

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Memórias inventadas:

Um estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e
Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto

VERA LÚCIA DA ROCHA MAQUÊA

São Paulo
2007

VERA LÚCIA DA ROCHA MAQUÊA

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Memórias inventadas:

Estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto

Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior.

São Paulo
2007

Agradecimentos

Assim como a memória é um fenômeno individual e ao mesmo tempo coletivo, nenhum trabalho intelectual pode ser desenvolvido isoladamente. O

diálogo com muitas vozes, não raras vezes, distantes de nós através de reflexões extemporâneas, nos inscreve no tempo e na cultura. O diálogo com os próximos, com aqueles com quem temos contato no dia-a-dia, e com quem interagimos, além de idéias, afetos; nos inscreve no mundo do social e por isso este estende nossa humanidade para além de nós; este diálogo é insubstituível.

É com alegria que escrevo esta página para agradecer a todos com quem convivi nestes quatro anos de pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior, que orientou-me na realização desta tese, por aceitar minha proposta de trabalho; apoiar e incentivar viagens e descobertas; por ser generoso e presente.

À Prof^a. Dr^a Tânia Macedo, pela amizade e pelos ensinamentos;

Aos professores doutores Helder Garmes e Rita Chaves pelas importantes contribuições dadas ao meu trabalho por ocasião da qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Ana Mafalda Leite pela atenção e amizade com que me acolheu em Lisboa, para a orientação do estágio de doutorado, e pelo carinho com que me guiou por bibliotecas, museus e feiras e exposições.

Às professoras doutoras Benilde, Elza Miné, Marli Fantini, Salete Cara, Santilli e Vima, pela poesia do convívio.

Aos amigos Agnaldo, Ana Lúcia Rabecchi, Carine, Clementino, Elisabeth Batista, Genivaldo, Isaac, Mantovani, Olga Maria e Zé Pereira, pelo companheirismo e pelas discussões sobre a vida e a memória.

À Marinei Belelei, por tudo.

À Creuza, Dina, Lina, Márcia e ao Jacó, pela colaboração sempre presente.

À Susanna Ventura, pela leveza e pelas informações preciosas para o estágio em Portugal.

À Cláudia, Irene, Marcos e Regina, meus irmãos.

À Lígia e Morgana, minhas filhas.

Ao Christian, pelo afeto e companheirismo irrestritos.

Aos meus colegas professores e funcionários da UNEMAT.

À CAPES, pelo financiamento da bolsa no Brasil e no exterior e pelo PQI que viabilizou uma melhor qualidade do desenvolvimento deste trabalho.

À UNEMAT, por conceder afastamento total das minhas atividades acadêmicas para dedicar-me exclusivamente à formação no doutorado.

Dedico esta Tese para
José Antônio e Maria de Lourdes,
meus pais.

Observações:

1. Todas as citações dos romances em estudo serão feitas a) no corpo do texto como *Relato* para *Relato de um certo Oriente* e *Um rio* para *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* e b) nas referências bibliográficas entre parêntesis como RCO para o romance de Milton Hatoum e RCT para o romance de Mia Couto. Em algumas vezes usamos os títulos por extenso, pela necessidade do momento. 2. As notas estão apostas no final de cada capítulo. 3. As edições das obras citadas dos autores na bibliografia específica de cada um se referem à primeira publicação. As edições utilizadas neste trabalho dos dois romances são informadas na Introdução.

Resumo

Este trabalho realiza um estudo comparado entre o romance *Relato de um certo Oriente*, do escritor brasileiro Milton Hatoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, do escritor moçambicano Mia Couto, com a finalidade de verificar as estratégias de construção da memória. Com base na hipótese de que a memória, nestes textos, é imaginação de possibilidades do devir que não se esgota em quadros fixos, a tese focaliza as dominantes técnicas e temáticas de construção da narrativa através do uso feito pelos autores do motivo da viagem, da fotografia e da epistolografia na composição dos quadros de memória. Para refletir sobre os narradores que se movimentam no espaço impreciso das misturas, envolvidos em complexas práticas culturais em interação, vale-se do apoio teórico e crítico de conceitos como hibridismo, mestiçagem, transculturação, crioulização e ambivalência. Este exercício crítico faz-se no horizonte do comparatismo da solidariedade, proposto por Benjamin Abdala Junior para os estudos das literaturas ibero-afro-americanas.

Palavras-chave: Milton Hatoum, Mia Couto, memórias, misturas, literatura comparada e solidariedade, viagens, fotografias, cartas.

Abstract

This paper carries out a comparative study between the novel *Relato de um certo Oriente*, by brazilian writer Milton Hatoum and *Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra*, by mozambican writer Mia Couto, with the purpose of verifying the construction strategies of memory. Based on the hypothesis that the memory, in these texts, is imagination of possibilities of the future that does not

end up itself in fixed pictures, the thesis highlights the dominant techniques and issues of construction of the narrative through the use made by the authors of the travel motive, of the photograph, and of the epistolography in the composition of memory pictures. In order to reflect on the narrators that move themselves on the imprecise space of mixtures, involved in complex cultural practices in interaction, it is looked for theoretical support and critical concepts as hybridism, miscegenation, transculturation, creolization and ambivalency. This critical exercise was done in the comparatism horizon of solidarity, proposed by Benjamin Abdala Junior to the studies of Iberian-Afro-American literatures.

Key-words: Milton Hatoum, Mia Couto, memories, mixtures, comparative literature and solidarity, travels, photographs, letters.

Sumário

QUASE MEMÓRIA	11
----------------------------	----

CAPÍTULO I

1.0. Memória: um rio chamado tempo	23
1.1. Mnemósine: a poesia do começo	24
1.2. Memória individual e memória coletiva	29
1.2.1. O passado é um país estrangeiro	31
1.2.2. História: o seqüestro da memória	34
1.2.3. Memória e tradição	39
1.2.4. Todo povo tem história	41
1.3. Memória e poder colonial	44
1.3.1. Brasil e Moçambique	47
1.4. Memória e pós-colonialismo	48
1.4.1. Modernidades, exílios e escrita literária	51

CAPÍTULO II

2.0 - Entre mundos: misturas e romance	58
2.1 – As fronteiras múltiplas da sociedade contemporânea	59
2.1.1 – Literatura comparada	60
2.1.2 – Comunitarismos e solidariedade	62
2.1.3 - Um mundo distinto é um mundo misturado	64
2.2 – Romance: o peixe ensaboadado da literatura	81
2.2.1 – O narrador no romance contemporâneo	83
2.2.2 – Vozes nômade na escrita do presente	85
2.2.3 – Um gênero distinto é um gênero misturado	94

CAPÍTULO III

3.0. Milton Hatoum: um mundo entre dois rios	99
3.1. Brasil e a Amazônia: transcurso de águas e florestas	102
3.1.1. Brasil: questões políticas, econômicas e históricas	103
3.2. Literatura brasileira contemporânea e as cinzas do Norte	107
3.2.1. Milton Hatoum: percursos de um escritor	110
3.2.2. A obra: ateliê de memórias	111
3.3. Um rio chamado Relato	115
3.3.1. Não cante aquela canção	125
3.3.2. Sobre o <i>Relato</i>	126
3.3.3. A relatora compilacionista.....	128
3.4. O edifício do relato	130
3.4.1. Molduras de memórias compartilhadas	131
3.4.2. A viagem: atrás da muralha verde	136
3.4.3. A fotografia: a posse do mundo	138
3.4.4. A carta: escrever a cidade flutuante	146
3.4.5. No ventre daquela caixa escura	148

CAPÍTULO IV

4.0. Mia Couto: um rio entre dois mundos	158
--	-----

4.1. Moçambique e o Índico: transcurso de mares e terras	161
4.1.1. Moçambique: questões políticas, econômicas e históricas	163
4.2. A literatura moçambicana e as vozes abensonhadas	166
4.2.1. Mia Couto: percursos de um escritor	179
4.2.2. A obra: diálogos entre temporalidades	181
4.3. O tempo de um certo Oriente.....	185
4.3.1. Uma canção seqüestrada	186
4.3.2. Sobre <i>Um Rio</i>	188
4.3.3. O narrador contrabandista	190
4.4. O edifício da narrativa	195
4.4.1. Desenhando memórias em molduras	196
4.4.2. Viagem: do outro lado da ilha	197
4.4.3. Fotografar: a restauração do mundo	199
4.4.4. A carta: escrever as vozes do tempo.....	204

CAPÍTULO V

5.0. Milton Hatoum e Mia Couto: imaginação de memórias inventadas	217
5.1. Narrar ou relatar ou (d)escrever	219
5.1.1. De viagens: esse diálogo surdo com o tempo.....	221
5.1.2. De álbuns de família: a escritura do visível	226
5.1.3. De cartas: uma paisagem epistolar	235
5.2. De gaiolas e pássaros.....	237
5.3. A propriedade do nome próprio	242
5.4. A memória pronunciada do devir.....	249

MEMÓRIAS DESTES MUNDOS MISTURADOS	267
--	------------

BIBLIOGRAFIA	277
De Milton Hatoum.....	277
De Mia Couto.....	277
Sobre Milton Hatoum.....	278
Sobre Mia Couto.....	280
Geral.....	283

WEBGRAFIA	301
------------------------	------------

QUASE MEMÓRIA

Esta tese apresenta um estudo comparado entre o romance *Relato de um certo Oriente*, do brasileiro Milton Hatoum, publicado em 1989, e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, do escritor moçambicano Mia Couto, publicado em 2002. O romance de Milton Hatoum é referido como *Relato* e o de Mia Couto, como *Um rio*. Para a análise dos dois romances, é utilizada a segunda edição de *Relato*, da Companhia das Letras, de 2000, e a primeira edição de *Um rio*, da Ndjira, de 2002.

