termos semelhantes na pronúncia e na escrita, mas com significados diferentes, promovendo um jogo contraditório e, ao mesmo tempo lúdico, no texto. Outro

¹⁷ “Brinciação” e “brinciações” são termos de Mia Couto utilizados para diferentes momentos de seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*; utilizamos na tese em alusão aos vários processos inventivos que o autor faz com a linguagem. Ver *Terra sonâmbula* (COUTO, 2007, p.10; 128; 156; 192).

vocábulo que recebe um tratamento diferenciado é “realizar” que se transforma em neologismo, com sentido oposto à palavra original, com o acréscimo do prefixo de negação “i” “irrealizar”, ou seja, a doença de Andaré não permite que ele enxergue as coisas por completo, portanto, a visão não se realiza, daí o uso da forma “irrealizar”, mostrando mais uma vez a inventividade do escritor ao criar expressões e/ou vocábulos novos, aumentando a carga semântica da obra.

Podemos também pensar o nome “Andaré” como uma variante da conjugação do verbo andar, na terceira pessoa do singular do futuro do indicativo “andará”; a troca do “á” pelo “é”, deixa a forma verbal mais sonora, o que transmite certa atenuação para a deficiência visual de que é acometida a personagem, além de indicar certa ação futura que pode ser ratificada pelo trecho: “O cego Andaré Tchuvisco: o que ele via eram futuros [...]” (COUTO, 2004, p.27). A cegueira da personagem, mesmo sendo causada pelo PIDE Joaquim de Castro¹⁸, não é encarada de forma negativa por Andaré, já que a ele foi dada a sabedoria de enxergar além dos outros e também de ser respeitado na vila.

Tomando alguns dos significados do verbo andar, como “divagar” e “dar passos”, indicando, portanto, ações de movimento, mesmo que em pensamento, no texto de Couto esses significados são potencializados pelo sobrenome “Tchuvisco”, que também traz a ideia de visão comprometida, já que, de modo geral, encontramos dificuldade em ver com nitidez uma paisagem quando está chovendo. Mas também, o fenômeno natural da chuva traz certa ideia de movimento e/ou velocidade, pois envolve a ação de cair num determinado espaço e por certo período de tempo. Andaré Tchuvisco, apesar de não enxergar como os outros, possui um alcance de visão mais profundo, enxerga além da realidade circundante. Tal ambiguidade da cegueira da personagem, aliada à sabedoria e conhecimento que ela possui, dialoga com a mitologia grega e também com a tradição da literatura ocidental, se pensarmos na figura do cego Tirésias, presente no mito grego e na tragédia grega, como aquele que mostra o caminho do conhecimento e da verdade. Assim verificamos na fala de Andaré:

-Vocês não veem essas sombras?

O cego não via para crer. Se os visuais enxergavam luzes, como não distinguem penumbras que se sucedem? Cada ser tem duas

¹⁸ Por meio de uma analepse, no capítulo “27 de Abril”, Andaré conta a Lourenço como ficou cego.

margens, uma em cada lado do tempo.

- *Os senhores apenas avistam a primeira margem.* (COUTO, 2004, p.27; grifos do autor).

A variação linguística lexical que implica termos, palavras próprias para cada cultura ao nomear determinada coisa/objeto, também se faz presente no romance e manifesta as diferenças socioeconômicas e culturais latentes no Moçambique colonial. Isso pode ser percebido na oposição dos termos “argila”¹⁹ e “matope”²⁰ no seguinte trecho do romance:

— Ela voltou a sair hoje?

— Voltou, pois.

— Veio outra vez toda suja?

— Suja?! Aquilo é argila, coisa limpa.

— **Argila? Matope é o que aquilo é.** Temos que acabar com isto, mãe. A tia Irene compromete-nos e nós temos um nome a defender.

— Tenha paciência, Lourenço. Irene é a nossa única família. Não se esqueça: não temos mais ninguém. (COUTO, 2004, p.15; grifos nossos).

O questionamento seguido da afirmação irônica de Lourenço: “Argila? Matope é o que aquilo é” e a escolha lexical entre os significantes (argila = Portugal; matope = Moçambique) para designar matérias do mesmo campo lexical, revelam as peculiaridades na construção dos significados em cada espaço e acentuam ainda mais as diferenças culturais que tanto Lourenço procura impor para si e para os de sua casa, falando com ar irônico a palavra africana, como se, em solo africano, fosse algo de qualidade inferior e também pela presença duplicada do verbo ser “Matope é o que aquilo é”, numa redundância proposital da forma verbal.

A rigidez da norma culta da língua portuguesa evidenciada pela oposição “argila” *versus* “matope” metaforiza em *Vinte e zinco* a posição austera dos agentes da polícia portuguesa, modelo perseguido com afinco por Lourenço de Castro. Nesse caso, a questão linguística é usada como instrumento de cisão, embasada no binômio opressor/oprimido, ou seja, aqueles que se utilizam da palavra “argila” são genuínos, possuem nacionalidade portuguesa e, portanto, detêm o poder em detrimento daqueles que falam “matope”, que se revelam, pelo uso da variante lexical - próprio do falar africano, de pouco prestígio, como não possuidores da

¹⁹ Argila: barro de grande plasticidade. (HOUAISS, 2001, p.59)

²⁰ Segundo glossário ao final do romance, matope significa lama ou lodo (COUTO, 2004, p.103). Lama, segundo Houaiss (2001, p.451), significa mistura pastosa de argila e água.

língua nacional portuguesa, sendo, portanto, inferiores.

Essas oposições trazidas à tona no romance pelos aspectos linguísticos, em que o uso da língua portuguesa normativa metaforiza os que detêm o poder, faz-nos pensar na luta travada pelos escritores ao lançar mão de uma “pseudo-oralidade” (MATA, 1998, p.264) na escrita para representar ou colocar o lado africano, por meio de um trabalho singular com a linguagem escrita que simula aspectos da oralidade como podemos ver neste trecho de *Vinte e zinco*, uma das versões que circulava entre o povo da vila como explicação para a cegueira de Andaré Tchuisco:

Outros avançavam outra versão. Seu caso tinha sido um próprio, de vida e morte. Acontecera que a morte visitara Andaré mesmo antes de ele nascer. O ventre de sua mãe ainda o fabricava quando a morte com ele fez encontro. E disse:

— Venho roubar o seu **moya**.

— Mas tão cedo? — perguntou o **antenascido**.

— É para não chegar a haver tempo.

— Mas, assim, sem que eu devidamente tenha nascido?

— É para, desta vez, não me acusarem. Estou cansada de ser **maldiçoada na voz das gentes**.

E a morte iniciou suas **inactividades** para anular naquele ser o milagre de estar vivo. Mas, nisto, um estranho som se aventurou pelos ares. Era a mãe de Andaré que cantava. É sabido: a morte não suporta canto de mãe. E assim, atrapalhadamente, a morte levantou voo e se retirou. Mas já seus malefícios se haviam praticado; os olhos do menino nunca mais descortinariam a luz. (COUTO, 2004, p.28; grifos nossos).

Vemos nitidamente, no fragmento acima, a construção do processo que temos problematizado da oralidade encenada na escrita que “[...] mantém a sua genuína função de representar ‘vozes’. A oralidade continua a ser, neste sentido [...] uma força comunicativa [...]” (MATA, 1998, p.267). Assim, termos tirados de línguas das etnias africanas como “moya”, que significa espírito na língua Xhosa, além do emprego de neologismos como “antenascido” e “inactividades”, e da expressão “maldiçoada na voz das gentes”, por seu tom oral, rompem com a linguagem formal, e representam na narrativa as vozes dos menos favorecidos. Assim age o escritor africano, ao lançar mão da língua do colonizador na escrita de sua literatura.

Essa preocupação com a construção linguística pode ser vista em vários momentos no romance, mas é bem significativa pelo uso do provérbio “Até que o leão aprenda a escrever, o caçador será o único herói” (COUTO, 2004, p.73) como epígrafe de abertura do capítulo “26 de Abril”. Podemos ver a batalha ideológica travada: enquanto o africano não tem conhecimento dos instrumentos pelos quais é

dominado, em especial a língua, a ponto de convertê-la com suas próprias impressões e expressões, não será possível se desvencilhar da visão fabricada e exótica de sua cultura e de sua história veiculada pela metrópole.

Inocência Mata (2012, p.18), refletindo sobre a literatura africana de língua portuguesa, especialmente sobre a produção de Angola com a obra de Pepetela, reflexão que podemos estender para a escrita de Moçambique, diz que, na escrita literária desses países, quando afloram relatos da história da nação, esses são expostos pela voz daqueles que ficaram à margem desses eventos e que foram rasurados do discurso historiográfico. Característica presente em *Vinte e zinco* em que as vozes de personagens marginais como as das personagens femininas como Jessumina, que vivem na periferia de Moçambique, nos bairros de zinco, e Irene, portuguesa que adere à militância contra o poder colonial exercido pelo sobrinho Lourenço.

Outra voz marginalizada, que relata os eventos não incorporados no discurso historiográfico oficial, é a do cego Andaré Tchuisco, como no momento em que revela os abusos sexuais sofridos pelos presos por parte do PIDE Joaquim de Castro, sendo o fato de ter presenciado tais acontecimentos, o motivo pelo qual fora punido com a cegueira pelo pai de Lourenço.

Percebemos, desse modo, a encenação da oralidade principalmente no discurso de personagens marginalizadas, mas também podemos pensar tal característica como própria da poética coutiana e da escrita de outros autores das literaturas africanas, como assinalamos nas discussões sobre os principais aspectos da produção literária das ex-colônias portuguesas.

4.2.2 Ironia e sátira na (des)construção da personagem Lourenço de Castro

Não é nosso foco neste estudo a investigação sistemática sobre a ironia e a sátira nos romances de Mia Couto, mas notamos a presença desses elementos em *Vinte e zinco* como recurso utilizado no processo de transfiguração da matéria histórica na narrativa. Para compreendermos melhor como a ironia e a sátira operam no romance, principalmente na construção do protagonista e, conseqüentemente para a transfiguração do passado, é interessante refletirmos um pouco sobre esses

dois termos. Para tanto, faremos isso com base nos estudos de Brait (1996) e também Soethe (1998).

De acordo com Beth Brait (1996, p.29), a ironia possui um traço essencial que está na “[...] ideia de contradição, de duplicidade como um traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido [...]”. Mas, para que o efeito do discurso irônico seja completo, é necessário, um leitor atento, ou seja, “[...] um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso [...]” (BRAIT, 1996, p.29).

Brait apresenta reflexões de Alain Berrendonner sobre a significação dessa figura: “a ironia é a figura pela qual se quer fazer entender o contrário do que se diz (...) a ironia distingue-se das outras formas de contradição pelo fato de ser uma contradição de valor argumentativo” (BERRENDONNER apud BRAIT, 1996, p.88).

Paulo Astor Soethe (1998, p.8-9), em importante texto sobre a sátira, afirma que é consenso entre os teóricos a dificuldade em traçar uma definição única para o que seja sátira e, apresentando as reflexões de vários deles, faz uma pausa mais detalhada nas proposições teóricas sobre o assunto feitas por Brummack, em que fica evidente a amplitude semântica do termo. Para nossa investigação é importante o que Brummack afirma na segunda acepção sobre a sátira, apontada no texto de Soethe como “II”, em que afirmar ser a sátira determinada maneira de perceber a realidade e à expressão dessa forma de percepção; é determinante também a postulação do item “IIb”, sobre a sátira na literatura referir-se a qualquer obra que procure “[...] a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo.” (BRUMMACK, 1971, p. 266-267 apud SOTHE, 1998, p.9).

De acordo ainda com Astor Soethe (1998, p.12), que toma por base os estudos de Arntzen (1971), a sátira anseia pela utopia, mas sem a pretensão de instaurar um estado utópico em definitivo, ou seja, sem mobilidade ou estático. Diz ainda que a sátira resiste e mostra-se capaz de transformar em imagem o horror absoluto, através da representação de casos isolados, e não em sua totalidade, rompendo assim com tal situação. Daí, em sua ânsia de destruição de um estado de coisas estático, a sátira encerra um componente de construção sempre renovado (SOETHE, 1998, p.12).