Nas primeiras leituras dos romances, a memória aparece como um motivo que estabelece uma forte comunicação entre os dois romances, o que definiu a escolha deste tema. Não o uso da memória em si, como princípio de elaboração dos romances, chama a atenção, mas a forma como a memória é utilizada na estruturação do discurso de narradores e personagens. As relações com a viagem e o uso de fotografias e cartas para a composição dos romances foram elementos que estiveram presentes desde as primeiras leituras dos romances, estabelecendo um diálogo curioso entre o *Relato* e *Um rio*.

O tema da tese é a memória. A hipótese geral deste trabalho se orienta pela idéia de que a memória, em *Relato* e em *Um rio*, é voltada não para o passado, mas para o devir. A importância de estudar este tema nos romances de Milton Hatoum e Mia Couto se dá pelo fato de que ambos os escritores elaboram sua literatura num terceiro espaço, de misturas e de conflitos, onde a família é um microcosmo das relações sociais, fazendo confluir a memória individual e a memória coletiva. Além disso, os dois autores, tendo na base material de sua criação, a língua portuguesa, traduzem de modos semelhantes as realidades distintas que os motivam.

Na complexidade de tempos que coexistem nos processos de lembrar, esquecer, imaginar; a memória se torna ainda mais instigante quando se trata de escrevê-la. A escrita é sempre uma tentativa de fixação, e a memória é por

natureza avessa a fixações. A mediação entre a vida vivida e a vida lembrada é feita pela linguagem, que na sua opacidade anota traços do passado, permitindo que ele seja re-significado a cada novo encontro na sua presença contínua no presente.

Milton Hatoum e Mia Couto edificam seus romances a partir da memória, mas o fazem a partir de uma particularidade que é a de projetar a memória não para o passado, mas para o devir. Isso desenha a primeira hipótese de trabalho, a de que a memória é um lugar de criar mundos possíveis pela capacidade de sonhar do pensamento: a memória criativa.

No primeiro capítulo apresenta-se uma discussão geral sobre a teoria e a história da memória, considerando suas relações com o tempo e com o espaço, com a narrativa e com a história; os trânsitos implicados entre si da memória individual e da memória coletiva; as relações políticas e econômicas que as influenciam, como a questão da Amazônia brasileira e da colonização em Moçambique. Neste momento, apresenta-se e discute-se algumas reflexões da crítica e da teoria contemporâneas da cultura que interessam aos estudos da obra de dois escritores. O discurso produzido nos interstícios da experiência social veiculado pelas personagens, pelo tempo e pelo espaço coletivos e sua configuração romanesca, mostra que a pertença nômade é uma condição permanente das personagens que habitam tais textos, pois que vivem em espaços de trânsito e de fronteiras móveis.

A memória apresenta-se como um campo aberto a interesses de várias áreas do conhecimento, como da antropologia, da história, da psicologia, da literatura etc. O surgimento da concepção moderna de indivíduo, que se deu com o racionalismo a partir de Descartes com o seu *cogito*, propiciou o aparecimento de um novo tipo de memória. Nos romances em tela, tanto Milton Hatoum como Mia Couto utilizam-se da prerrogativa da memória individual, mas uma de nossas hipóteses é de que a subvertem em favor de uma construção coletiva nas relações com o passado compartilhado. A memória de seus personagens não é individual, pura e simplesmente, e quanto mais mergulham em si mesmas, mais se descobrem incapazes de narrar sem a participação dos demais. Tal precariedade

anuncia um funcionamento particular da memória, o que investiga-se no estudo específico das obras dos dois autores no terceiro e quarto capítulos deste trabalho e, também no quinto, onde são aproximados.

Em ambos os romances, a memória é uma estratégia narrativa que, por um lado, estrutura o texto através de artifícios que recuperam a memória, como o uso de cartas, fotografias, objetos e outros modos de traços concretos do passado que contribuem para a restauração do passado. Por outro lado, acreditamos que a memória nestes romances, além de estratégia narrativa, é lugar de fabulação, de imaginação do devir, de invenção e investigação de possibilidades do vir-a-ser. Se o passado, mesmo se tocando seus traços concretos, não pode ser recuperado, ele pode ser imaginado, tanto quanto o futuro que nas negociações com o presente cria novas temporalidades.

Recoberto de significações novas, que interagem constantemente com a experiência vivida, o passado se apresenta como uma referência de diálogo com os erros e acertos do passado, que não se extingue em julgamento ético ou moral. A memória dos narradores e personagens se organiza em torno da restauração de um espaço para sonhar, para criar mundos que ainda não existem. Algumas experiências não deixam sinais materiais, mas lembranças, sentimentos e traumas. Então a memória precisa ser traduzida.

Traduzir a memória implica em visitar o passado, muitas vezes, inventá-lo e mesmo traí-lo. A memória deixa de ser uma construção voltada para o passado, mas uma construção contaminada pelos sentidos do presente. Faremos então uma sintética viagem pelas concepções da memória passando pelas clássicas considerações de Platão e Aristóteles, pelos estudos da psicologia de Henry Bergson e da psicologia social de Halbwachs até os historiadores modernos como Le Goff e Pierre Nora.

No segundo capítulo realiza-se uma discussão acerca de diversas teorias do entrelugar, espaço contemporâneo por excelência, e sobre o gênero romanesco. Dessa maneira, o romance, que se revela como gênero propício a todo tipo de construção discursiva, é um ótimo campo para a construção de memórias, pela sua forma aberta e plástica. Dessa forma, no segundo capítulo

deste trabalho, desenvolveremos uma discussão sobre o gênero romanesco e sobre as teorias do contemporâneo que tem orientado nossas reflexões ao longo da pesquisa. Assim, uma discussão sobre o romance será feita considerando algumas palavras da crítica e da teoria literária que têm sido basilares como ponto de partida para o seu estudo. A compreensão de Lukács, Benjamin, Adorno e Bakhtin é importante para nossas reflexões, uma vez que observam as configurações do gênero em momentos de crise e de transformações da modernidade. Tais referências não esgotam a discussão sobre o problema do romance e, como não poderia deixar de ser, são insuficientes para a apreensão do gênero nas formas em que se realizam em Milton Hatoum e Mia Couto. O fato destes autores colocarem seus narradores em posição de compromisso com uma vida social moderna, faz emergir uma série de problemas, entre eles, o culto ao indivíduo. Surge daí mais uma hipótese do nosso trabalho: esses narradores são o oposto dos narradores anunciados pelas concepções do romance como gênero que expressa o indivíduo e sua solidão na sociedade contemporânea. A subversão dessa individuação é dada pelas formas de trocas e de partilhas, no confronto e no conflito, de experiências e memórias que já não são puras e pessoais, mas coletivas. Apresentam-se, narradores e personagens, como uma frente de resistência onde afirmam do começo ao fim a impossibilidade de narrar sozinho.

No *Relato* e em *Um rio* não há o fim do narrador oral como havia previsto Walter Benjamin; a oralidade foi assimilada pelo romance contemporâneo como podemos ver em Guimarães Rosa e em Luandino Vieira, o que já tinha acontecido com os modernistas paulistas. Lembre-se o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, já em 1928, nas suas estrepolias mirabolantes, não fixas, mas camaleônicas. Não é também a posição solitária que Benjamin tinha visto no destino do romance. Nos nossos autores, o romance seria mais uma festa de diversidade de vozes, como diria mais tarde Bakhtin estudando a literatura russa, a pluralidade de vozes nos romances de Dostoiévski e a mistura de séries literárias na obra de Rabelais.

A reflexão sobre o gênero romanesco e sobre a posição do narrador dentro desse gênero, considerando o caráter de individualismo que marcou o surgimento

do romance como 'epopéia da era burguesa', conforme definiu Lukács, encontra uma multiplicidade de opiniões ainda em aberto acerca do romance. Na literatura brasileira, por exemplo, o romance contemporâneo tem seguido percursos de ensaios e experimentações, dialogando com a tradição literária, e incluindo a memorialística. Sinais do romance contemporâneo dentro e fora da América Latina.

A posição do narrador de Lukács também não é exata para os nossos dois escritores, que fazem do espaço romanesco um palco com coro de vozes. Veremos como os narradores estão à margem da história que contam, compondo a memória de todos como mais um na apresentação desse teatro social, alguém alheio ao universo que se busca recuperar pela memória.

Tanto a relatora do *Relato* quanto o narrador de *Um rio* estão perturbados ao restabelecerem contato com um mundo que ficou distante e desconhecido que terão de traduzir na sua própria letra. A realidade de mundos misturados que constitui a natureza dos dois romances nos leva a conceitos de trânsitos como os elaborados por Bhabha, Silviano Santiago, Rama, Gruzinski, Canclini, Bakhtin, Glissant. A importância desses conceitos para pensar o mundo contemporâneo e os processos de mistura que o caracterizam, mostram o esforço que tais pensadores têm realizado na compreensão da atualidade, e a contribuição para a percepção da fragmentação da experiência e do tipo de literatura que o tempo presente tem inspirado.

Não é por acaso que conceitos sobre realidades nômades são importantes nesse momento, pois atuam como possibilidades críticas e interpretativas de um espaço em constante produção de sentidos, que se movimenta de acordo com uma diversidade de relações internas e externas da sociedade, refletindo em seu espectro as produções no campo da cultura e da política em todo o mundo. A inclusão de um roteiro pelos conceitos que referimos acima tem se apresentado produtivo e contribuído para a compreensão da sociedade moderna, pós-colonial, ao analisarmos as confluências e dissonâncias nas diásporas geradas por pressões políticas e históricas.

A base de todas essas reflexões, no entanto, encontra suporte nos estudos de Literatura Comparada, considerando os limites de definição da disciplina, conforme expõem Sandra Nitrini e Cláudio Guillén. O exercício lúcido dos estudos comparados realizado por Benjamin Abdala Junior em sua obra crítica demonstra o vigor da área mas, sobretudo, a possibilidade de formulação de espaços culturais solidários alternativos a políticas homogeneizantes. O comparativismo da solidariedade tem surgido como um campo produtivo da literatura comparada, tendo em conta que as literaturas dos países de língua oficial portuguesa permitem trocas culturais e políticas a partir da língua e suas bases culturais comuns.

Um estudo comparado, ao mesmo tempo que se faz numa perspectiva de relações políticas internacionais, tende a considerar as relações e conflitos internos de um determinado campo cultural, como o Brasil e o Moçambique de muitas misturas. A crítica e o otimismo surgem nessa proposta como atitudes do possível para alternativas de terrenos culturais comuns e permeáveis à ampliação do sentido solidário de comunidade. Diálogos culturais e literários têm se estabelecido entre os dois países na base de circunstâncias históricas, em que a língua se apresenta como uma forma de reconhecimento fraterno. Aí onde a literatura e a cultura se movimentam no sentido de criar e de ensaiar possibilidades de transformação social através de seus agentes, no caso da literatura, de escritores e de intelectuais.

Nesse sentido, a atitude de responsabilidade pública do intelectual defendida pelo crítico palestino Edward Said é importante por considerar que o intelectual representa idéias se torna porta-voz de valores e anseios sociais. Esse intelectual de Said é encontrado tanto em Milton Hatoum quanto em Mia Couto, autores que não se demitem das discussões que cercam suas realidades mais próximas, como conflitos advindos de situações políticas e econômicas que geraram dispersão e violência. Suas personagens são figuras que ultrapassam os limites de qualquer campo fixado pelos poderes, sempre atravessados pela resistência ao que está estabelecido como verdade. Se por um lado, aceitam

correr o risco de sua própria destruição, por outro estão a serviço da restauração de um mundo que às vezes, nem ainda foi criado.

A descolonização e o neo-colonialismo, as conseqüências da empresa colonial no presente de Moçambique, fantasmas que assombram os países africanos recém-independentes, tem estado presente na literatura de Mia Couto e nas suas palavras de intervenção através de várias mídias. A ressaca após a euforia da economia da borracha e dos interesses internacionais que rondaram o norte do Brasil, estabelecendo relações com os governos autoritários que vão desde Getulio Vargas até a ditadura militar. Nenhum dos autores, porém, apresenta essa problemática de maneira provinciana, mas a visão ampla é um modo de mostrar que as reflexões que se realizam sobre o seu *lócus* regional são extensivas a problemas humanos mais profundos que comungam outros povos. Entre mundos diferentes, as personagens de *Relato* e de *Um rio* partilham de experiências semelhantes e podem significar a experiência de qualquer amazonense, moçambicano ou qualquer pessoa em outros lugares do mundo.

No terceiro capítulo dedicamos-nos à leitura do romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, buscando suas linhas de força, sua concepção de narrativa e o uso do relato como forma de narrar uma memória. Fazemos aqui uma breve incursão pela Amazônia, pela produção de sua vida cultural e da imigração libanesa na região no final do século XIX e início do século XX, pelo esplendor dos ciclos da borracha e suas conseqüências econômicas e culturais no estabelecimento de relações internacionais e, por fim, pela literatura de raro caráter produzida entre longos espaços de tempo por Milton Hatoum. Analisamos o *Relato* observando como a arquitetura do romance é erguida sobre a representação de elementos concretos na composição textual, como cartas, fotografias e objetos e sobre monumentos simbólicos como as memórias individuais que vão compor quadros de memórias.

A mistura de mundos diferentes com um imaginário de fundo fabuloso que vem de um certo oriente, a transferência de informações entre valores, práticas religiosas, tradições e modernidades negociadas no interior dessas misturas,

apresenta uma vocação para o *terceiro espaço* que também está presente em *Um rio*.

Essa concepção diz respeito, sobretudo, a uma postura narrativa que subverte a tradição de uma visão solitária do narrador do romance. Quem narra nunca está sozinho, assim como quem escreve uma carta nunca está sozinho. Quem tem vida interior não sente solidão e a vida interior é feita de memórias e de sonhos, memórias e sonhos dirigidos para o futuro. As personagens trazem a multidão dentro delas e representam uma sociedade que em geral valoriza o mundo físico e material e que se depara com os fantasmas de seus passados nos monumentos que ergue para celebrar a concretude dos acontecimentos.

A consciência, a formação social e ética, a percepção de normas e regras de convívio acompanha o homem por onde quer que ele vá. Não fosse isso, Luís da Silva, personagem do romance *Angústia* de Graciliano Ramos (1996), ou Raskólnikov, do romance *Crime e castigo* de Dostoiévski (1993), poderiam dormir tranquilos. As personagens que habitam os romances de Milton Hatoum e Mia Couto não estão sob o rigor das sociedades que criaram as personagens de Dostoiévski e de Graciliano Ramos, nem têm a profundidade psicológica destes, mas vivem ainda sob a consciência social com o peso de seus valores.

No quarto capítulo, dedicamo-nos à leitura do romance de Mia Couto, *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, tendo em conta a interpretação que o autor realiza de arquivos do passado colonial, com o qual estabelece constante diálogo. Ao mesmo tempo, Mia Couto explora a invenção de uma memória voltada para o devir, em que a história e a memória mesma são reescritas do ponto do caminho que será ainda trilhado. Assim como Milton Hatoum, o autor moçambicano também lança mão de rastros do passado como cartas e fotografias. Em Mia Couto o uso da epistolografia na arquitetura do romance transita pelos universos da oralidade, conjugando uma representação da letra e da voz, o que tem interesse especial se se considera que Moçambique é um país onde a oralidade ainda é um campo forte de domínio da cultura e das tradições do país. A trama entre o oral e o escrito tem se apresentado como um ponto recorrente na literatura produzida por Mia Couto. Se a literatura

moçambicana não tem ainda um sistema literário consolidado com a literatura brasileira, o romance já se consolidou como um gênero do domínio daqueles escritores.

Marianinho, o narrador de *Um rio*, é um rapaz que saiu de sua pequena aldeia Luar-do-chão para estudar na cidade. Entre o campo e a cidade, há diferenças que se chocam e se excluem, e ele terá de ser a ponte que vai estabelecer a comunicação dessas duas realidades. O esfacelamento das bases da tradição cultural de Moçambique pela empresa colonial, a abertura do país à economia de mercado no início da década de 80, as negociações com o modelo capitalista que já vinha sendo ensaiado pela pressão do capital internacional desde a independência em 1975, fazem de Moçambique um país que vive em trânsito e em conflito. Para o país o sentido de formação e identidade nacional é importante, pois o estado, tal como foi formado o estado moderno na Europa há 500 anos, ainda não consegue traduzir a idéia de unidade que exige uma nação, num território que foi dividido arbitrariamente. As várias etnias recortadas pela partilha de África não pode ser o ponto de arregimentação de uma força nacional a menos que se forme em comum com alguma idéia que sustente essa unidade.

Mia Couto como escritor e intelectual tem feito pronunciamentos públicos sobre tais questões e apontado as interferências internacionais mas também as internas por parte da classe dirigente que, somadas, estariam inviabilizando o desenvolvimento do país. As personagens de seus romances confirmam uma realidade histórica vivida por muitos moçambicanos ao representarem os problemas apontados acima. A crítica de Mia Couto diz respeito a uma profunda percepção do homem jogado no capitalismo predador que atinge os países como os da África e da América Latina.

No último capítulo cotejamos as semelhanças e dissimetrias entre os dois romances estudados neste trabalho, a partir das análises já realizadas nos capítulos anteriores dedicados a cada um em separado. Pretendemos mostrar neste momento como a memória e a viagem, cartas e fotografias, se configuram em motores da ação narrativa. E ainda, como ao fim se transformam em imagem

narrada na mesma medida em que o pictórico do texto desenha pela linguagem os quadros de memória.

Os dois romances apresentam-se em quadros, memória em fragmentos, e entre um quadro e outro há sempre uma fresta de invenção, que pode propor um mundo ordenado diferentemente. Nos dois romances, a narrativa se comunica com a pintura, com a fotografia, com formas diversas de representação para dizer que a arte, intermediada por linguagens múltiplas, pode instituir um mundo novo, uma outra possibilidade de viver.