É o que vemos em *Vinte e zinco*, a sátira intencional na construção do protagonista que, de tão contraditória, beira a caricatura, sobretudo na tentativa de manter o espírito colonial, levada ao extremo por Lourenço. Desse modo, no romance, o narrador heterodiegético faz uso da sátira e da ironia ao caracterizar a personagem Lourenço de Castro e retratar suas ações. A ironia e a sátira estão presentes na pintura de uma figura ambígua: exteriormente carrasco e interiormente infantil, desestabilizando a ordem e permitindo uma brecha que quebra a seriedade profissional e pessoal exigida para um agente da polícia portuguesa que atuava à frente do salazarismo, especialmente nas colônias africanas.

A ambivalência geradora da ironia e da sátira, na construção da personagem Lourenço de Castro, pode ser vista no seguinte trecho:

A chegada de Lourenço de Castro a casa é um ritual, sempre igual. A mãe, infalível, exerce o amparo que é devido a um guerreiro. Mas este guerreiro, de espáduas circunflexas, não exala glória. O inspector Lourenço arrasta-se para a casa de banho e lava as mãos. A água corre como se não bastasse um rio para o limpar.
 — Por que não confessam? Custava alguma coisa...
 O sangue vai gotinhando na bacia, Ele estende os braços, ainda húmidos, a mãe enxuga-os, com terno vigor.
 — Lavou bem, querido? Agora, venha. Já preparei a sua caminha.
 O pede vai à cozinha e volta a passar as mãos por água. Cheira os dedos como se quisesse confirmar a teimosia de alguma nódoa. A velha mãe pega-lhe nos braços, beija-lhe os dedos finos.
 — Bonitas mãos, fazem lembrar...
 — Estou cansado, mãe, quero dormir. Onde está o pano?
 — O pano foi para lavar. Estava cheio de baba. Você está-se a babar muito, fico preocupada, não será dessas maleitas africanas...
 — Eu não durmo sem o pano, a mãe já sabe.
 — Está outro pano já lavadinho debaixo da sua almofadinha.
 O pede deita-se. A mãe, na cabeceira, lhe aconchega o lençol. O filho, inquieto, espreita o quarto:
 — O cavalinho?
 — Já lhe chego o cavalinho, não se preocupe.
 Ela arrasta um cavalinho de madeira, coloca-o a jeito de Lourenço tocar a sua crina. O pede crispa os dedos na garupa do cavalinho e fá-lo balançar. (COUTO, 1999, p.14-15).

Vemos na descrição da chegada de Lourenço a casa e no ritual empreendido pela mãe, a confirmação de que a grande crítica contra o salazarismo e o colonialismo presente no romance de Couto dá-se também pela construção ambígua de Lourenço, que ocasiona um discurso recheado de ironia que revela a grande sátira pretendida. Trata-se, além das questões linguísticas que analisamos, de outra estratégia de que se vale o narrador para exercer a crítica contra a presença da

polícia portuguesa que atuou em Moçambique com mãos de ferro. A partir dos traços destoantes de Lourenço de Castro, evocados pela sátira e pela ironia temos a desestabilização da figura histórica da PIDE, concretizando a “transfiguração do passado” no romance.

Assim, em *Vinte e zinco*, as dissonâncias, inversões e contradições expressas pelas atitudes e caráter, em especial, do protagonista, que em muitos momentos pela ambivalência apresenta-se como antagonista, constroem a sátira que o romance pretende instaurar, daí realizamos reflexões sobre a presença dos portugueses em solo africano, a formação da identidade africana e também sobre os conflitos travados em Moçambique entre os dois povos.

Outro procedimento narrativo que presenciamos e que mostra também a ambivalência na construção da personagem Lourenço de Castro está presente na mescla da voz do narrador em terceira pessoa e incursões em primeira pessoa, com o discurso indireto livre: “O pide estranhou quando lhe apareceu escutar a voz do doutor Peixoto. **O médico da família em casa? A mãe o chamara? Parecia impossível, ela ter insistido naquela vontade [...]**” (COUTO, 2004, p.67; grifos nossos). No fragmento vemos que ora desponta por meio de terceira pessoa, configurando um narrador heterodiegético “O pide estranhou”, ora no que poderia ser uma primeira pessoa: “O médico da família em casa? A mãe o chamara?”, num discurso indireto livre expressando o ponto de vista da personagem sem intermediação do narrador. Vejamos outro exemplo em que ocorre essa mistura de perspectiva narrativa:

Ninguém avalia o custo de ser inspector da PIDE, em pleno mato africano, lá onde o pé de branco nunca assentou. A vila de Moebase tem outros brancos, sim, mas poucos. Os dedos da mão sobram se os quisermos contar. Há quem? O padre Ramos, o médico Peixoto, o administrador Marques e o agente Diamantino. Mais as duas mulheres de casa, a mãe e a tia Irene. Mas as mulheres não contam. Assim se dizia em casa dos Castros. Maior parte das vezes até descontam, acrescentavam. (COUTO, 2004, p.13-14).

Percebemos no trecho novamente a estratégia de mistura entre o narrador heterodiegético (terceira pessoa) e o autodiegético (primeira pessoa), evidenciada pela utilização de verbos que podem ocorrer tanto em primeira quanto em terceira pessoa, procedimento narrativo que traz ambiguidade, dificulta a definição da voz narrativa, mas é extremamente rico para a percepção da interioridade da

personagem.

Em outros momentos, a primeira pessoa faz-se presente sem ambiguidade, principalmente nas epígrafes, ou seja, partes do discurso em que verificamos, com certeza, que não se trata do narrador heterodiegético do interior dos capítulos, mas da perspectiva de outras vozes, como analisaremos no próximo tópico.

Além da revisão crítica dos fatos da realidade, o romance também revela outro lado, por meio das características de outras personagens, cuja construção e caracterização enfatizam o caráter mais ficcional da narrativa, pois estão ligadas à esfera do sobrenatural. É o que vemos com o cego Andaré Tchuisco, Irene e a família de Marcelino (tio Custódio e sua mãe Dona Graça, que some depois da morte do irmão e reaparece na figura de Jessumina, a feiticeira e adivinha) que trazem vida à narrativa por meio do imaginário e do poético, pois transitam entre o real e o sobrenatural.

4.2.3 Hibridização de gêneros e pluralidade de perspectiva

Vinte e zinco caracteriza-se também pela hibridização do gênero romanesco com outros gêneros, como o diário, e também com outras formas, como o provérbio, considerado uma forma simples por André Jolles (1976, p.128). Apesar de receber a indicação “romance” na capa, estrutura-se como um diário, porém, bem heterodoxo, já que é esperado para o diário o relato em primeira pessoa, mas há o predomínio da terceira pessoa. Temos no início de cada capítulo a indicação do dia e do mês, próprios do diário, no período de 19 a 30 de abril, como mencionado, mas sem a indicação do ano. Sabemos que se trata de 1974 pelo desenrolar da trama, que apresenta as ações dos agentes da PIDE e das notícias sobre a revolução portuguesa de 25 de Abril, que pouco trouxe de mudança para Moçambique no ano de sua eclosão, pois pôs fim ao salazarismo, mas não de imediato nas posturas colonialistas em solo africano.

Outro elemento importante dentre os procedimentos utilizados que dão ao romance essa atmosfera híbrida é a presença de uma forma de intertextualidade.

Como é sabido, a intertextualidade revela uma relação/um diálogo entre textos²¹. Antoine Compagnon (2010, p.111) afirma que o termo foi cunhado por Julia Kristeva em 1966 no Seminário de Barthes, com o intuito de divulgar os trabalhos do teórico russo Mikhail Bakhtin, direcionando a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, que até então era compreendido pelo formalismo francês de maneira estática.

Julia Kristeva em sua obra *Introdução à semanálise* (1974, p.64), com base nos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo, diz que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla [...]”. Para a autora, portanto, a intertextualidade ocorre na esfera do próprio texto, na medida em que um texto evoca outros e, ao realizar esse movimento, já não é o mesmo, transforma-se em outro.

Definimos o procedimento operado em *Vinte e zinco* como uma forma de intertextualidade, pois não se trata do processo mais habitual de diálogo de um texto com outro. Não se trata também de autointertextualidade, pois não ocorre o diálogo entre vários textos do mesmo autor, mas do que se poderia chamar de intertextualidade interna, já que o diálogo dá-se na obra com elementos internos, ou subentendidos como dela. Tal procedimento pode ser visto nas epígrafes no início dos capítulos, em que temos citações, em sua maioria de falas das próprias personagens ou escritos das mesmas, muitas vezes em formato de provérbio, que estabelecem esse processo intertextual interno no romance, além do prenúncio da existência de outros textos, como o diário da personagem Irene, tia do protagonista, como na epígrafe do capítulo “22 de Abril”: “‘A vida é infinita. Mas nada é tão enorme quanto a morte.’ **Dos cadernos de Irene.**” (COUTO, 2004, p.35; grifos nossos); ou menção a ditos populares de outras personagens, como na epígrafe do capítulo “23 de Abril”: “‘Deus fez a árvore para que o Homem não sentisse medo do tempo’. **Dito do cego Andaré.**” (COUTO, 2004, p.45; grifos nossos), dando a entender que foram recolhidos, ouvidos pelo narrador e colocados de modo intencional, para tematizar

²¹ Gérard Genette em seu *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982, p.12), utiliza o termo hipertextualidade, que define como sendo a relação existente entre um texto B, nomeado de hipertexto, que brota de um texto A, pré-existente, nomeado pelo autor de hipotexto.

cada dia do romance-diário de Lourenço de Castro.

Além de promoverem a intertextualidade interna, as epígrafes são responsáveis por revelar outras perspectivas dentro do romance sobre as questões políticas e sociais evocadas, promovendo uma pluralidade de pontos de vista. Podemos perceber as vozes das personagens em primeira pessoa nas citações iniciais, que abrem cada dia/capítulo do romance, seja pela presença de aspas, recurso gráfico que marca a ocorrência do discurso direto, ou por verbos na primeira pessoa do singular, revelando a presença de um narrador autodiegético, como na “declaração de Jessumina” que abre o capítulo “28 de Abril”, mas que não faz parte da fala da personagem no interior dos capítulos:

Certa vez **eu vi** a grande ave dos oceanos.
Tinha chegado à costa exausta e embateu num farol.
As grandes asas estavam quebradas. **Eu olhei** aquele bicho como
olho os homens brancos. Pássaros de asas viajadoras mas que
chocam contra luzes que eles mesmos inventam. (COUTO, 2004,
p.87; grifos nossos).

O recurso da pluralidade de perspectiva é importante no romance, pois evoca, de modo crítico, os dramas históricos em que as personagens estão submersas, como na epígrafe do capítulo “19 de Abril” tirada dos Cadernos de Irene: “O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo” (COUTO, 2004, p.13), em que percebemos o julgamento feroz que Irene promove em relação às ações de violência empreendidas pelos agentes da PIDE, que, ironicamente, no romance, são familiares dela: seu sobrinho Lourenço e o falecido cunhado, Joaquim de Castro.

Benjamin Abdala Júnior (2009), no artigo “Doze dias de abril, sob o teto de zinco”, ressalta a importância da configuração múltipla da perspectiva narrativa em *Vinte e zinco* como procedimento ímpar na revisão crítica da matéria histórica, uma vez que promove a relativização de visões sobre os fatos históricos, em especial sobre a Revolução portuguesa, pondo em xeque pontos de vista unilaterais. Para o autor (ABDALA JR, 2009, p.85; grifos nossos) a data do 25 de Abril:

[...] veio a ser problematizada nessa efabulação ficcional de doze dias, onde os fatos cotidianos de uma região interior de Moçambique se veem envolvidos **numa rede que questiona o sentido histórico do evento e suas reais decorrências para o país.**
Melhor, **pelas ambiguidades de múltiplos olhares, seja do autor do romance ou dos atores sociais que ele criou em sua ficção, o**

sentido libertário do acontecimento é situado como um processo. E o futuro não é certo, ao contrário da crença de muitos, mas possibilidades que demandam inserções ativas do sujeito. Se os registros da experiência histórica, diríamos nós, nos levam a sancionar formas ou campos de conhecimentos como — verdadeiros, essas verdades, sob o crivo do olhar crítico e em face das condições e situações híbridas, se mostram sempre relativas. (ABDALA JR, 2009, p.86).

Assim, a pluralidade de perspectiva em *Vinte e zinco* proporciona a construção de diferentes visões sobre a realidade, ou seja, relativizadas dependendo de quem a observa, sendo (des)construída no ficcional, abrindo caminho para reflexões críticas sobre os fatos históricos. Retomando o que diz Hutcheon (1991, p.64) a ficção não apresentada simplesmente mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões dos fatos e da realidade, mas discursos outros, a partir dos quais temos acesso a multivisões e/ou versões do factual.