A literatura brasileira dos últimos anos tem se consagrado como urbana expressando questões da vida nas grandes cidades, a solidão do homem das metrópoles perdido na sua solidão em meio a cada vez maior multidão, o que faria coincidir com a visão desconsolada que tem acompanhado as teorias do romance. Milton Hatoum é um dos raros escritores que desloca o cenário dos romances, sem cair no regionalismo, como tem assinalado a crítica, e discute questões que já estão de certo modo enterradas, mas que ele revisita com sua visão crítica e sua expressão lírica. Na literatura moçambicana Mia Couto inventou um caminho novo para a literatura que traduz no espaço primeiro da linguagem as revoluções possíveis. Aqui, a cidade e o campo são parte um do outro, como a tradição e a modernidade se amalgamam no mundo contemporâneo.

Em ambos os romances temos a memória como uma proposta de investigação e de diálogo com o passado, e como estratégia de instituir um mundo partilhado, contra o individualismo recorrente do sistema capitalista. A literatura, como um discurso que circula na sociedade, que a define, que a avalia, que a questiona, que nela interfere surge como um lugar onde o poder poético e o poder político se confluem. Não fosse isso, escritores em todos os tempos não estariam entre os mais perseguidos pelos regimes e governos que questionaram, cujas faltas contra o povo foram denunciadas através do riso, da sátira, da ironia, ou simplesmente pelo gesto simples de representar uma circunstância. Daí, o poder irrefutável da ficção.

Como ambos se formam através da memória, os narradores são estudados com maior atenção já que dão as vozes perspectivas às personagens e também

selecionam temas. Ao analisar a posição do narrador nestes romances, entendemos ser possível tocar ainda uma vez na figura do herói da epopéia naquele sentido em que ele representa uma coletividade. Se o narrador contemporâneo está condenado a contar apenas a sua própria condição pessoal, e que nada há de exemplar na sua experiência, ele se transforma no herói às avessas. Nestes romances no entanto, o narrador revigora uma função comunitária ao traduzir não a sua própria história mas a história de um grupo de pessoas implicado no tecido social de tal modo que o que ele teria para contar sobre si mesmo já não tem importância.

CAPÍTULO I

1.0. Memória: um rio chamado tempo

Ele põe um pedaço de papel em branco sobre a mesa à sua frente e escreve estas palavras com a sua caneta. Foi. Nunca será de novo.

A invenção da solidão. Paul Auster

Neste primeiro capítulo será apresentada uma discussão sobre a memória tendo em conta sua historicidade e considerando as temporalidades múltiplas que a atravessam, suas relações com a literatura e com a tradição. Ao mesmo tempo, serão feitas algumas incursões sobre o romance como gênero que tem se apropriado dos mecanismos da memória para a sua elaboração formal e temática. Com isso, não há pretensões de se criar um dossiê teórico sobre a memória, mas de verificar seus princípios fundamentais a fim de compreender o seu funcionamento na estruturação dos romances que são o objeto do estudo comparativo neste trabalho: *Relato de um certo Oriente*, do escritor brasileiro Milton Hatoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, do escritor moçambicano Mia Couto, ambos construídos através da memória.

A memória é matéria que ocupa a atenção de vários campos do conhecimento, como a psicologia, a antropologia, a história, a psicanálise e outras áreas que contribuem com os estudos de literatura comparada. Por ser um fenômeno individual e social ao mesmo tempo, é de considerável relevância para a composição do gênero romanesco.

1.1. Mnemósine: a poesia do começo

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.
Mas as coisas findas
muito mais que lindas,
essas ficarão.

Claro enigma. Carlos Drummond de Andrade

Conta a mitologia grega que a deusa Mnemósine, a memória, uniu-se ao sábio Zeus, e que em nove noites ela engendrou nove filhas. Castas e belas, as nove irmãs introduziram as artes no céu e na terra. O poeta grego Hesíodo (séc. VIII a.C.) escreveu a história dessa Deusa e de suas filhas que têm, cada qual, uma qualidade específica. Saber cantar, dançar, ser amável, ter bela voz caracteriza-as em separado. Elas mostraram para os homens o caminho do conhecimento. Com isso, os homens se tornam imitadores dos deuses, e deuses também. Ao criar um universo num poema, o poeta exerce o poder demiúrgico da criação.

Na raiz da memória está a poesia, a narrativa, a sedução de contar uma história. Na origem da literatura está a qualidade religiosa da memória como aquilo que vincula o presente dos homens à sua ancestralidade, conferindo-lhes humanidade e capacidade de viver o futuro em perspectiva.

Como é sabido, o filósofo grego Platão (séc. V e IV a. C.), no *Teeteto* usa de uma metáfora para explicar o funcionamento da memória: há um bloco de cera em nossas almas e em cada indivíduo ele tem qualidades diferentes, que guarda impressões por excelência (SMOLKA: 2000: 06). Para o filósofo, a escrita é danosa à memória, pois oblitera as suas faculdades. Ao escrever, registrar algo através de signos, a memória não é mais necessária, e não é mais preciso o esforço de lembrar: “As resistências e a desconfiança de Platão com relação à escrita remetem, portanto, aos deslocamentos e às transformações que a difusão do texto escrito provocava na cultura, nos modos de vida e de conhecimento das pessoas: democratização, dessacralização, banalização, perversão da atividade de lembrar” (GAGNEBIN, 1997: 53).

Aristóteles estabeleceu a clássica distinção entre *mneme* e *mamnesi*. A primeira seria a memória propriamente dita, a faculdade de “conservar o passado” e a última, a reminiscência, seria a capacidade de evocar voluntariamente o passado.

Assim, podemos dizer que um dos traços fundamentais considerados como constitutivos da memória desde Platão e Aristóteles dá-se de duas maneiras distintas: a "conservação de sensações", que seria a conservação de conhecimentos passados, a retenção do acontecido. Já a "reminiscência", o que consiste na possibilidade de evocar esse conhecimento passado e atualizá-lo, tornando-o presente, é a memória entendida como recordação. Esse paradigma que se estrutura sobre um jogo de oposições – passado-presente -, a partir dos filósofos gregos, compreende a memória como uma capacidade afetiva e intelectual. A linguagem é um elemento fundante da memória, pois imprime os processos de significação mediante os infinitos arranjos que podem ser estabelecidos entre o presente e o passado.

Ao nos referirmos à memória, entramos imediatamente num campo semântico marcado por oposições, característico da memória, como o perceberam Platão e Aristóteles. Oposições que guardam sentidos de positividade e de negatividade, em geral, de modo radical e excludente. Memória nos leva a pensar em lembrança, rememoração; só depois pensamos no esquecimento. Lembrar e esquecer são vocábulos que orientam rumo ao passado, e o gesto de lembrar e esquecer confirma essa inclinação da natureza da memória. Mas na literatura, muitas coisas podem ser subvertidas.

Esquecer para lembrar

No jogo do lembrar e do esquecer, ficamos entre dois tempos e dois espaços cruzados: o ontem e o hoje; o lá e o cá. Nesse reino *cronotópico*¹, a referência se volta para o vivido e experimentado subjetivamente. Nesse momento, no entanto, essa polarização nos confronta com a diluição do tempo

num paradoxo em que o passado se converte em presença no seio do momento em que a vida explode, que Benjamin traduziria como “um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN: 1994: 229). Parte um do outro, esses pares de elementos se informam e se constituem mutuamente. Uma inversa possibilidade seria uma fratura, como a morte de *Funes, o memorioso*, de Borges (2001). Pela carência ou pelo excesso, do lembrar e do esquecer.

Lembrar é fundamental para a identidade humana, funda-se nas experiências passadas acumuladas e que são transformadas durante a vida. A complexidade da memória está em que projetar o futuro inclui operações de memória que passam também a serem lembradas depois. Assim, não é apenas o vivido que povoa a memória, mas também o imaginado, a perspectiva do futuro e a lembrança do lembrado. Sem lembranças perderíamos o sentido do que somos, de quem somos; não poderíamos sentir, ou realizar qualquer tarefa, mesmo as mais simples, como voltar para casa. Não seria possível construir o que quer que fosse. O sentido de humanidade está ligado à capacidade de reconhecimento de si mesmo, sem o que não se poderia reconhecer o outro, e os homens não se poderiam reconhecer entre si. A capacidade de lembrar, de rememorar, de sentir saudade, de reviver alegrias e tristezas, de contar aquilo que vivemos, tudo isso se relaciona ao fenômeno da memória, sem a qual a vida humana não se distinguiria de outra parte da natureza.

A positividade da lembrança não apaga o esquecimento, tido em geral como a parte negativa dos processos de memória. Esquecer é também fundamental, sem o que a lembrança, e a própria vida, não seria possível. Contamos o narrador de Borges que Irineu Funes tinha a capacidade extraordinária de se lembrar de tudo o que tinha feito, segundo por segundo e detalhe por detalhe. Para cada dia vivido, ele precisava de um outro dia para lembrar, seu tempo era todo para lembrar. Por lembrar demais, Funes não podia pensar, o pensamento exige o esquecimento, a diferença do detalhe, a capacidade de generalização própria do ato de pensar. O conto de Borges é um dos textos contemporâneos mais paradigmáticos dos processos da memória, a mostrar que o excesso de

lembrança só nos impediria de viver o presente, levando-nos à destruição como aconteceu a Funes (BORGES: 2001).