Podemos dizer que essa multiplicidade de visões/versões do histórico, em *Vinte e zinco*, advém da preocupação em problematizar a realidade que toma como tema transfigurando-a a fim de venham à tona novas possibilidades e leituras desse real. Esse movimento de transfiguração do passado dá-se no romance por meio da pluralidade de procedimentos narrativos e estéticos, como analisamos nos itens e subitens deste capítulo. É importante destacar e reiterar a inventividade no campo da linguagem, ou seja, por arranjos e combinações linguísticas, a língua do colonizador vai sofrendo certa mestiçagem, seja pela introdução de palavras próprias das línguas africanas, seja por meio da criação de novos vocábulos ou atribuição de novos sentidos a palavras já existentes, além da estratégia de trazer a oralidade para escrita, de modo a combinar elementos próprios do falar africano com a língua da metrópole. Cabe destacar também o jogo paródico e intencional realizado no título - *Vinte e zinco* e vinte e cinco – que evoca as desigualdades sociais e econômicas presentes na época colonial, além da ambiguidade gerada pelo uso da ironia e da sátira na construção do protagonista, que desestabiliza a figura do agente da PIDE; além da pluralidade de perspectiva narrativa que põem em xeque visões unívocas da história, fornecendo a possibilidade de novas posturas diante do passado. Assim, estratégia de “transfiguração” da matéria histórica é operada no romance principalmente pelo trabalho estético e intencional com a

linguagem, que almeja relativizar, avaliar e mostrar outras visões possíveis para os fatos históricos, levando o leitor a refletir sobre os impactos do passado no presente da produção do romance, via literatura.

Tais procedimentos ratificam as discussões teóricas da primeira parte da nossa investigação, sobre os modos de narrar o passado na ficção de Couto e Gersão e também sobre o conceito de transfiguração do passado que analisamos à luz, especialmente, das teorias de Freitas e Candido. Assim, diante de um tema histórico proposto pela Editora Caminho ao autor, vemos a criação de um texto literário que, por meio da (re)invenção linguística, traz à tona a matéria histórica, para propor reflexões críticas sobre a mesma. É nesse movimento com a linguagem que a transfiguração do passado ocorre de modo efetivo no romance.

4.3 *Terra sonâmbula* e *Vinte e zinco*: intersecções

4.3.1 Aspectos da formação da identidade moçambicana

De acordo com Fonseca e Cury (2008, p.58), os romances de Mia Couto apresentam cenários de morte e destruição, e um dos principais temas explorados são as guerras e as consequências trazidas por elas para Moçambique. Seus narradores, nas palavras das mesmas autoras, “[...] misturam tempos, que fogem à homogeneidade do percurso da história legitimada, fazendo aflorar o sofrimento e as catástrofes do passado e do presente, escovando a história a contrapelo pelas artes de ficção” (p.58). A linguagem narrativa cria, portanto, a representação de um cenário de guerras e de destruição, não como faz o discurso histórico, que se utiliza principalmente da função referencial/objetiva da linguagem, mas sim por meio de um posicionamento discursivo que privilegia outras esferas de significação, enfocando, muitas vezes, o discurso poético, o irônico, o paródico e o jogo com a linguagem.

Podemos dizer que a grande preocupação nos dois romances de Mia Couto, que tomamos para análise, *Terra sonâmbula* e *Vinte e zinco*, é a avaliação do passado moçambicano, para compreender o desenrolar do presente pós-independência e da produção dos dois romances. Desse modo, temos nos romances dois momentos importantes do país: o primeiro, ainda enquanto território

português perpassado pela violência do colonialismo, apresentado, metonimicamente, pela ênfase na figura da polícia política portuguesa (PIDE/DGS), desestabilizada pela ironia e pela sátira; o outro, enquanto território independente, porém, ainda marcado pela guerra civil. O passado colonial e as revoluções de abril de 1974 e de independência do país são postos em evidência em *Terra sonâmbula*, por meio das memórias do narrador autodiegético dos Cadernos, Kindzu, que reflete sobre as mazelas atuais do seu país como consequência e extensão de fantasmas do passado, chegando à conclusão de que no presente não se luta mais contra o inimigo estrangeiro, mas com o inimigo nascido em solo africano, como podemos ver no seguinte trecho e que temos a crítica à guerra civil que acaba sendo um meio de vida para as autoridades locais:

- Agora, em Moçambique, a guerra é como se fosse uma machamba²².

E se explicou: a guerra gerava altos tacos, cada um semeava uma guerra particular. Cada um punha as vidas dos outros a render. Aquele silêncio estava agora demasiado mortal. Se escutou, então, a voz rosnante de Shetani:

- Esse gajo tem os dias descontados!

Quintino prosseguiu destemeroso, ignorando a presença do antigo combatente:

- É por isso essa guerra não acaba nunca mais. É assim, exactamesmo. Este Abacar também sabe, só não fala porque é um merda, filho de uma diarreia.

Crítica semelhante está presente em *O último voo do flamingo*, de 2000, romance de Mia Couto pouco recente em relação a *Vinte e zinco*, mas de quase uma década em relação à *Terra sonâmbula*. Por meio de um mistério sobre explosões de soldados da ONU, Tal romance apresenta-nos um cenário que remete ao período pós-colonial com resquícios da guerra civil, reiterando ainda as críticas presentes no primeiro romance do autor. Percebemos, então, que o tema histórico e a crítica aos conflitos como meio de enriquecimento ainda são latentes, por isso, retomados em romance mais recente. Em *O último voo do flamingo*, a elite local abusa da autoridade e deixa o povo na miséria, algo pouco diferente das práticas do período colonial pelos portugueses responsáveis pela imposição do regime e pela colonização, o que pode ser visto na fala do feiticeiro Sulplício, quando diz para seu

²² Segundo definição no glossário ao final do romance, “machamba” significa terreno agrícola (COUTO, 2007, p.205).

filho e Massimo Risi sobre os problemas da administração de Tizangara no período do pós-independência retratado pela história ficcional do romance:

Os argumentos de Sulpício eram por mim conhecidos. Quando chegaram os da Revolução eles disseram que íamos ficar donos e mandantes. Todos se contentaram. Minha mãe, muito ela se contentou. Sulpício, porém, se encheu de medo. Matar o patrão? Mais difícil é matar o escravo que vive dentro de nós. Agora, nem patrão nem escravo.

- **Só mudamos de patrão.** (COUTO, 2005b, p.137; grifos nossos).

Voltando às intersecções entre *Terra Sonâmbula* e *Vinte e zino*, com certa diferença de tempo entre suas publicações e também com relação ao momento histórico abordado pela história ficcional, os dois romances aproximam-se como tentativa de traçar uma imagem identitária para o país, que ainda está sendo formada e a literatura produzida em Moçambique por Mia Couto e outros escritores que se debruçam sobre os aspectos históricos do país possuem papel importante nessa trajetória.

Esses dois romances representam períodos diferentes da formação da identidade moçambicana, em especial, da formação de Moçambique como nação independente, capaz de produzir sua própria literatura, mesmo que essa produção seja escrita na língua do colonizador. Não se trata da formação de uma identidade, mas de identidades, já que estamos falando de um país que, como outros, possui sujeitos fragmentados pelas mazelas históricas provocadas pelo colonialismo e por guerras, de independência e civil, além de ter um território marcado pela pluralidade de línguas de diversas etnias, a que se junta a língua do colonizador.

Essa fragmentação da identidade do sujeito, Stuart Hall (2005, p.12), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, diz ser causada por paisagens sociais antes tidas como unificadas, mas que entraram em colapso devido às mudanças estruturais e institucionais. Assim, retomar o passado histórico no tecido literário é uma forma de buscar compreender as fraturas sociais e traçar uma identidade própria, fora daquela rotulada pelo colonizador. Além disso, retomando os teóricos Said (2011, p.34) e Noa (2002, p.17), a importância de se trazer à tona o passado não é para saber o que aconteceu simplesmente, e nem somente como os fatos passados influenciam o presente, mas, para trazer conhecimento sobre a própria história. Nessa linha de reflexão, podemos concluir que os romances de Couto em

análise permitem esse movimento de depuração de tragédias como as das guerras colonial e civil em território moçambicano.

4.3.2 O outro vinte e cinco

Em *Terra sonâmbula*, de 1992, já havia a preocupação com o momento de independência do país que tanto se fez presente em *Vinte e zinco*, publicado posteriormente, como mencionado. No primeiro caderno de Kindzu, intitulado “O tempo em que o mundo tinha a nossa idade”, há uma reflexão profunda sobre o tempo da infância do narrador autodiegético que se põe a contar sua origem e a fazer um balanço dos fatos históricos e de sua família. Tal relato vai da alegria da independência e do nascimento do irmão mais novo chamado de Vinticinco de Junho, carinhosamente Junhito, à eclosão da guerra civil. Vejamos a importância do momento histórico da independência no seguinte trecho das memórias do narrador:

Recordo meu pai nos chamando um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: A independência do país. Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos. Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse:

- *Esta criança há-de ser chamada Vinticinco de Junho.* (COUTO, 2007, p.16-17; grifos do autor).

O texto literário consegue transmitir as sensações e a importância do dia da independência, principalmente para os mais velhos, como Taímo, pai de Kindzu, que, após anos de luta e da presença do opressor, conquistaram a liberdade. O narrador em primeira pessoa dos cadernos constrói esse relato da notícia da independência do país dada pelo seu pai, enfocando toda a preparação da figura paterna, permitindo-nos perceber, por meio da transformação sofrida por ele e do processo de lucidez, proporcionado pela euforia da notícia, indo do sonho - “Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos” - para a realidade: “[...] Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e

sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: A independência do país [...]”. Ou seja, há uma preparação do corpo para que a fala seja verbalizada, o discurso cheio de clareza e emoção do pai é que convence os filhos da importância do acontecimento histórico; ele não mais discursa em meio ao delírio, provocado pelos sonhos de que era sempre acometido, mas, o anúncio da independência dá-se de modo diferente, com discurso claro e direto veicula a realidade dos acontecimentos.

Trata-se, é claro, de uma alegoria construída pelo texto ficcional de Couto para problematizar os momentos históricos do processo de independência de Moçambique.

4.3.3 O ato de escrever e ler histórias

Em *Terra sonâmbula* e *Vinte e zinco* é muito importante a representação do ato de escrever e ler histórias. No primeiro romance, como mencionamos, Muidinga encontra e lê os escritos de Kindzu. No segundo, é Margarida, mãe de Lourenço de Castro, que encontra o diário de Irene e se põe a ler os escritos da irmã, principalmente sobre o relacionamento amoroso dela com Marcelino, assassinado pela PIDE. Em ambos os romances, os leitores, espécie de narratários das histórias lidas, passam por transformações, ou seja, a matéria lida ocasiona ganhos e experiências profundas nas personagens como podemos ver no seguinte trecho de *Vinte e zinco*:

Em casa, Margarida fica lendo o caderno de sua irmã. Há cartas, muitas cartas sempre por terminar. Nesses textos, Irene explica seus sentimentos. Enquanto amava ela se enriquecia de outras vidas. Seus olhos ficavam de muitos quilates. Margarida lê de trás para a frente, sentindo o dente da inveja lhe roendo a alma. Se abate em tristeza de não ter entendido todo aquele tanto tempo. Por exemplo, não ter compreendido o gosto de Irene em andar suja, manchada de óleos e matopes. Mas o caderno explicava. Aquelas sujidadezinhas lhe faziam lembrar o seu corpo quando ela regressava das clandestinas visitas a casa do mecânico Marcelino. Ou como ela chamava, de invenção dela: Marcelindo. Nesses encontros na oficina, nem havia tempo. Ela regressava com nódoas de óleos, impressões das carícias do mulato. Depois da morte de Marcelino, certas vezes, a irmã passava pela oficina e recolhia sujidades entre

os dedos. Depois, se manchava de óleos para fazer de conta que o outro ainda constava entre vivos. (COUTO, 2004, p.57-58).

Vemos que Margarida, por meio da leitura, compreende as transgressões de Irene. Além disso, vemos a voz do narrador buscando mostrar o processo criativo de Irene e interpretar a escrita dos cadernos da personagem, como em “Nesses textos, Irene explica seus sentimentos” e “Ou como ela chamava, de invenção dela: Marcelindo”. É como se a presença dos escritos da permitisse avaliar os meandros do processo criativo do texto maior: o do romance. Notamos a presença da metalinguagem a avaliar os meandros da escrita.

Temos então encenado na escrita de Couto o ato de ler e escrever histórias pelas próprias personagens do romance, numa espécie de performance e questionamento da produção romanesca a partir de criações de escritos ficcionais dentro do ficcional, revelando-se como processo de criação e ao mesmo tempo encantamento. Tal ato de escrever e de ler opera mudanças nas personagens e na própria linguagem narrativa.

CAPÍTULO 5:
ASPECTOS DA TRANSFIGURAÇÃO DO PASSADO NOS ROMANCES DOS DOIS
ESCRITORES

5.1 Pontos de contato entre os romances dos dois escritores

Neste último capítulo, vamos nos ater a alguns pontos comuns e outros divergentes nos procedimentos narrativos utilizados por Teolinda Gersão e Mia Couto no processo de transfiguração do passado, nos romances que compõem o nosso *corpus* de análise. É parte de nossa investigação a comparação dos modos como se dá a tomada dos fatos históricos pela ficção dos dois escritores. Como já evidenciamos: escrevem de diferentes espaços e culturas, contudo, sobre temas históricos muito próximos e significativos para ambos, mesmo já tendo havido certa distância temporal entre os acontecimentos e as publicações dos romances. Trata-se de fatos que nos levaram a questionar e a buscar compreender os motivos e maneiras como a literatura produzida nas ex-colônias portuguesas da África e em Portugal pós-Revolução de 74 ficcionalizam o passado recente dos dois países.

Assim, os aspectos temporais das histórias criadas pelos dois escritores apontam para o tempo cronológico dos anos de salazarismo e colonialismo, para a Revolução dos Cravos e também para os anos pós-revolução, tanto na metrópole quanto nas ex-colônias. Nossas análises permitem, após o estudo individual da produção de cada escritor, realizar a análise comparativa de alguns procedimentos narrativos utilizados no processo de transfiguração do passado histórico na produção de Gersão e Couto em questão.

Tal reflexão possibilita ampliarmos nossa compreensão da interação entre literatura e realidade nos romances, agora de uma perspectiva comparativa entre as produções, dando relevo aos principais procedimentos narrativos observados na composição dos livros e também aos temas comuns e/ou divergentes entre eles, como as questões espaço-temporais, a formação da identidade e os vários recursos narrativos presentes nas obras. Os fatos históricos representados, como mencionamos, possuem pontos em comum, especialmente, os que se referem à presença portuguesa na África e também ao momento ditatorial na metrópole e nas colônias, como mostrado nos romances de cada um dos autores nos outros capítulos.

De acordo com Rubens Cupertino Cardoso (2008, p.13), em estudo comparativo sobre os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto e *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão, os escritores, ao

trazerem para os romances cenários africanos, dialogam com a memória, com os hábitos e com as tradições da população. Cardoso afirma também que, de alguma maneira, a produção de Gersão e Couto, ao dialogarem com esses elementos, procuram preencher a falta de análises mais profundas sobre as transformações sofridas pelos diferentes espaços marcados pela colonização. Podemos estender esse raciocínio para a comparação que empreendemos entre os dois romances de Gersão e os dois de Couto do nosso *corpus* neste capítulo.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, vemos despontar subjetividades fragmentadas, as personagens estão submersas numa atmosfera de luto, pela perda de familiares na Guerra Colonial na África e também em solo português, devido às arbitrariedades provocadas pelo salazarismo. Em *A árvore das palavras*, vemos a manifestação de afeto da narradora Gita, em grande parte do romance, em relação à África e aos africanos e também na adesão do movimento prol independência de Moçambique. O mal-estar, presente na voz da narradora, está relacionado à mãe Amélia, que é seu oposto, num jogo que também sugere e metaforiza o confronto entre gerações.

Em *Vinte e zinco*, como vimos, as várias vozes presentes no romance apontam para o olhar disfórico sobre a presença dos portugueses em Moçambique, especialmente a perspectiva das personagens marginalizadas e africanas, como o cego Andaré, ou as que aderiram à cultura africana, como Irene, portuguesa, mas que vê na postura do sobrinho, o pido Lourenço de Castro, uma afronta contra os costumes e tradições do outro, que ela toma como próprios. Em *Terra sonâmbula*, a estrutura do romance formada por capítulos e cadernos e a presença de várias perspectivas, por meio de relatos de outras personagens inseridos nas duas histórias basilares, permitem-nos perceber diferentes visões e possibilidades para os fatos históricos.

5.2 Visões do passado histórico nos romances

Partindo dos capítulos anteriores, verificamos que ambos os autores partilham a recriação de um passado conflituoso, com dimensões e problemas diferentes para portugueses e africanos. Teolinda Gersão, por exemplo, em *Paisagem com mulher e*

mar ao fundo, analisa criticamente a postura do Estado Novo de enviar os jovens para servirem na Guerra Colonial. Assim, *Paisagem* traz o drama dos enviados à guerra ou à repressão colonial, por meio da família e de amigos de Hortense e Clara, como podemos observar no seguinte trecho do romance, que manifesta as duas formas de ausência durante os anos do regime fascista: “[...] só os homens são poucos numerosos, é um país de onde os homens partiram, vão partindo em cada dia mais, a emigração e a guerra, as duas formas de ausência [...]” (GERSÃO, 1982, p.46).

Em *Paisagem*, portanto, está em evidência a perspectiva daqueles que ficaram na pátria e presenciaram a partida dos jovens para a Guerra Colonial e também de outros para o exílio. Para os que ficaram, sobrou a fragmentação familiar e o luto pela morte de filhos e maridos e também pelo esvaziamento do país, marcado pela opressão ditatorial. Tais temas são encenados na escrita pela dificuldade de diálogo entre as protagonistas Hortense e Clara; como mostramos em trabalho anterior (COSTA, 2010, p.57), o diálogo entre as duas ocorre na esfera da interioridade, o que aparece no discurso verbalizado são frases soltas e respostas sem muita lógica ou relação com a dor que as duas enfrentam pela perda de Pedro, como podemos verificar no seguinte trecho:

- **Tens pintado muito?** – é uma pergunta involuntária que me escapa, porque me assalta a ideia absurda de que fugiste para algum lugar desconhecido sobre a terra onde não existe o tempo nem a morte [...]

- **Pintado?** perguntas a meia voz, com um espanto indulgente, e eu sinto de repente como estou cansada – aceito o chá, digo [...] aceitei o chá para ficar sozinha, não suporto o esforço de ver-te e de falar-te [...]

- **Onde guardas as folhas para o chá?**

- **Deve haver por aí, vai abrindo as latas.**

Onde guardas as folhas. Não guardo coisa alguma. As coisas passam apenas, nesta casa, as folhas, as pessoas, perdem-se, voam, evaporam-se. Não há pessoas nesta casa. Escusas de procurar e fecha as latas. (GERSÃO, 1982, p.135-136, grifos nossos).

Maria Heloísa Martins Dias (2008, p.82) afirma que a comunicação entre as duas personagens centrais de *Paisagem* fica no espaço do não-dito, ou seja, no plano da interioridade já que “[...] estão simultaneamente próximas e distantes, numa oscilação de focos que impossibilita a permanência, e a fixação. Eu e tu são núcleos

que permutam suas instabilidades [...]”.

Podemos dizer que essa ausência de diálogo efetivo acontece num processo de autodefesa, em que nem Hortense e nem Clara possuem o desejo de declarar verbalmente uma a outra a dor que sentem pela perda que sofreram. Podemos também pensar a inexistência do diálogo direto entre as duas como metáfora do sentimento de impotência frente à soberania do discurso historiográfico claro sobre a situação do país durante o salazarismo e o colonialismo, época em que sucederem os eventos relatados. Hiato que o discurso literário de Gersão busca suprir pelas reflexões que suscita ao criar a comunicação emblemática entre Hortense e Clara, submersas numa dura realidade provocada pela inserção de ambas numa sociedade gerida pela opressão.

Mia Couto, em *Vinte e zinco*, retratando os últimos dias de Lourenço de Castro, traz a atmosfera de mortes, torturas, prisões e perseguição em Moçambique, ocasionadas pela presença dos portugueses que defendiam o regime ditatorial durante o colonialismo e salazarismo. O romance traz também o drama dos portugueses que se veem sem respaldo em solo africano, após a queda do regime na metrópole, e estão diante de dilemas: voltar para Portugal? Mas, que função exercer se não existe mais pida na metrópole? Ficar na África? Tais questionamentos são suscitados, pois o romance problematiza e não somente representa o drama dos portugueses que estavam na África e que se viram sem apoio com o fim do regime em Portugal.

A partir da leitura dos romances dos dois escritores, vamos construindo duas visões: uma portuguesa e outra africana a ficcionalizarem os fatos recentes da história, cujo tecido romanesco vai transfigurando-os pela estrutura narrativa, pela linguagem e estilo próprio de cada um deles. Ambos problematizam esses fatos que, por meio da invenção linguística, pelo aflorar do mundo interior das personagens, suscitam visões outras para os temas históricos que elaboram na ficção. São comuns alguns procedimentos narrativos, como a construção várias vozes que nos permitem ter acesso às múltiplas perspectivas sobre o passado histórico, além de outros mais peculiares, como a transgressão da língua do colonizador em Mia Couto e a presença de subjetividades destroçadas em Teolinda Gersão, especialmente em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Tais recursos permitem-nos ter acesso a perspectivas plurais sobre os acontecimentos, que ganham outra dimensão no corpo

ficcional, em parte devido ao trabalho estético com a linguagem, mas também pela visão crítica dos temas históricos por meio da transfiguração do passado objetivada e efetivada nos romances dos dois escritores.

É importante ressaltar, que o trabalho estético é – ou deveria ser - inerente a qualquer texto literário com valor artístico. Mas, o que torna os textos de Gersão e Couto singulares nesse sentido é a pluralidade semântica que veiculam por meio de construções ímpares de ponto de vista, ao mesmo tempo diferentes e complementares, sobre assuntos ainda latentes para as duas nações. Desse modo, a literatura dos dois escritores, ao transfigurar pela linguagem e demais instâncias narrativas temas históricos - que ainda estão em efervescência no ânimo dos povos das duas nações, expõe e, ao mesmo tempo, espanta os fantasmas da repressão e da colonização.

Assim, para os que foram testemunha desses fatos é uma forma de reencontrarem e/ou reconstruírem, via literatura, a identidade estilhaçada, por meio do espelhamento caleidoscópico proporcionado pelo ficcional, que faz aflorar vivências dos anos de guerra e ditadura. Para as novas gerações, essa literatura traz a experiência de algo não vivenciado, mas atualizado, ou seja, o passado transfigurado nas obras, por evocar o salazarismo e o colonialismo, revela as mazelas históricas e problematiza os processos de (re)construção identitária, inclusive para aqueles que não participaram diretamente dos fatos.

A pluralidade de narrativas, como vimos em *Terra sonâmbula*, permite-nos o acesso mais direto à tradição africana, mas também a reflexões críticas sobre os acontecimentos históricos. Assim, podemos dizer que cada escritor realiza, a sua maneira, a transfiguração do passado por meio, principalmente, do embate dos sujeitos com a realidade que os circunda; deixando transparecer na obra o espaço e tempo de origem e de escritura. Aqui voltamos à nossa reflexão inicial da tese sobre a não existência de uma língua portuguesa uniforme nos países que a tem como oficial, já que, mesmo sendo escritores que a utilizam como código na produção literária, o estilo e uso da mesma revela de onde partem as reflexões, pois ecoam a tradição, costumes e pensamentos e visões de cada cultura.

5.3 Diacronia e sincronia dos fatos transfigurados nos romances

Nos romances de Mia Couto, vemos uma sequência diacrônica nos fatos. Como mostramos, em *Vinte e zinco*, apesar de ser uma publicação posterior a *Terra sonâmbula*, temos o predomínio do período histórico da vida colonial em Moçambique, culminando com a Revolução dos Cravos. Já em *Terra sonâmbula*, há o predomínio do período do pós-independência com a guerra civil, mas também *flashes* do período colonial pelas lembranças do narrador autodiegético, Kindzu, especialmente no primeiro caderno.