Mas existem casos em que o esquecimento é mesmo uma maldição, e aí o percebemos na sua inteira negatividade. Em *Terra Sonâmbula* (2001), primeiro romance de Mia Couto, o menino Muidinga perdeu a memória mediante a desintegração causada pela violência da guerra colonial. O velho Tuahir terá de ensinar ao menino tudo sobre a vida, desde andar, falar, até ajudá-lo a procurar sua família e a descobrir quem ele era. A amnésia provocada pela guerra atingiu o menino como uma doença; e também marcou muitos Muidingas nos países africanos de cujos traumas tentam ainda se libertar.

No romance *Cem anos de solidão* (2001), do colombiano Gabriel García Márquez, uma estranha doença vitima os habitantes de Macondo: a insônia. Durante muito tempo, ninguém dorme, e esse estado de vigília constante provoca de pouco em pouco o esquecimento. No romance, a peste da insônia fazia com que o enfermo permanecesse acordado durante vários dias até que começasse a perder gradativamente a memória. Esqueciam-se as lembranças da infância, o nome das pessoas e das coisas, até todo o sentido da própria existência e consciência se perderem por completo, como lembra Lowenthal:

Loss of memory destroys one's personality and deprives life of meaning. As Gabriel García Márquez envisages an amnesiac's plight, 'the recollection of his childhood began to be erased from his memory, then the name and notion of things, and finally the identity of people, and even the awareness of his own being, ... until he sank into a kind of idiocy that had no past. (1990:197-8).

O estado de letargia que vem de uma progressiva perda da referência do passado é funesto para as personagens do escritor colombiano, num romance que se faz numa alegoria de sistemas autoritários que marcaram a história da Colômbia. Como o seria, naturalmente, para as pessoas que na vida real se deparassem com uma insônia como essa. No seu conhecido estudo *Mito e realidade*, Mircea Eliade nos fala da similaridade entre lembrar-esquecer, dormir-

acordar: “O esquecimento equivale ao sono, mas também à perda de si mesmo, ou seja, à desorientação, à cegueira” (1999: 113).

A identidade está essencialmente fundada na memória, ela é uma linha que nos liga ao passado, e não apenas ao passado que nós próprios vivemos. Como lembra Le Goff: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cujas buscas são uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF: 2003: 469). Desde o passado entendido como alguma coisa que acabamos de fazer ou que realizamos há pouco tempo, chamada pelos cientistas de memória de trabalho (IZQUIERDO: 2004: 31), operacional, com apagamento dos dados assim que eles não sejam mais úteis, até a memória *tout court* que reúne as lembranças dos acontecimentos da nossa vida, que nos permite nos reconhecermos a cada dia através dos processos mais simples aos mais complexos que formam campos de interesse da psicologia e da psicanálise.

Relacionada ao passado, sua matéria, a memória se acumula e se transforma em nosso ser na medida em que interage com novas experiências. É como se estivéssemos diante de um outro, nosso duplo, para quem pudéssemos olhar sem deixar de ser nós mesmos. O passado que nos forma informa o presente, e também o futuro, nos dá o alívio da continuidade, da certeza de quem somos, como diz Lowenthal sobre memória e identidade: “Remembering the past is crucial for our sense of identity: to know what were confirms that we are. Self-continuity depends wholly on memory; recalling past experiences links us whit our earlier selves, however different we may since have become” (LOWENTHAL: 1990: 197).

Na literatura a memória é indispensável. Mesmo textos como *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo (2002), exploram as dimensões de sua múltipla temporalidade até a saturação, momento final ao pé do cadafalso, quando então a personagem pára de narrar. Do lado de lá da vida, pode ressurgir um Brás Cubas (MACHADO DE ASSIS: 1992), que mesmo morto, continuará narrando suas memórias.

1.2. Memória individual e memória coletiva

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.
Traduzir-se. Ferreira Gullar

Toda consciência do passado é fundada na memória, diz Lowenthal (1990: 194). O passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas como forma de percepção é intensamente pessoal; sentida como um evento particular que aconteceu ao 'eu'. Se existe alguma coisa inquestionavelmente pessoal para um homem, ela constitui-se de suas memórias. Mas nós precisamos da memória de outras pessoas para nos confirmarmos. Muito do que sabemos sobre nossa infância foi-nos contado pelos nossos pais e avós, que *inventaram* tanto quanto nós o faríamos, uma história da nossa infância, pois “what we remember from childhood is immersed in a sea of both general and family history and thus bears their stamp” (LOWENTHAL: 1990: 197).

A memória individual existe, “ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente”, afirma Duvignaud no prefácio do importante livro de Halbwachs (2004: 14), *A memória Coletiva*: “a rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados” (HALBWACHS: 2004: 14).

Entre a perspectiva dinâmica da *durée* do filósofo da vida psicológica, Henry Bergson (1999), que entendia a memória como conservação do passado, e a psicologia social de Halbwachs (2004), que a entendia como uma reconstrução do passado, operaram-se algumas mudanças na concepção da memória como individual e como coletiva. Para Bergson, existia uma diferença entre a matéria e a memória. Discutindo as idéias do filósofo, Ecléa Bosi diz que a oposição entre o perceber e o lembrar centrou o esforço científico e especulativo de Bergson no princípio da diferença: “de um lado, o par percepção-idéia, par nascido no coração

de um presente corporal contínuo; de outro, o fenômeno da lembrança” (BOSI: 1994: 46).

À memória pura de Bergson opõe-se a memória coletiva de Halbwachs; para este a memória coletiva não se confunde com a individual. Ecléa Bosi diz que a “lembrança bergsoniana, enquanto conservação total do passado e sua ressurreição, só seria possível no caso (afinal, impossível) em que o adulto mantivesse intacto o sistema de representações, hábitos e relações sociais da sua infância” (BOSI: 1994: 55). Como os ambientes se alteram e o indivíduo também é alterado pelas suas experiências novas a todo instante, a ‘qualidade íntima’ da memória é alterada, e o grupo surge como lugar de confluência da memória dos indivíduos que dele participam:

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros de um grupo. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS: 2004: 55).

Para Ecléa Bosi a vida urbana dispersa as pessoas, e a memória já não pode ser sustentada por aqueles que viveram nas ruas da cidade, que viram uma arquitetura que não existe mais. Daí “a importância da coletividade da memória” (BOSI: 2003: 70), de buscar pelas lembranças das pessoas, individualmente, o rosto de um tempo, de uma cidade, de um grupo de pessoas que viviam de determinado modo, reconstituindo assim, parte da vida social.

A definição de Ecléa Bosi de que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva é justamente a perspectiva que o romance tem explorado. No romance contemporâneo assistimos a, cada vez mais, um desdobramento dessa condição através de personagens que assumem o lugar do múltiplo, integrando em suas vozes um número expressivo de outros narradores que surgem para legitimar a coletividade da memória. Os romances-motivo desta tese demonstram muito bem esse aspecto.

1.2.1 – O passado é um país estrangeiro

Silêncio absoluto. Madrugada de mercadores de mil e uma noites desenrolava tapetes.
Memórias sentimentais de João Miramar. Oswald de Andrade

O passado está em toda parte. Suas marcas estão nas fachadas das casas antigas contando histórias, por exemplo, da presença portuguesa no Brasil. Seus sinais aparecem na culinária revelando alternativas de vida deixada pelos contatos culturais. Os ventos do passado sopram por ruelas estreitas que guardam histórias esquecidas. Esses traços lembram a existência de outros tempos, que continuam soprando no presente e que, por isso mesmo, são ainda a possibilidade de uma história em aberto, contra uma outra, fechada e interpretada. Todo passado é assim recuperado de acordo com ideologias e interesses.

É esse lado marginal do passado que assombra as memórias que querem fazer permanecer o que poderá ser transformado e lido diferentemente. Uma janela anunciando, numa avenida moderna, um passado vivido fora de seu quadro, de seu ambiente, se torna por isso mesmo mais forte. Essa memória insurgente se acomoda às continuidades, mas dialoga com elas em conflito. E nesse momento a memória encontra-se com a história para acertar as contas do passado. Ou para acertar as contas de um tempo que ainda não chegou. Hobsbawn, discutindo o passado, afirma que

todo ser humano tem consciência do passado (definido como o período imediatamente anterior aos eventos registrados na memória de um indivíduo) em virtude de viver com pessoas mais velhas. Provavelmente todas as sociedades que interessam ao historiador tenham um passado, pois mesmo as colônias mais inovadoras são povoadas por pessoas oriundas de alguma sociedade que já conta com uma longa história. Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana (1998: 22).