Nos romances de Teolinda Gersão *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*, observamos uma sincronia nos fatos, porém, em espaços e perspectivas distintas. No primeiro romance, de 1982, tido pela crítica como o mais político de Gersão, a perspectiva narrativa vem, como vimos, da visão das personagens femininas, principalmente Hortense e Clara, que estão em Portugal e perderam, respectivamente, filho e marido na Guerra Colonial e outros familiares perseguidos pelo regime salazarista. No segundo romance, de 1997, a perspectiva narrativa também provém de mulheres: Gita, na maior parte do romance e Amélia, na segunda parte, mas em ambas o espaço privilegiado da narrativa é a antiga capital moçambicana da época colonial – Lourenço Marques. O espaço português surge por *flashes* das memórias das personagens que se dão por analepses, na segunda parte do romance, que revelam o passado de Amélia, como mostrado.

O ponto de convergência entre as obras de Couto e Gersão é justamente o olhar crítico veiculado pela literatura que produzem. Problematizam os eventos históricos, por meio da representação do choque cultural, constroem vozes narrativas que emergem diferentes perspectivas, responsáveis pela construção, no tecido romanesco, de novas versões para os fatos, no intuito de desafiar e/ou desestabilizar o discurso historiográfico oficial. É importante assinalar também que, na escrita de Gersão, quando escreve sobre a África, principalmente em *A árvore das palavras*, não veicula o teor exótico típico da literatura produzida na época colonial.

Em *Paisagem* e *A árvore das palavras* despontam perspectivas distintas, mas justapostas, que, por isso, causam, em alguns momentos, dificuldade em identificar de quem são os pontos de vista; no primeiro, se de Hortense ou de Clara; no

segundo, se de Amélia ou Gita (segunda parte). Como vimos, também em *Terra sonâmbula* e *Vinte e Zinco* há o jogo com a voz e com a perspectiva narrativa. Porém, tais procedimentos divergem de certa forma: nos romances de Gersão, há um embaçamento dos contornos em favor de traços que dão relevo a divagações, lembranças e sensações do mundo interior das personagens femininas. Tal característica dá-se principalmente em *Paisagem*, em que os pensamentos angustiantes das personagens, em especial de Hortense e Clara, parecem pulsar ou existir de modo autônomo, como se estivessem suspensos no tecido romanesco, dando a sensação de os fatos narrados e a referencialidade estão diluídos ao longo da narrativa, sendo necessário juntá-los, ao final da leitura, para fazerem sentido.

Notamos que, nos romances de Gersão, o mundo interior dilacerado coloca-se com mais ênfase, a partir da desoladora emersão dos pensamentos e sofrimentos das personagens consigo mesmas. Contudo, o embaralhamento de vozes também pode ser percebido nos romances de Couto: como observamos em *Vinte e zinco*, a presença de vozes em primeira pessoa nas epígrafes e na justaposição da voz em terceira pessoa do narrador à voz de Lourenço de Castro, em primeira, por meio do discurso indireto livre. Em *Terra sonâmbula* há a presença da pluralidade de perspectivas que se dá pelo trânsito da voz narrativa, como analisamos, de autodiegética para homodiegética e pelo jogo entre os capítulos e cadernos e pelo início de junção das duas histórias basilares ao final do relato.

Desse modo, no processo de transfiguração dos fatos, empreendido pelos romances dos dois escritores, somos levados encontrar respostas para os questionamentos: de quem é a voz e a focalização? Ou seja, quem está narrando? E com a perspectiva de quem? Assim, seja pela justaposição de uma história na outra, como vimos em *Terra sonâmbula*, seja pela dificuldade de identificar de quem é voz, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e também na segunda parte de *A árvore das palavras*, somos levados a pensar que, pelos procedimentos narrativos, o esfacelamento do sujeito frente a duras realidades acabam, metonimicamente, representando o coletivo, ou a identidade estilhaçada, como bem observou Inocência Mata (1998) sobre as personagens Muidinga e Tuahir de *Terra sonâmbula*, mas podemos pensar o mesmo sobre os outros romances do nosso corpus.

5.4 África e Portugal: espaços em trânsito nos romances

Podemos dizer que, na ficção de Gersão e Couto, África e Portugal fazem-se presentes, seja por serem diretamente os espaços onde ocorrem os fatos narrados, seja menções dos dois lugares pelo emergir das memórias e lembranças contadas pelos protagonistas a outras personagens. Em *Vinte e zinco*, as referências diretas à metrópole ocorrem pela figura dos agentes da PIDE em solo africano; tais personagens promovem a extensão do espaço português na colônia, por meio de posturas ditatoriais, a exemplo das praticadas pelos homens da família Castro: Joaquim e Lourenço. Mas, a terra portuguesa também surge de forma mais branda, como lugar de origem, nas recordações de Margarida, quando se põe a falar de sua terra a Jessumina:

Dona Margarida, eu tinha uma grande vontade...
 — Quer dinheiro? Só lhe posso mandar amanhã...
 — Eu não quero dinheiro. Só queria que a senhora me contasse como é a sua terra.

A branca pareceu atingida por fulminância. Falar da sua terra? E por qual motivo? O assunto era de melindre. Pois, a branca senhora há meses que não conseguia sonhar com sua aldeia em Portugal. Ela bem chamava a lembrança para aconchegar seu sono. Mas as imagens se deslavavam e as formas fugiam como uma tela lançada em fogo.

Dona Margarida voltou a sentar-se, sobancelha enrugada. Mas a adivinha exibia a mais genuína e convincente inocência. E a portuguesa, hesitante, traçou os primeiros rabiscos do retrato da sua terra natal. Aos poucos, ela ganhou mais peito e as suas palavras retocavam o quadro com ternura de pintor. E falou, falou, falou. Nem ela sabe quanto tempo se demorou naquela evocação de sua aldeia. Quando terminou já era noite. E viu-se como em filme, agradecendo num beijo. Esquivo e breve. Mas um beijo. Depois, espreitou os cantos da escuridão e se esgueirou entre sombras e escuros, de regresso ao lar. Atravessou os atalhos com a leveza de um novo conforto. Teria sido o simples falar com alguém? Um ser de além-mundo, como Jessumina, pode fazer suportar melhor este nosso mundo? (COUTO, 2004, p.52-53).

Vemos no trecho acima o desejo de Jessumina de conhecimento e compreensão da cultura do outro, mesmo esse outro sendo a figura do opressor. Mas, ao mesmo tempo em que Margarida discorre sobre sua terra de origem à feiticeira de Moebase, é como se traçasse um caminho de autoconhecimento, de recordação de si mesma. O ato de contar, de verbalizar o espaço longínquo da

pátria, já desfocado pela distância - “há meses que não conseguia sonhar com sua aldeia em Portugal” -, leva-a a romper com o esquecimento, trazendo de volta o sentimento de pertença a um espaço que se refaz pelo dizer: “[...] suas palavras retocavam o quadro com ternura de pintor. E falou, falou, falou [...]”. Notamos também que, para o ressurgimento do espaço perdido, foi necessária a transgressão e/ou ausência da ideia de tempo: “Nem ela sabe quanto tempo se demorou naquela evocação de sua aldeia”.

Notamos também a ausência do contar efetivo, ou seja, a fala sobre a terra portuguesa não é textualizada no romance, somos somente informados da ação de contar empreendida por Margarida a pedido de Jessumina e da longa narração, já que o narrador vai nos fornecendo a ideia da passagem das horas que ela levou falando de sua aldeia. O que temos verbalizado são as indagações da personagem numa mescla com a voz do narrador heterodiegético, por meio do discurso indireto livre, como é evidenciado nas frases interrogativas nos seguintes trechos: “A branca pareceu atingida por fulminância. Falar da sua terra? E por qual motivo?”; “Teria sido o simples falar com alguém? Um ser de além-mundo, como Jessumina, pode fazer suportar melhor este nosso mundo?” Tal recurso veicula o olhar crítico da personagem em relação a Portugal e também à realidade que a circunda, metaforizando a própria criação romanesca realizada por Couto, ou seja, somente pelo contar podemos suportar o mundo que se pinta aos nossos olhos. Nesse espelhamento, temos a transfiguração do factual pela ficção do autor.

Em *A árvore das palavras*, o passado na metrópole, está presente na voz de Gita que reproduz o que Laureano contou a ela sobre a relação dele com o pai e os irmãos e pelas recordações de Amélia, em que se evidencia a mescla de perspectivas narrativas. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, o espaço africano é retrado pelas memórias de Pedro, que parecem ser imaginadas por Clara e veiculadas no romance pelo narrador em terceira pessoa:

Quietos, imóveis, como se dormissem de olhos abertos, no calor da tarde, contando as semanas, os dias, as horas, os minutos. Os riscos no calendário. O correio. Os aerogramas decifrados, as notícias, as lembranças, as festas da terra. Pacotes abertos que traziam dentro queijo curado e chouriço. O capim queimado, a tarde imóvel, sem fim.

Sonhei tantas vezes contigo, tantas vezes, que gastei a tua imagem [...] Nem mesmo sei como é teu corpo, Clara. (GERSÃO, 1982, p.50).

O drama vivido por Pedro na África é dramatizado pela descrição do dia a dia na terra africana, em que vemos a ânsia pela rápida passagem do tempo e o possível retorno à metrópole, que não é concretizado no romance, pois alguns parágrafos à frente da citação acima, lemos o delírio de Hortense e de Clara a lamentar a morte, respectivamente do filho e do marido na guerra.

5.5 *Vinte e zinco e A árvore das palavras*: ficção, história e identidade

O tempo trabalhou a nossa alma colectiva por via de três materiais: o passado, o presente e o futuro. Nenhum desses materiais parece estar feito para uso imediato. O passado foi mal embalado e chegamos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios. (COUTO, 2005, p.10).

Neste item, nossa intenção é a de realizar uma comparação entre os romances *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão e *Vinte e zinco*, de Mia Couto, tendo em vista os procedimentos de “transfiguração” do passado histórico pelo texto ficcional e também os modos de representar a formação da identidade que povoam as duas obras. Verificamos que tais procedimentos e modos, no romance de Gersão, apresentam-se de forma um pouco mais implícita e, no de Couto, mais explicitamente.

A fala de Mia Couto, na epígrafe, traz justamente o problema da formação da identidade coletiva em Moçambique. Tal formação é considerada cheia de percalços, porque o processo de independência e a busca de identidade, nos países da África que sofreram com a colonização, não foram pacíficos; porém, marcados pelo preconceito, pelo conflito armado e também pelos interesses da elite, que, após a independência, continuaram a exercer poderes semelhantes aos do colonizador, como bem ratifica o romance *Terra sonâmbula*, do escritor moçambicano, que faz parte do nosso *corpus* e também outros do escritor, como por exemplo, *O último voo do flamingo*. O passado, para Mia Couto, foi “mal embalado”, já que marcado pela experiência traumática da empresa colonial e dos conflitos armados; o presente “emprestado” e o futuro “encomendado”, pois foram condicionados pelos

movimentos de guerrilha, que operaram uma espécie de extensão do domínio português, defendendo interesses próprios, não almejando o bem geral da população.

Desse modo, deixar de ser colonizado não significou para Moçambique e para as outras ex-colônias serem plenamente livres. Semelhante ao pensamento de Couto é o de Stuart Hall (2009, p.54) que afirma que o movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não significa que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflito, pelo contrário, o que houve foram problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, presentes já no período colonial, agravados no pós-colonial.

A constituição de uma identidade fragmentada, marcada por conflitos armados e disputas ideológicas, já pode ser vista no espaço e no tempo em que se desenvolvem a história, pelos dramas vivenciados pelas personagens dos romances de Gersão e Couto - Moçambique do período colonial. Como vimos nos capítulos anteriores, o romance *A árvore das palavras* tem como cenário a Lourenço Marques colonial, antiga capital, hoje Maputo, e *Vinte e zinco*, o vilarejo de Moebase, na província da Zambézia - região central do país -, também marcado pela presença do colonizador na figura dos agentes da PIDE, que governaram o vilarejo. Vale reafirmar que o espaço físico acaba por metaforizar e trazer à tona outros espaços, como o social e os das diferenças étnicas.

Traçando alguns pontos de intersecção entre essas obras de Gersão e Couto, podemos perceber como as experiências de Gita e de Laureano são muito próximas da vivência da personagem Irene da narrativa de Couto, já que as três personagens não aceitam a segregação e aderem à cultura moçambicana e aos ideais de independência de Moçambique. A garota de *A árvore das palavras*, filha de portugueses, mas africana de nascença, identifica-se, assim como Irene, com o espaço e com as pessoas com quem convive; e, mesmo sem partilhar da tradição ancestral, já que seus pais nasceram em Portugal, ama a cultura africana e a toma como própria. Ambas não compreendem o distanciamento entre brancos e negros.

Todo o encantamento de Gita vivido, enquanto criança - o amor declarado por sua ama de leite, Lóia, e por sua irmã postiça Orquídea, a fascinação pelo novo, o desejo de conhecer o espaço dos tetos de zinco, onde era a morada de sua segunda mãe, Lóia, a mãe amorosa – faz com que ela tenha o desejo de partir com

a ama de leite no final do dia, após o longo dia de trabalho. Os costumes e as histórias que vivencia em sua infância e na adolescência entram em embate com o comportamento da mãe biológica, Amélia. Personagem amargurada, era o oposto da mãe e verbalizava não gostar da África nem dos africanos; vê, por isso, na figura de Lóia, uma adversária pela disputa do amor da filha Gita. Ao contrário de Amélia, que acaba deixando marido e filha, Gita e seu pai Laureano possuem um sentimento de pertença e amor a Lourenço Marques, por isso, o conflito entre mãe, filha e marido no romance.

Irene aproxima-se muito de Gita e Laureano. Irene “[...] se misturara com os negros, dera licença a rumores e vergonhas. Procedimentos que despergaminhavam a honra familiar [...]” (COUTO, 1999, p.20). Gita não vê separação de raças, o que sente é ódio pela mãe biológica não compreender que existe riqueza na cultura do outro, e não entende o porquê de Amélia não aceitar Lóia como amiga e Laureano, sim. A tia de Lourenço de Castro parafraseia Simone de Beauvoir numa das epígrafes que abre um dos capítulos do romance-diário de Couto: “Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra qualquer raça” (COUTO, 1999, p.19), revela-se como uma das vozes críticas do romance, ao lado de Andaré e de Jessumina. A fala de Irene na epígrafe vem revelar o entendimento de que as diferenças raciais são produzidas pela sociedade, ou seja, trata-se de algo fabricado pelo homem, na disputa pelo poder e pela ascensão política, e não de sua natureza intrínseca.

Assim como Gita e Laureano, Irene é criticada por aderir à cultura e aos costumes locais. Laureano e Gita perseguidos por Amélia e Irene pelo sobrinho Lourenço de Castro, que possui certa paixão recolhida pela tia, e não se conforma em vê-la em contato com os negros e seus costumes, principalmente com a dança.

Lourenço opõe-se ao apego de Tia Irene aos negros e persegue, por esse motivo, o cego Andaré Tchuisco, responsável pela pintura das paredes da prisão, pintava-as a fim de esconder o sangue daqueles que eram torturados. Lourenço de Castro desconfia da cegueira e acredita ser Tchuisco o responsável pelas intervenções contra os portugueses. Nos dias finais do “diário-romance”, após a Revolução em Portugal, os presos conseguem liberdade e Lourenço é morto. Mas o desfecho do romance fica em aberto, não sabemos ao certo quem matou o protagonista, devido à resposta enigmática dos presos a Andaré:

- Mataram Lourenço?
- Nós matamos o pido preto.
- Então quem matou o branco?
- Cada qual mata o da sua raça. (COUTO, 2004, p.101).

Vinte e zinco e *A árvore das palavras* exibem liberdade para incorporar versões da realidade, deseroicizando os fatos históricos oficiais, por meio da imaginação e invenção literárias, sem a preocupação de demarcar fielmente a matéria histórica que tomam como tema para a narrativa. A transfiguração do passado ocorre, principalmente em *Vinte e zinco*, via ironia, sátira e também pela transgressão da língua do colonizador, como vimos no capítulo anterior, no intuito de revisar as relações de poder e as mazelas do passado, denunciando o autoritarismo de forma inventiva e irreverente, e não referencial, como o discurso histórico, já que o discurso ficcional, como mencionado, possui liberdade na incorporação e/ou deformação do que seria a realidade objetiva, para a obtenção de maior expressividade e qualidade estética. Além disso, o processo de transfiguração dos fatos dá-se num jogo que mescla referencialidade e imaginário.

Numa espécie de realismo animista²³, estão presentes, lado a lado, supostas personagens históricas, como o PIDE, Lourenço de Castro, e personagens misteriosas, como Andaré Tchuisco, que, mesmo cego, faz lindos desenhos de corpos femininos na areia, e Dona Graça, que some depois da morte do irmão e reaparece na figura de Jessumina, a feiticeira. Assim, nesse romance, fato e ficção estão presentes para compor uma espécie de jogo, em que o referente, juntamente com o imaginário e o fictício, integram-se na constituição dos sentidos do texto.

No romance de Gersão, a transfiguração da matéria histórica acontece pelo despontar das memórias e percepções da menina Gita de sua infância, da paisagem de Lourenço Marques, dos costumes misteriosos de Lóia, sua ama de leite, que tanto a encantam, seguidos da decepção com a descoberta da existência do choque cultural latente na época do colonialismo e da necessidade de processos revolucionários, a inevitável guerra pela libertação.

²³ De acordo com Tábita Wittman (2012, p.33;38), o termo “realismo animista” foi sugerido primeiramente em Angola por Pepetela, cuja teorização está presente no romance *Lueji*, de 1989, e refere-se a textos literários que possuem a presença de elementos da cultura africana que exploram a magia e o insólito, aproximando-se do realismo mágico e maravilhoso, mas ao mesmo tempo, são textos portadores de discursos contra-hegemônicos, ou portadores de uma mítica telúrica.

5.6 Moçambique na ficção de Gersão e Couto: cenários e vozes de identidades em trânsito

Começamos por mostrar que grande parte da sucessão dos acontecimentos de *Terra sonâmbula* e de *A árvore das palavras* traz fatos históricos ficcionalizados em tempos nem sempre sincrônicos; contudo, contemplam o mesmo espaço: Moçambique.

O romance de Couto, editado em 1992, é anterior ao de Gersão, de 1997, porém, apesar da distância temporal e espacial da publicação, ambos os autores mostram-se preocupados em problematizar um mesmo tema: o passado histórico recente do colonialismo e do pós-colonialismo português em Moçambique, ou seja, fatos ainda latentes na época em que foram lançados. Assim, as mazelas deixadas, pelo passado histórico recente em Portugal e em suas ex-colônias africanas, não parecem resolvidas pela independência e pelo fim do regime salazarista.

Uma característica que é comum em *A árvore das palavras* e em *Terra sonâmbula* é o intenso uso da descrição que, num processo simbiótico, integra espaço e personagens. Nas duas composições, as vozes dos narradores descrevem o espaço, revelando percepções das personagens em relação ao cenário em que se passa a história. É como se a voz narrativa quisesse privilegiar os elementos do espaciais e levar os leitores a conhecer profundamente esse lugar. Num movimento semelhante ao do *close up* cinematográfico, observamos, guiados pela voz narradora, cada detalhe da cena ou da paisagem como se estivéssemos por trás de uma câmera, que ora focaliza de perto e ora distancia-se. Os detalhes e a descrição minuciosa das cenas visam a melhor caracterização do que é narrado, no intuito de passar o efeito de realidade para texto ficcional (BARTHES, 2004, 181-190).

Pensando no outro romance de Gersão aqui estudado, *Paisagem*, também temos a evocação do espaço africano, mas não sabemos ao certo em qual país. Temos acesso a ele pelas memórias de Pedro, Clara e Hortense, sabemos pelas referências a esse lugar que ele pertence à África, pois o tempo descrito pelas memórias é o da Guerra Colonial, porém sem uma especificação precisa. Tecendo um paralelo entre esse romance e *Terra sonâmbula*, vemos que o tempo histórico retratado no romance de Gersão inicia-se antes, em pleno salazarismo, passando pela Revolução de 1974 e mostrando um pouco dos acontecimentos após a queda da ditadura salazarista; já em *Terra sonâmbula* a maior parte do tempo retratado nos

capítulos protagonizados pelo menino Muidinga e pelo velho Tuahir é o do pós-independência com a guerra civil, mas nos Cadernos de Kindzu verificamos um breve tempo do colonialismo e a luta pela independência pós-Revolução portuguesa. Mas, é importante como o espaço da terra influencia e/ou espelha as ações e estados de espírito das personagens dos dois romances, modificando o modo de percepção da passagem do tempo. Ocorre uma espécie de contiguidade entre o espaço devastado pela guerra, com o protagonista Muidinga, dos capítulos do romance de Couto e a paisagem no romance de Gersão, ambos os espaços estão maculados por momentos históricos nem sempre sincrônicos entre os romances, mas, que assolaram ambos os lugares.

Assim, no romance de Gersão, Hortense em sua aversão pelo mar, que levou o filho para a Guerra Colonial, volta-se para a terra; em *Terra Sonâmbula*, o menino vê - no movimento da terra, proporcionado pelas leituras que realiza dos cadernos - esperança para as precariedades que enfrentam diante da guerra civil pós-independência. Tal mescla entre a subjetividade das personagens e o espaço, acaba por simbolizar a busca da identidade sempre fragmentada nos dois romances.

Vejamos como isso se dá em *Terra sonâmbula*:

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões [...] Os olhos de Muidinga se meninavam a ver as árvores. Em redor, já nada faz recordar a savana empobrecida. Agora a floresta floresce. Os caminhos com a guerra se desabitaram de servir [...] (COUTO, 2007, p.99).

Em *Paisagem*, a dor de Hortense e Clara gera uma atmosfera tensa e as personagens estão em conflito com o mar que, de certa forma, personifica a imagem de O.S., abreviatura que sugere as iniciais do nome do ditador português, responsável pelo envio de Pedro à África e também dos censores a sondar Horácio. Daí as personagens femininas entrarem num embate contra tudo o que representa ou possui pontos de contato com as posturas fascistas. Vejamos:

Voltar às costas ao mar e encontrar a terra. Deixar o mar maninho onde nada cresce, o mar sem tempo, deserto, desolado, sem paisagens. Atravessar a duna, com os pés enterrados na areia,

magoar-se nos gravetos e espinheiros bravos, subir a falésia, pelos caminhos de terra seca, gretada, coberta de vegetação rasteira, chegar ao campo, à urze, à esteva, aos moinhos de vento, reencontrar a terra, as raízes, o milagre da erva, de cada folha de erva.

A obscura, antiga relação entre ela e a terra. Uma espécie de feiticeira, disse Horácio. O reino de que ela possuía sempre a chave [...] (GERSÃO, 1982, p.59-60).

Assim, o que ocorre com Hortense e Clara no romance em relação ao mar é uma atitude no mínimo defensiva, já que estão submersas numa realidade de luto em que esse elemento simboliza a perda e a partida. A paisagem com mulher e mar sugerida pelo título não é harmoniosa, mas destoante, como já analisamos (COSTA, 2010, p.76), revelando muitos aspectos da realidade histórica transfigurada pelo romance de Gersão no sentido de revelar o mal-estar causado pelos acontecimentos ligados ao autoritarismo na metrópole e a brutalidade da guerra em solo africano, além do autoritarismo no envio de jovens portugueses, muitas vezes, sem esse ideal de conflito.

Outro aspecto importante em *Paisagem*, que evoca as disparidades do factual, põe em evidência os horrores da Guerra Colonial é o choque cultural entre brancos e negros, entre colonizador e colonizado. Assim, a condição de exilado ou de emigrante forçada pelo salazarismo implica o contato com outra terra, outra geografia, outro clima, enfim, a convivência com outra cultura, outra raça, experiência que se faz num jogo ambíguo, entre a beleza e terror, como podemos perceber neste trecho do romance:

[...] uma terra violenta, deslumbrante, cuja beleza pesa como um crime, a história secular do invasor e do invadido, o choque de culturas, o choque de corpos de pele diferente, negros e brancos, defrontando-se, cruzando suas armas desiguais, cruzando seu sexo [...] (GERSÃO, 1982, p.49-50).

Ao contrário do que ocorre em *Paisagem*, a relação das personagens de Mia Couto em *Terra sonâmbula*, em relação ao espaço, é mais no sentido do encantamento com a mudança, que revela esperança de algo novo e diferente do cenário de guerra, ao qual já estavam acostumados, daí, a partir da leitura das memórias de Kindzu, há um reencontrar com o espaço, metonimicamente, representando a (re)construção identitária.