Convém lembrar que, mesmo sociedades que eventualmente não interessam ao historiador, têm passado. O passado é uma construção, e é sabido que muitas sociedades só tiveram passado e história no momento em que

começaram as escritas de seu passado e de sua história. O passado visto na sua dimensão social marca o encontro dos acontecimentos da vida em comunidade: a vida está cercada de passado. Mesmo um bebê que acaba de nascer tem um passado, no qual ele se inscreve. Ele dá seqüência a uma história que começou a ser escrita muito antes dele. O passado individual é, portanto, estendido pela memória social e também pela memória individual de cada membro da família. O aspecto humanizante do passado está de tal maneira presente na vida humana que não há uma só coisa que se possa fazer sem ele. Essa onipresença do passado é observada por Lowenthal:

The past is everywhere. All around us lie features which, like ourselves and our thoughts, have more or less recognizable antecedents. Relics, histories, memories suffuse human experience. Each particular trace of the past ultimately perishes, but collectively they are immortal. Whether it is celebrated or rejected, attended to or ignored, the past is omnipresent. (1985: XV)

O esforço humano tem sido apreender esse passado. Precisaríamos pensar num *ponto zero* da vida, para concebermos a falta absoluta de passado, um lugar onde nada houvesse, o *dia seguinte* da ficção científica ou o dia que antecede a gênese bíblica; e onde fosse preciso buscar tudo de novo. A força do passado se estende por toda a experiência humana. Num tempo em que tudo muda muito rapidamente, o passado passa a ter uma importância obsessiva e a sua preservação uma palavra de ordem. É preciso pensar o porquê e como as sociedades invocam e querem preservar o passado. Se o passado é importante, é porque ele tem determinações sobre o presente e coloca em jogo muitas forças de poder, mas também porque ele declara que algo está sendo perdido.

O tempo é uma das realidades mais complexas experimentadas pelo homem, por sua dimensão ser múltipla. No pensamento, ocupa uma função fundamental para a percepção da realidade. O tempo, na sua multiplicidade, não é uma categoria que se constitui simplesmente de passado, presente e futuro. Esses tempos se misturam e se contaminam da textura íntima um do outro. O passado é uma dimensão do tempo, mas não fixa. Por dizer respeito ao que já

passou, deveria ser concebido como conhecido, mas é o contrário. O passado é um estranho. É uma terra estrangeira.

O passado é um país estrangeiro, escreveu Lobo Antunes. O conto do escritor português tem como primeira frase a afirmação: “O passado é um país estrangeiro” título do romance de L.P. Hartley. “Fazem coisas diferentes lá” (LOBO ANTUNES: 2006: 282). “Yet we are all the while aware that the past can never be known like the present. The past is L. P. Hartley’s foreign country, where they do things differently” (LOWENTHAL: 1990: 191). Mas, se na aparente uniformidade desse tempo vive a simultaneidade e a coincidência, vem Homi Bhabha e diz: “Se, como se diz, o passado é um país estrangeiro, o que significa então ir ao encontro de um passado que é o seu próprio país reterritorializado, ou mesmo aterrorizado por outro? (BHABHA: 1998: 274). Ele introduz a diáspora contemporânea que tem sido um dos motivos geradores da literatura, com seus sonhos e traumas. Pensamos então que se sentir estrangeiro é uma condição gerada pelos sistemas autoritários, como o colonial. Diz Mariano, o narrador de *Um rio*, sobre seu pai, Fulano Malta:

E nunca mais Fulano falou de políticas. O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato? Saí da Ilha, minha mãe faleceu. E ele mais se internou em seu amargor. Eu entendia esse sofrimento. Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito de sua despertença se manteve. E hoje, comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo (RCT: 74).

Segundo Edward Said, esse sentir-se fora de casa atual é diferente da experiência de exilados de outrora, diferença esta, de escala, pois “ nossa época moderna, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa.” (SAID: 2003:47).

1.2.2 – História: o seqüestro da memória

Iniciamos essa discussão sobre memória e história lendo um belo e entusiasmado, objetivo e poético confronto que Pierre Nora estabelece entre os dois termos:

Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que toute les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit des souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse est discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif.

Au coeur de l'histoire, travaille un criticisme destructeur de mémoire spontanée. La mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler. L'histoire est délégitimation du passé vécu (1984: xix-xx).

Ao colocar dessa maneira a caracterização de memória e história, Pierre Nora nos afirma um aspecto importante para pensar os romances de Milton Hatoum e Mia Couto: a memória e a história constituem a tessitura dos romances, misturam-se entre as representações de sua vontade de absoluto nas consciências individuais e a vontade de verdade no esforço de compreender o que foi vivido. Sendo flexível, a memória pode construir uma história diferente.

Entre os seis tipos de problemas que o conceito de história colocaria hoje, Le Goff aponta o interesse cada vez maior dos historiadores pelas relações entre

história e memória (LE GOFF: 2003: 07). Para o historiador isto se deve “a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva (que) tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos” (LE GOFF: 2003: 13). Essa permeabilidade da história à memória tende a diluir um pouco os termos colocados na chave de oposição de Pierre Nora, relativizando a precisão reflexiva da história e a natureza flutuante da memória pois “o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta” (LE GOFF: 2003: 13).

Ao tratar da constituição da história e da memória, Júlio Pimentel Pinto considera que os caminhos teóricos e epistemológicos a que se pode chegar à questão são muitos, mas todos lidam, com estratégias distintas, com um problema central: “o peso do passado nas representações feitas em torno dele, seus usos, suas conexões com o contexto – mesmo se não se reconhecerem diferenciações entre texto e contexto – suas projeções políticas, sociais, intelectuais” (PINTO: 1998: 290-1).

Assim, o passado é a referência de ambos, o passado como temporalidade, embora as diferenças entre memória e história sejam fundas, como vimos com Pierre Nora. O passado é matéria prima da memória e da história, as quais são elaborações discursivas. Em literatura poderíamos colocar isso em termos de narrativa (enunciado) e narração (enunciação); representação de um tempo em que as coisas aconteceram e outro tempo em que as coisas foram narradas. E mesmo, quando foram lidas, conforme a compreensão de Paul Ricoeur sobre a *tríplice mimesis* (1985). Um percurso entre letra e voz, desenhado por Nora e que é citado por Pimentel Pinto:

Mais do que pura representação, a memória afirma-se diferentemente da história pela capacidade de assegurar permanências, manifestações sobreviventes de um passado muitas vezes sepultado, sempre isolado do presente pelas muitas transformações, pelos cortes que fragmentam o tempo. Memória como lugar de persistência, de continuidade, de capacidade de viver o hoje inexistente. Ao realizar essa projeção do passado no presente, identificando as marcas de uma continuidade pouco notável, a memória nega a alteridade de

que a história trata: onde a história encontra diferenças, a memória produz semelhanças, lógicas, regularidades. Inventa-se, assim, o mesmo, o igual, para sublinhar a identidade que, na passagem de uma temporalidade à outra, se perde. O tempo não é, na busca processada pela memória histórica, algo a ser simplesmente reencontrado: para a memória – nascida dessas perdas – nunca houve perda, nunca houve corte. O tempo costurado é mostrado uno, sem fissuras, sem obstáculos em sua trajetória. (PINTO: 1998, 292-3)

Pela maneira do confronto, tão ao gosto de Pierre Nora, percebe-se que enquanto a história se apóia em pontos culminantes cuja importância alcançam o topo, a memória não dispensa o detalhe, a tudo que evoca o passado. Seria por isso que a memória teria mais proximidade com a ficção do que a história, já que ela cria mais elementos para dar o efeito de continuidade que a história, presa à verossimilhança.

Como forma de proteger o passado, a memória ignora o movimento do tempo, misturando-o ao presente, transformando-o, tornando mesmo o presente mais confortável. Mas será que toda memória quer proteger o passado? As memórias das grandes catástrofes, que formam hoje um gênero dentro da literatura e também da história, parecem surgir mais como uma forma de expiar o passado, de purgar traumas, do que propriamente preservar o passado.

O homem no presente se conecta às suas origens pela história. Enquanto a memória trabalha para evitar a fragmentação, e pode trabalhar mesmo para evitar o presente, preenchendo todos os vazios com detalhes que criam o efeito de continuidade, a história reconhece o presente e também a fragmentação. A memória toma o tempo vivo do passado, misturando-o ao presente, acomodando-o aos interesses do presente. Segundo Pimentel Pinto (1998), com isso, a memória rejeita o novo, a transformação, e cultua o passado como forma de não perdê-lo. Quando falamos em história é preciso distinguir entre uma história entendida no sentido de uma experiência vivida (história vivida), comum a cada um e a todos; e uma outra, a história entendida como articulação de sentidos, lugar de problematização e de crítica como campo de produção do conhecimento, história como operação intelectual.

Se na história, o passado é visto racionalmente, como conhecimento, passível de ser investigado, questionado, problematizado, na constituição da

memória, ele é tomado subjetivamente, e bastante tomado de mito e de culto. Assim, a memória é aproximada, por Pierre Nora, da história como experiência vivida. Enquanto a história reconhece a passagem do tempo, que representa e dilui, a memória refuta essa passagem e cria o fio condutor que fará permanecer o tempo contínuo, a *durée* bergsoniana.

A memória é o sinal de que perdemos alguma coisa. Não tivéssemos perdido nada, entraríamos no ciclo da repetição e não haveria o que guardar na memória. A repetição garantiria a existência do passado no presente, não precisaríamos consagrar um lugar à memória. Na medida em que guardamos alguma coisa, que marcamos algum lugar, algum sinal, algum traço do passado, é já sinal que estamos no campo da história, na compreensão de que as coisas mudaram, portanto, o que resta é a memória do que era, e daquilo que não somos/temos mais.

Essa perda faz com que nossa sociedade atual seja tão obsessiva por 'lugares da memória', como define Pierre Nora (1984) em suas longas reflexões sobre a atitude contemporânea, obsessiva pelos lugares de memória, de criar arquivos, monumentos, museus, registros da oralidade. Não estivessem as línguas africanas e mesmo as indígenas brasileiras, em vias de serem extintas (e muitas já o foram), que sentido poderiam fazer as preocupações de todo o mundo em torno delas? Porque tanta preocupação em 'resgatar' tradições?

Quando falamos em narrativa temos em mente obras escritas como os romances, os contos, as novelas, a epopéia, enfim, uma multiplicidade de gêneros que lançaram mão da narrativa, assim como a história da revolução francesa de Michelet. Narrar é uma forma de permanecer na posteridade. Memória escrita é narrativa. Na sociedade contemporânea, letrada, as muitas culturas e línguas que continuam sendo na sua base orais como o caso de muitas etnias de brasileiros e de moçambicanos, têm interferido na letra escrita.

No início do século XX Walter Benjamin (1994) anunciava que o narrador oral estava em vias de extinção; mas ele considerava uma obra escrita, a de Nicolai Leskov, que representava o que ele dizia serem as duas famílias modernas de narradores: o sedentário e o viajante. O perigo que corriam aqueles narradores

orais colocava em perigo também a narrativa, já que não pode haver narrativa sem narrador. Esse perigo continua ainda assombrando nosso tempo, mas é certo que a narrativa continua viva tanto na escrita quanto na oralidade. O que há é que nem todas as experiências podem ser convertidas em escrita e mesmo que haja esforço para tal empreendimento e que as experiências alimentem o que foi vivido em algum lugar do passado, nunca poderão coincidir com sua representação. Ao que assistimos hoje é uma, cada vez mais forte, negociação entre terrenos culturais diferentes, o que transforma a narrativa, modifica sua substância - e pensando de modo otimista, contra a melancolia própria de quem vive voltado para o passado -, enriquecendo o mundo de novas possibilidades.

Narrar histórias está na base da experiência humana, e esse gesto, milenarmente reeditado, tem demonstrado como a realidade pode ser despertada para cada pessoa de uma maneira diferente, de como essas narrativas podem construir uma imagem de país, de comunidade, de nação, de solidariedade, de desenraizamento, de acordo com as ideologias de quem as produz. Narrar, nas sociedades sem escrita, está relacionado a repassar experiências, tradições, costumes, valores, a educar as gerações mais jovens com a sabedoria dos mais velhos. Narrar está relacionado a uma dimensão moral e ética da sociedade. Nesse sentido, lidar com o passado é diferente para a memória e para a história.

A memória pode ser oral ou escrita, tem se firmado sobretudo como escrita através de suas variadas formas como o diário, autobiografia, a chamada escrita de si, os depoimentos (sobreviventes de guerra, dos campos de concentração, exilados, imigrantes etc.), a epistolografia, e o gênero memorialístico *tout court* como é o caso da memorialística de Graciliano Ramos (1986) e Pedro Nava (1972) para ficarmos com dois dos melhores exemplos na literatura brasileira. Lembrem-se ainda os exemplos das literaturas africanas que têm trazido como temática a violência da colonização.

Na tessitura das formas narrativas estão todos que trabalham com a escrita e que se encontram na esquina da narrativa, buscando uma “memória que repõe a discussão sobre a importância da narrativa como local de colagem e expressão de

fragmentos, dos estilhaços que significam origem, que o memorioso autentica como referências, como duvidoso espelho em que se mirar” (PINTO, 1998: 302).

A memória, tal como a conhecíamos estava relacionada a certa historiografia, sendo muitas vezes mesmo sinônimo de história como campo do conhecimento. Grandes historiadores como Tocqueville, Ranke, Michelet e Burckhardt escreveram uma história grandiosa da Europa no século XIX utilizando concepções daquele século e formas consagradas da literatura que mobilizavam idéias e formas da tradição cultural ocidental, como entende Hayden White (1995). O historiador tem criado por isso uma polêmica com os historiadores por desconsiderar o caráter científico do ofício do historiador e sugerir que a história – “a poética da história” - é tão ficção quanto a literatura. Essas grandes narrativas articularam uma tradição de memória de costumes, de guerras e de conquistas, onde a política e a cultura se entrelaçavam na “imaginação histórica”, como diz White (1995).

1.2.3. Memória e tradição

A memória como fenômeno individual e também coletivo ocupa a atenção de estudiosos e pessoas interessadas em preservar o passado, costumes e culturas. Nesse trabalho de compreender os sinais deixados pelas gerações anteriores, em geral são produzidas narrativas que vão desde a catalogação de elementos de reconhecimento de outrora, a interpretações de tais sinais. É um jogo interessante em que parte da sociedade tenta pensar que os costumes e culturas precisam ser preservados, quer dizer, mantidos como eram, em contraponto a uma modernidade avassaladora que, através de seus mecanismos de absorção e ou rejeição, transforma ou exclui o que está inscrito na tradição.

A prática da escrita pode alterar a memória, e colocar em questão o duplo com o qual nos deparamos também em duplicidade. Primeiro porque a memória já é, ela mesma, rasurada pelo sentido do presente. Segundo porque escrever é

sempre se colocar na pele de um outro, ainda que esse outro seja eu mesmo. Na verdade, quando escrevemos não importa se escrevemos sobre o outro ou sobre nós mesmos. A escrita é sempre um descolamento da realidade, e nossas impressões são sempre carregadas de ambigüidades, quando colocadas no campo da representação. Já que a escrita não se confunde com a realidade, não pode substituir o real, e só pode referir o real e representar a sua própria realidade de linguagem, a sua dimensão social e o seu caráter coletivo e plural pelas convenções que estabelece, ela sempre duplica aquele que escreve.

Escrever a memória é representar imagens do passado, da experiência vivida. Diante da escrita, a memória e a literatura enfrentam paradoxos internos de gêneros do discurso, seus cruzamentos com a história e com outras áreas do conhecimento. A memória como artifício estético que inventaria, institui e cria um mundo, com suas próprias leis, coloca em questão a memorialística e a própria história que teria um grau de veracidade mais evidente que aquela. Esse problema dilui paradoxalmente a importância da memória e notabilizando a representação pela mediação da escrita, propõe percebê-la como arquitetura do texto. Nesse sentido, fronteiras são estabelecidas, “móveis e múltiplas” criando identidades também plurais ao revelar “a natureza híbrida das culturas” (ABDALA JUNIOR: 2002: 15). São demarcadas assim, novas áreas de poder e de interação cultural que são alteradas no segundo seguinte como se fosse uma vibrante luz que muda de lugar a cada vez que tentamos tocá-la.

A virtualidade das fronteiras nos coloca frente a frente com a natureza da memória que estrutura os romances de Milton Hatoum e de Mia Couto, já que ambos dispõem da memória e da história, mas são ao fim, os textos, terrenos de linguagem, onde são convertidas as forças da convenção cultural das mais diversas áreas do conhecimento em representação, sem limites, sem fronteiras, humanos e gerais, como a literatura e como os homens.

1.2.4. Todo povo tem história

“Não há povo sem história ou que possa ser compreendido sem ela”, afirma Hobsbawm (1998:186) numa resenha que faz do livro de Eric Wolf, “A Europa e os povos sem história”. As considerações de Wolf, segundo Hobsbawm, recaem sobre a implicação mútua de uma história da Europa e da não-Europa. Mas essa ambigüidade é ela mesma geradora de um problema que continua latente à revelia dos que querem negá-la: a exclusão da história dos povos indígenas da América e da África, antes da chegada dos europeus, como se o mundo começasse naquele momento em que o olhar europeu repousou sobre o povo a ser colonizado. “Havia a Europa, e nisso se resumia a história”, afirma Moniot em seu texto “A história dos povos sem história” (1995).

Foi nos últimos anos do século XX que a curiosidade histórica voltou-se para a África negra e isso não era tudo. A exclusão de muitos povos da história estava relacionada à crença de que eles não tinham nada de importante a declarar, que não tinham realizado nada que merecesse a atenção da história, que eram incultos e bárbaros, primitivos e selvagens. Para Moniot, mesmo para aqueles que não se recusavam a conceber uma história para esses povos, emergia uma impossibilidade: estavam diante da carência de marcas concretas, pois que eram tidos como povos “sem escrita, cujas tradições orais são indignas de credibilidade, onde as constatações etnográficas só permitem conjecturas, e sobre os quais as observações estrangeiras foram raras e superficiais” (Moniot: 1995: 100).

Estes dois textos, o de Hobsbawm e o de Moniot, reportam-se à mesma problemática: a exclusão dos *povos sem história*: intitulam-se relacionando-se aos povos sem história. O texto que referimos já acima, da década de 90, de Hobsbawm (1998: 185) intitulado “Todo povo tem história”, que discute o estudo de Eric Wolf, *Europe and the Peoples without History*, considera que

Não há povo sem história ou que possa ser compreendido sem ela. Sua história, como a nossa, é incompreensível fora de sua inserção em um mundo mais amplo (que se tornou limítrofe do globo habitado) e, certamente, no último meio milênio, não pode ser entendida exceto por meio de intersecções de diferentes

tipos de organização social, cada um modificado por interação com os demais. (HOBBSAWN, 1998: 186)

Hobsbawm observa que Wolf pensa na perspectiva de alteridade que tem ordenado o pensamento contemporâneo. Hobsbawm considera que o ‘eu’ e o ‘outro’ estão intrincados e fazem parte de uma mesma realidade na medida em que informam-se entre si; o importante é que a história consiste da interação de entidades sociais diversamente estruturadas (e geograficamente distribuídas), que mutuamente se remodelam, onde a “Europa e a não-Europa não podem ser mais separadas que os beduínos e sedentários de Ibn Khaldun: cada uma é a história da outra.” (HOBBSAWN, 1998: 187). O historiador procura mostrar como o pensamento do antropólogo Wolf - que se concentra “na interação, mesclagem e modificação mútua” (HOBBSAWN: 1998: 191) – é vigoroso para o reconhecimento de que todo povo na verdade tem história.