Mas, o romance de Gersão também acaba, ao final, por fazer uma escolha

positiva e esperançosa em relação ao espaço português e o tempo pós-Revolução, pois, ao final do romance, deparamo-nos com uma nova paisagem, ou seja, um novo espaço que ganha corpo: o nascimento do filho de Clara, que veio dar o arremate dessa pintura textual, “[...] experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz.” (GERSÃO, 1982, p.147). O nascimento da criança vem metaforizar a necessidade da esperança numa pátria que precisa reconstruir as identidades daqueles que retornaram da África e não se enquadram mais cultural e socialmente na terra natal; ou daqueles que ficaram, mas encontram-se enlutados por perderem familiares e amigos nos conflitos ou no exílio e também dos que morreram em solo português, vitimados pelas atrocidades cometidas da censura ordenada pelo regime ditatorial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos ao fim do percurso investigativo que escolhemos e trilhamos, podemos dizer que os objetivos propostos no início da nossa investigação – exame dos modos como se dá a presença da transfiguração do passado na construção do tecido romanesco das obras de Gersão e Couto - foram alcançados pelas leituras que realizamos dos romances. O processo de tomada dos fatos históricos pela ficção dos dois escritores aqui analisada, traz, em última instância, a revisão crítica do passado.

Podemos dizer que, no mínimo, a transfiguração do passado operada põe em xeque visões unívocas veiculadas pelo regime ditatorial em Portugal e pelo colonialismo na África. Os fatos históricos tomados pelas narrativas aqui estudadas emergem versões outras dos mesmos, como forma de expurgar posturas fascistas como as do passado colonial e do salazarismo, para impedir a sua perpetuação e levar-nos a refletir criticamente sobre eles.

Privilegiamos em nossa pesquisa, sobre os romances *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão, e *Terra sonâmbula* e *Vinte e zinco*, de Mia Couto, o caminho da transfiguração da matéria histórica pela ficção, voltando-nos para a articulação entre a construção artística das narrativas e a história recente de Portugal e Moçambique. Contudo, para o estudo dos romances que compõem o nosso *corpus* são possíveis outros caminhos de análise, como por exemplo, questões mais específicas, como a escrita feminina em Gersão e a exploração do realismo animista em Couto. Assim, ressaltamos que o tipo de abordagem que escolhemos, nesta tese, para adentrar o universo romanesco de Gersão e Couto não esgotam as possibilidades de leitura e interpretação que ainda podem ser feitas centradas nas narrativas aqui analisadas e em outras dos dois escritores.

A análise dos procedimentos narrativos, empregados na composição dos romances dos dois escritores, possibilitou ver como se dá esse processo de transfiguração do passado nos romances, que promove revisões críticas dos fatos históricos, vinculados ao passado recente de Portugal e Moçambique, por meio do uso estratégico da linguagem e pela construção peculiar das instâncias narrativas, emergindo no tecido romanesco tal intencionalidade, de modo especial a partir da

multiplicidade de vozes e perspectivas, além de histórias imbricadas de modo a encenar na escrita a quebra da rigidez de modelos, especialmente aqueles transmitidos durante os períodos históricos transfigurados pelos romances.

O nosso projeto de investigação, que desenvolvemos ao longo da pesquisa, foi de suma importância para concluirmos o nosso intuito. Foi necessária uma pausa um pouco mais alongada na escrita do embasamento teórico mais geral da pesquisa, compreendida nos dois capítulos iniciais. Além da construção da trajetória do estudo da transfiguração do passado nos romances escolhidos que se deu em três capítulos. No intuito de recuperar e reafirmar o que foi disseminado ao longo da tese, sobre a estratégia de transfiguração do passado empreendida pelos romances de Gersão e Couto, faremos, neste momento, uma breve retomada do percurso que empreendemos, a partir das ideias centrais discutidas em cada um dos capítulos e apontamento dos principais aportes teóricos.

O nosso intuito, de modo geral, era investigar como a produção romanesca de Teolinda Gersão e Mia Couto, aqui em análise, toma a transfiguração do passado como estratégia narrativa. Para tanto, no primeiro capítulo, estudamos as relações entre literatura e história, relação nem sempre harmoniosa, desde a *mimesis* aristotélica até chegarmos às interações entre ficção e realidade na literatura do século XX. Tal caminho foi delineado para entendermos o processo de tomada da matéria histórica pela ficção dos dois autores que, por ser mais atual, não segue os pressupostos do romance histórico tradicional, como vimos. O percurso teórico foi realizado à luz, principalmente, das reflexões teóricas propostas por Compagnon (2010), Freitas (1986), Candido (2000), White (1994), Lämmert (1995) e Hutcheon (1991). Chegamos à conclusão, neste capítulo, de que a escrita de Mia Couto e de Teolinda Gersão se aproxima da escrita pós-moderna analisada por Linda Hutcheon. Acontece nas obras de Gersão o que Maria Alzira Seixo (2001, p.40) diz sobre obras que comungam de certa sensibilidade à estética pós-moderna, principalmente as obras que colocam os fatos históricos de modo intencional no tecido romanesco. No conjunto dos romances de Mia Couto podemos dizer que se trata de uma escrita que, ao evocar o histórico e as peculiaridades do uso da língua do colonizador, revela uma identidade coletiva: a África vista e escrita por africanos. Estão em evidência na produção romanesca de Couto o que Inocência Mata (2003, p.44-45) diz sobre as marcas estéticas vinculadas a uma escrita sob a punção de estar

vinculada à condição pós-colonial. Tanto a produção de Gersão, quanto a de Couto empreendem a revisão crítica dos fatos e não uma volta nostálgica aos mesmos, procedimento muito próximo ao da metaficção historiográfica proposta por Linda Hucheeon (1991).

Desse modo, Gersão e Couto, para darem sentido ao passado que incorporam em suas produções e conseguirem a ampliação dos sentidos que se querem alcançar no e pelo texto literário, fazem uso de arranjos e combinações, permitindo a justaposição muitas vezes do espaço e do tempo e também das vozes, a fim de provocarem questionamentos e a (re)elaboração de visões da história, como dissemos, para a geração que vivenciou o âmago das convulsões históricas e também para aquelas que não tiveram tal experiência.

Retomando o que nos diz Freitas (1986, p.4-5), o processo de inserção do histórico no meio ficcional promove “[...] uma ligação profunda com a atualidade [...]”, trata-se, assim, de uma escrita que “[...] impõe aos dados históricos reais uma cuidadosa disposição estética; é onde se encontra seu valor propriamente literário [...]”. O modo de tomada da matéria histórica, que investigamos nos romances de Gersão e Couto, e que Freitas analisa nas obras de André Malraux, proporciona a transformação do que seria a realidade objetiva, cuja captação plena é também impossível. Por meio da interpretação que fizemos dos romances da escritora portuguesa e do escritor moçambicano podemos ratificar as nossas reflexões iniciais de que a linguagem narrativa cria a singularidade espaço-temporal, em que a história oficial se redimensiona pelo viés subjetivo das instâncias narrativas, afirmando-se como matéria da ficção e não como documento histórico, devido à liberdade que a literatura possui de transgredir o real em seu tecido.

Assim, no segundo capítulo, refletimos sobre os aspectos mais latentes da literatura africana de língua portuguesa, enfocando principalmente as características da produção literária pós-colonial de forma um pouco mais geral para contextualizarmos de início o sistema literário do qual faz parte Mia Couto. Estudamos também, naquele momento, algumas nuances da literatura portuguesa produzida pós-Revolução dos Cravos, em especial da produção que antecedeu o momento revolucionário de 1974, mas nosso olhar se voltou para a produção pós-Revolução, em especial, para a obra de Teolinda Gersão. Em ambos os sistemas literários verificamos a presença do passado histórico recente dos dois países como

tema, principalmente, a partir da década de 80 do século XX em Portugal e até um pouco mais tarde em Moçambique, que foi assolada pelos movimentos de independência e depois pela guerra civil. Foi preciso certo distanciamento dos momentos de convulsão histórica, como bem alertou Teolinda Gersão (apud GOMES, 1993, p.159) e Maria Alzira Seixo (1986, p.49), para que houvesse novos ímpetos de criação literária.

Compreendemos, especialmente, a partir dos estudos de Mata (2003), Leite (2003), Seixo (2001) e Arnaut (2002) que a retomada do passado histórico na ficção portuguesa e também na africana de língua portuguesa acontece, principalmente, para explicar as fraturas do presente. Daí, podemos depreender que, ao resgatar o passado histórico, as narrativas de Teolinda Gersão e Mia Couto confrontam as imagens narcisistas construídas pelo colonialismo e pelo salazarismo. Tais textos literários problematizam, desse modo, a realidade por meio do desnudamento dos fatos históricos oficiais, já que a ficção os transforma e transfigura em outra matéria, por meio da ironia e da sátira e pela inventividade linguística, como acontece nos romances de Mia Couto, ou pelo intimismo e mudança da perspectiva narrativa, especialmente nos romances de Teolinda Gersão, devido à presença nos dois autores do histórico transfigurado no ficcional.

No terceiro capítulo, analisamos como se processa a transfiguração do passado nos dois romances da escritora portuguesa. Primeiramente estudamos as peculiaridades de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, considerado pela crítica como o mais crítico e político de Gersão. Nessa obra, verificamos a revisão crítica do passado histórico por meio, principalmente, do drama das protagonistas, Hortense e Clara, que vivem o luto por perderem pessoas da família na Guerra Colonial e também em Portugal, devido à repressão política. A mulher é colocada no romance em posição de destaque, não somente no sentido positivo do termo, já que tanto Hortense quanto Clara estão submesas numa atmosfera de sofrimento e luto pelas perdas que sofreram. Em *Paisagem*, portanto, é pelo olhar feminino que o tecido romanesco vai nos mostrando uma realidade destoante, devido ao Estado Novo português e ao colonialismo na África. Como vimos, a mulher exerce a voz de resistência no romance contra as várias faces do autoritarismo: seja diretamente contra a voz do ditador, simbolizado pela sigla O.S., ou por seus tentáculos (o mar, a escola, a casa paterna), ou na escolha dos traços das personagens e de suas ações

que, metonimicamente, representam o coletivo.

Num segundo momento, do capítulo, tratamos do romance *A árvore das palavras* que traz um pouco mais implicitamente as mazelas históricas, mas os dramas das relações humanas são colocados em evidência, justamente por representar as disparidades sociais numa Moçambique colonial. O espaço da antiga capital, Lourenço Marques, ganha ênfase na narrativa pela quantidade de descrições presentes, sendo em alguns momentos disfóricas e em outros eufóricas, evidenciando uma sociedade pautada no individualismo e na divisão entre ricos e pobres: o caniço e o asfalto, ou a cisão imaginária da casa, em branca e preta, de acordo com a permanência nos espaços, como vimos, Amélia no quarto de costuras e Lóia na cozinha e no quintal.

Por último, no referido capítulo tecemos algumas intersecções entre os dois romances de Gersão, a fim de identificarmos os pontos comuns e divergentes da transfiguração do passado histórico nos dois romances. A conclusão a que chegamos é a de que a mescla de perspectiva e a descrição, juntamente com os traços de resistência de Gita e Hortense quando crianças se assemelham no processo de transfiguração da matéria histórica. Identificamos que há nesses romances a presença de uma autotextualidade que vai sendo responsável, em grande parte, pelo processo de transfiguração do histórico.

No quarto capítulo analisamos os dois romances de Mia Couto, primeiramente *Terra sonâmbula*, em que verificamos que os vários procedimentos narrativos, como a tessitura narrativa em capítulos e cadernos, a presença de múltiplas vozes, pelas histórias secundárias que invadem as duas basilares, que vão sendo responsáveis pela transfiguração do passado no romance. Em *Vinte e zinco*, segunda parte do capítulo, estudamos a invenção linguística empreendida no romance, que traz à tona os problemas sociais e históricos, começando pelo jogo paródico do título e as várias “brincadeiras” com as palavras vão sendo a tônica da crítica que o romance deseja empreender para a presença da PIDE em Moçambique da época colonial. Por meio da ironia e da sátira na construção do protagonista (o pido Lourenço de Castro) surge a desestabilização do agente da polícia portuguesa, daí a revisão crítica do histórico. Pensando na intersecção dos dois romances, podemos dizer que representam períodos diferentes da formação da identidade moçambicana, em especial, da formação de Moçambique como nação independente, capaz de produzir

sua própria literatura, mesmo que essa produção seja escrita na língua do colonizador. Não se trata da formação de uma identidade, mas de identidades, já que estamos falando de um país que, como outros, possui sujeitos fragmentados pelas mazelas históricas provocadas pelo colonialismo e por guerras, colonial e civil, além de ter um território marcado pela pluralidade de línguas de diversas etnias, a que se junta a língua do colonizador, que é transgredida nos romances de modo intencional, como vimos.

No quinto capítulo, realizamos intersecções entre os romances dos dois escritores para refletirmos sobre os traços comuns e divergentes no processo de transfiguração do passado pela ficção de ambos. Essa parte do estudo já trouxe traços conclusivos, na medida em que realiza também um balanço das análises individuais de cada romance e procura ponderar pontos similares e díspares entre eles, guiados pelos questionamentos que fizemos sobre a voz e a focalização e também sobre o espaço e tempo reconfigurados pelos romances.

Verificamos, assim, que as relações entre literatura e realidade nos romances, pelo processo de transfiguração do passado, ocorre pela evocação do passado recente de Portugal e Moçambique, que estão mutuamente ligados numa espécie de amálgama. É, então, importante reiterar a distância cronológica na publicação dos romances, que nos dá o entendimento de que ainda é latente o tema histórico tomado pelas obras. Podemos dizer que o propósito da transfiguração do passado no interior do relato é o de compreender os acontecimentos marcantes e traçar novas visões e rumos para o histórico, de modo crítico.

Outro ponto importante que a transfiguração do passado nos romances implica é a (re)construção das identidades fragmentadas pelas mazelas históricas e também a busca de uma escrita própria, no caso da literatura africana de língua portuguesa, representada aqui por Mia Couto. Tal (re)constituição da identidade nos romances dá-se num processo metonímico, pelo drama individual de personagens que representam a coletividade, como as das personagens Muidinga e Tuahir de *Terra sonâmbula*, que metaforizam outros meninos e velhos que se viram a vagar por uma pátria desolada pela guerra civil e pela fome.

Assim, seja pela justaposição de vários momentos da história, como analisamos em *Terra sonâmbula*, seja pela dificuldade de identificar de quem é a voz, como em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e também na segunda parte de

A árvore das palavras, somos levados a pensar sobre o esfacelamento do sujeito frente às duras realidades.

Podemos concluir, desse modo, que nos textos de Teolinda Gersão e Mia Couto, que estudamos, ocorre, pela transfiguração do passado, uma quebra da imagem de totalidade e de centralidade do discurso histórico oficial, bem como de visões monolíticas veiculadas por regimes totalitários. São colocados em relevo ações e traços de personagens que estão submersas no meio opressor, como em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e de outras características que desestabilizam as instituições, por meio da ironia e da sátira, como em *Vinte e zinco* e, além da pluralidade de perspectiva, que representam essa quebra de posturas fascistas. Daí, de cada obra, e a sua maneira, como vimos, vai emergindo novas tônicas, sentidos e versões para os fatos representados pela ficção. Tal pluralidade reflete a situação abismal de Portugal e Moçambique diante da ditadura salazarista e do colonialismo, ou dos muitos povos que sofreram com regimes opressores e da própria narrativa, que pela intencionalidade com que se constitui acaba por refletir sobre a própria construção, já que, como diz Compagnon (2010), é preciso lembrar que a literatura também fala de literatura.

Consideramos que a investigação que empreendemos nesta tese cumpriu com os objetivos que foram traçados, contudo, não esgotou as possibilidades de análise, como mencionado, já que as obras do nosso *corpus* e outras dos dois autores se abrem a interpretações várias, devido à qualidade estética e literária de ambos. Temos também o desejo de realização de projetos futuros, no sentido de continuarmos à roda dos estudos da transfiguração do passado, inserindo outras obras de Gersão e de Couto, a fim de verificarmos se tal procedimento constitui um projeto estético na obra de ambos, ou mesmo um estudo comparativo de obras contemporâneas com as que já analisamos de Gersão e Couto, para verificarmos o tratamento dado à realidade pela ficção.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, B. Doze dias de abril, sob teto de zinco. In: **Mulemba**, n.1 - UFRJ - Rio de Janeiro - Brasil - Outubro de 2009. Disponível em: http://setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_1_9.php. Acesso em: janeiro de 2015.

AGUIAR e SILVA, V. M. de. **Teoria da Literatura**, 8ed. Coimbra: Almedina, 2005.

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985, p.17-52.

ARNAUT, A. P. D. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne – máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Joaquim Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARRENTO, J. A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal. In: **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, n° 3, Novembro de 2009. Disponível em: http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/008_joao%20barrento.pdf. Acesso em: janeiro de 2015.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas vol. 1**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, B. Percursos e percalços do estudo da ironia. In: _____. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

CAMPOS, H. O lugar de Luiz Costa Lima. In: LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.9-13.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARDOSO, R. C. **Olhares Sobre Moçambique**: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão. Dissertação de mestrado em Letras, PUC Minas, 2008. Disponível em:

http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_CardosoRC_1.pdf. Acesso em maio de 2014.

CEIA, C. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 24/01/2014.

CHABAL, P. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Direção de Ana Mafalda Leite. Coleção Palavra Africana. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, R.; MACEDO, T. Caminhos da ficção da África portuguesa. **Vozes da África - Revista Entre Livros**. São Paulo, edição especial, n.6, p.44-51, 2007.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CORDEIRO, C. R. Ficção dos anos 70. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (Dir.). **História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas** (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p.443-462.

COSTA, D. A. da. **Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo**. 98 f; Dissertação de mestrado em Letras, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2010.

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

_____. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. **Vinte e zinco**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COVA, A. e P., António Costa. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. In: **Revista Penélope**, nº17, Lisboa, 1997.

ECO, U. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DIAS, M. H. M. **O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2008.

FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

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

FREITAS, M. T. de. **Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[--].

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edufmg, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Acesso em: 23-08-2013.

GERSÃO, T. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. Lisboa: O Jornal, 1982.

_____. **A árvore das palavras**. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

_____. **A cidade de Ulisses**. Lisboa : Sextante, 2011.

_____. **As águas livres**: cadernos II. Lisboa: Sextante, 2013.

_____. **Os guarda-chuvas cintilantes**. 3ª edição. Lisboa : Sextante, 2014.

GOBBI, M. V. Z. **A ficcionalização da história**: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo : Editora UNESP, 2011.

GOMES, A. C. **A Voz Itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora Humanitas/UFMG, 2011.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, A. **Dicionário de língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2001.

HOBSBAWM, E. J. **A era dos Impérios**: 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma W. Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes vol.II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

2002.

JOLLES, A. **Forma simples**. Tradução de e Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÄMMERT, E. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos Avançados** [online]. 1995, vol.9, n.23, p. 289-308.

LARANJEIRA, P. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

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

LEPECKI, M. L. Contaminações: romance, crônica, história. In: REIS, Carlos (Dir.). **História crítica da literatura portuguesa: do Neorrealismo ao Post-Modernismo** (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005, p.268-272.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOPES, O.; MARINHO, M. de F. (Dir.). **História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas** (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

LOURENÇO, E. **Labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Uma literatura nova. In: REIS, Carlos (Dir.). **História crítica da literatura portuguesa: do Neorrealismo ao Post-Modernismo** (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005, p.265-268.

LUKÁCS, G. **La novela histórica**. México: Ediciones Era, 1966.

MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. **A cultura do romance I**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.1013-1028.

MARTINS, M. A. D. A mulher na literatura portuguesa nos últimos anos do Salazarismo. In: **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

MATA, I. **Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

_____. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, Com Mia Couto. **Scripta**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.262-268, 1998.

_____. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

_____. Os espaços romanescos de Mia Couto. In: FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MENDONÇA, F. Para uma periodização da literatura moçambicana. In: _____. **Literatura moçambicana: a história e as escritas**. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988. p.33-45.

NOA, F. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

_____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. **Via Atlântica**, n.3, p. 58-68, dez de 1999. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_05.pdf>. Acesso em: 10 de fev. de 2012.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez. 2007.

PIMENTEL, I. A situação das mulheres no século XX em Portugal. **Revista on-line Caminhos da memória**, julho de 2008. Disponível em: < <http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/>>. Último acesso em: 27/08/2011.

PIRES, V. L. A Identidade do Sujeito Feminino: uma leitura das desigualdades. In: GILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). **Representações do Feminino**. Campinas, SP, Átomo, 2003.

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república**. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. v.1 p. 218-260.

REIS, C. (Dir.). **História crítica da literatura portuguesa: do Neorrealismo ao Post-Modernismo (vol.IX)**. Lisboa: Verbo, 2005.

RIBEIRO, M. C. **Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto: Edições Afrontamentos – Centro de Estudos Sociais, 2004.

RITA, A. **Paisagens & figuras**. Lisboa: Esfera do Caos Editora, 2011.

ROANI, G. L. **No limiar do texto**: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

ROCHA, C. Ficções dos anos 80. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (Dir.). **História da literatura portuguesa**: as correntes contemporâneas (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p.463-485.

SAID, E. História, literatura e geografia. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, D. A. O continente: um romance histórico tradicional ou um novo romance histórico? **Akrópolis**, Umuarama, v. 17, n. 3, p. 123-129, jul./set. 2009.

SANTOS, B. de S. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Cultura e desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SEIXO, M. A. **A palavra do romance**: ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

_____. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. **Outros erros**: ensaios de literatura. Porto: Edições Asa, 2001.

SILVA, A. C. da. **O rio e a casa**: imagem do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Cultura Acadêmica – Ed. UNESP, 2010.

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. In: **Fragmentos**, volume 7 nº 2, p. 07/27 Florianópolis/ jan - jun /1998

SOUZA, I. M. M. de L. A. de. **Teolinda Gersão**: o processo de uma escrita. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto/Porto, 1988.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

Wittmann, T. O realismo animista presente em contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde). Dissertação de mestrado da Universidade Federal do

Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293?locale=pt_BR. Acesso em: janeiro de 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABDALA JÚNIOR, B. **De vôos e Ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ANDRADE, L. P. de. Alguns voos em O último voo do flamingo. **Revista África e africanidades**, ano 1, n.2, p. 1-15, agosto, 2008.

APPIAH, K. A. Na casa de meu pai. **A África na filosofia da cultura**. São Paulo: Contraponto, 2007.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BATALHA, M. C. Histórias de guerra, sonhos de paz: a Angola de Manuel Rui e Pepetela. **Ipotesi**, v.14, n.2, p.179-187, jul/dez 2010.

BERGAMIM, C. R. **A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CHAVES, R. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê, 2005.

____ & MACÊDO, Tânia. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DUBY, G.; GUY, L. **Diálogos sobre a nova história**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. Tradução de Letizia Zini Antunes. **Ad Hominem**. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, n. 1, p. 87-136, 1999.

LEÃO, A. V. (org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: Ed.PUCMINAS, 2003.

LEITE, A. M. **Oralidade e escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. de Bernardo Leitão et AL. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAGALHÃES, I. A de. **O tempo das mulheres**: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. A violência nas palavras. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, ano 10, n.408, p. 16-17, mai 1990.

MATTOS, A. C. de. **A formação do tecido discursivo em A árvore das palavras, de Teolinda Gersão, e em A manta do soldado, de Lídia Jorge**. Dissertação de mestrado FCLAr, 2013.

MOREIRA, T. T. Escrita e performance na literatura moçambicana. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 250-257, 1º sem. 2001. Disponível em:http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte03_art07.pdf. Acesso em: janeiro de 2015.

PADILHA, L. C. Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação. In:_____. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POULET, G. **O espaço proustiano**. Tradução de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994-1997.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2008.

RIEDEL, D. C. (Org.). **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32, 2004.

ROSIGNOLI, M. M. J. A. A revolução na literatura portuguesa. In: **Revista do Centro e Estudos Portugueses**, UFMG, v.24, n.33, jan/dez, 2004.

SANTOS, D. Representações literárias do processo de descolonização em Angola e Moçambique. **Revista Crioula**. São Paulo, n.10, novembro de 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55498>. Acesso em: 15 de janeiro de 2015.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SECCO, C. L. T. R. Entre crimes, detetives e mistério... Pepetela e Mia Couto: riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção. **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, p.1-15, jul/dez 2011. Disponível em: <http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_5_10.php>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2012.

STIERLE, K. **A ficção**. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. (Coleção Novos Cadernos do Mestrado vol.1).

TUTIKIAN, J. **Velhas identidades novas**: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.