O outro texto, publicado anteriormente, na edição organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1995), por volta da década de 70 na França, intitulado “A história dos povos sem história”, parece ser mesmo um convite ao texto de Wolf. Nele, Henri Moniot afirma que só na segunda metade do século XX a África negra passou a ser tema para os historiadores (MONIOT: 1995: 99) que assim agiam considerando que as sociedades excluídas o eram por não terem feito “nada de notável” e mesmo os filósofos colocavam fora da história as sociedades “privadas de Estado”. As lutas pela independência mudariam esse foco:

Recentemente foram mudadas as condições em todas essas frentes. Naturalmente, a luta anticolonial mudou de direção os ‘argumentos’ que legitimavam a sujeição: à negação do passado indígena respondeu-se com sua invocação e exaltação. A modificação profunda das relações entre colonizadores e colonizados sacudiu os estereótipos até então adequados, e aqueles que os substituem para se adaptar ao novo estilo das relações desiguais, que sem dúvida não tem um maior valor, não são mais aniquiladores da história. (MONIOT: 1995: 100).

É interessante observar como o historiador atribui o interesse dos historiadores por esses povos, na medida em que eles se colocam contra o

sistema colonial e que reivindicam assim, uma história. Numa sociedade que, aos olhos do Ocidente, produz cultura, exotismo, movimenta o capital, não se pode deixar de considerar a que está relacionada sua notabilidade. O fato desses povos passarem a ter história não é uma opção endógena; é muito mais uma contingência, alguma coisa que já acontece e que o mundo capitalista, sem inocência, já conhece.

Mais positivamente, a tentativa feita pelas sociedades dominadas de voltarem a ter posse sobre si mesmas atrai o reconhecimento das heranças que as definem, reconhecimento não apenas sentimental mas realista e preocupado com uma inteligibilidade, ao passo que no Ocidente, de repente, as iniciativas do terceiro mundo e sua importância fazem sentir a necessidade de aumentar seu conhecimento e compreensão. Mesmo que os antigos preconceitos não morram em todos os lugares e imediatamente, o importante é que a curiosidade histórica teve lugar, de forma suficientemente ampla para que então uma histórica crítica forjasse os meios dos quais fora privada. (MONIOT: 1995: 100)

Moniot acredita que “a história dos povos sem história” possui a característica de ser, amplamente, uma ciência de campo. As fontes orais, o material etnológico, tudo o que se encontra inscrito nas memórias e nos comportamentos não pode ser sequer recolhido, mas acima de tudo discernido, medido, em seguida avaliado e criticado, senão na sociedade estudada, segundo Moniot (1995: 108). Mesmo dizendo que deve ser esse material estudado criticamente, Moniot aventa a possibilidade de resultar numa interpretação daquela sociedade, o que termina por fazer todo estudioso sendo ele antropólogo, historiador ou literato.

Ao discutir as sociedades que viveram a realidade colonial, estes historiadores afirmam a história desses *povos sem história* e colocam uma interrogação para a história quando os excluiu. Assim, mostram como é importante discutir a história dos povos sem história e ver que eles têm sim uma história. Essa história vem sendo contada pela literatura, no caso da África portuguesa, especialmente do romance que tem representado as diásporas, as culturas da oralidade e da escrita, da tradição e da modernidade, expondo as ambigüidades e ambivalências da colonização. Na apresentação do mundo ambivalente que resulta da empresa colonial, prenhe de contradições e paradoxos, não se pode

mais olhar senão pelo viés crítico. Perspectiva esta que atinge mesmo o impasse do escritor que se debate na malha da letra: para não acomodar conflitos, para colocar em cena as contradições do discurso colonial e, para empreender uma leitura crítica com relação ao problema. A literatura tem mostrado que esses temas estão presentes na produção cultural contemporânea, estreitando sempre as implicações entre a memória individual e a memória coletiva.

1.3. Memória e poder colonial

A memória histórica permite que os escritores de hoje possam produzir sobre os eventos e acontecimentos. A colonização criou, no coração do sistema colonial, a coexistência de mundos paralelos, simultâneos, que se misturaram em parte, mas não totalmente. Um mundo anterior é mantido dentro do segundo, e mesmo que tocado por ele, resiste. Sobre isso debatem intelectuais e escritores. Se a negritude queria engrandecer um mundo original africano, valorizar suas raízes, era por uma necessidade daquele momento histórico. Soube-se depois que isso não seria mais possível defender seus princípios sem a guetização. A colonização introduziu uma fissura no mundo colonizado. A literatura surge desse rasgo, na fronteira móvel de culturas flutuantes, procurando *comunicar o que seja africano com uma língua que já não é a africana*. A criação de um Estado Nacional pressupõe uma língua que o unifica. Não pode haver Estado Nacional sem esse elemento lingüístico unificador. O mundo colonizado é por consequência um mundo crioulo. Não há possibilidade de não o ser. O mundo se crioula, como lembra Abdala Junior (2004: 70), ao citar Édouard Glissant.

É um mundo, para usar a expressão de Glissant (2005), que vive em presença de outros. Mas as consequências da colonização não restaram apenas para o colonizado, ela também alterou as condições de expressão do mundo que colonizou. Os contatos entre culturas, como bem mostra Gruzinski (2001), provocaram interferências mesmo no coração da sólida cultura européia

mostrando assim que nenhum país - mesmo no modelo geografizado do Estado Ocidental, onde as fronteiras foram demarcadas concretamente -, está a salvo de misturas. As conseqüências desses contatos chegaram e a partir desse momento as fronteiras concretas atingiram e alcançaram as fronteiras simbólicas, para colonizar o imaginário, como lembra Gruzinski (2003), ao discutir as “memórias de encomenda” sobre os indígenas mexicanos. Mas existe sempre um campo de incompreensão que, no caso,

invisível para os espanhóis, um outro tempo se escondia nos rios, dentro das montanhas, no fundo das florestas. Onde os inquiridores ouviam apenas uma leitura anódina da paisagem, os índios forneciam informações furtivas que extrapolavam de muito o âmbito da toponímia ou da geografia (GRUZINSKI: 2003: 143).

Na colonização da África, o colonizador encontrou – e ignorou – uma infinidade de línguas. Se essas línguas foram invadidas, a língua do colonizador também não seria mais a mesma, porque o que ela diz nas colônias não coincide com o que diz na metrópole.

Dentro do projeto colonial, a literatura assume um lugar de reposição de uma memória. Em princípio, tentando afirmar uma identidade. Depois, desmanchando os arquivos, os traços, os recortes, as relíquias, franqueando a fronteira entre a memória subjetiva dos indivíduos e a racionalidade da história. A narrativa é o lugar de encontro, o campo de batalha, o espaço do simbólico, onde as forças opostas e simultâneas se confrontam, na procura de traçar nesse mundo da virtualidade, os caminhos de uma nova memória. Uma memória, que *inventada*, como todas as outras, atravessada pelas escolhas de lembrar, tem feito da literatura africana, uma ponte simbólica entre vários rios que deságuam em oceanos diferentes, mas que podem constituir pontes de comunicação e de solidariedade, como é o caso do Brasil e de Moçambique.

Francisco Noa, ao discutir a literatura colonial, diz não ter tido o objetivo em seu trabalho de reabilitar ou legitimar a literatura colonial, mas compreender a especificidade dessa literatura em inventar mundos. Isso permitiu verificar, por exemplo, como a tradição literária ao longo da história da humanidade, respaldada

em relações de identidade e de alteridade, construiu uma linhagem de oposições que assegurava essa relação entre o “eu” e o “outro”, “os helênicos e os ‘bárbaros’, os cristãos e os ‘pagãos’, os muçulmanos e os ‘infiéis’, os civilizados e os ‘primitivos’ ou ‘selvagens’, os desenvolvidos e os ‘subdesenvolvidos’”. (NOA, 2002). Se para muitos essa literatura foi ‘pseudo literatura’, de caráter ‘imoral’, para o crítico, ela possui uma clara importância estético-literária e cultural, uma vez que sua prática provocou deslocamentos no interior do próprio cânone literário, que pela sua maneira de tratar de representações e visões de mundo diferentes, subverte ou alarga o cânone literário do Ocidente.

Acredita ainda que a literatura colonial não apenas perturbou o cânone, mas também “estabeleceu a ponte para a emergência de uma literatura nacional moçambicana” (NOA: 2002: 402). Percebemos que o movimento é sempre encadeado de alguma maneira, seja pela rejeição da literatura que era feita, seja pela incorporação de elementos dessa literatura, subvertendo-os. A literatura moçambicana surge da valorização das coisas do país, de um corte ideológico que tinha no horizonte um país livre e independente, o que ajudaria mais tarde, marcar o passo com uma literatura nacional, como fizeram os modernistas brasileiros ao questionarem o nacionalismo romântico de Gonçalves Dias e de José de Alencar.

Era preciso entrar no imaginário do povo, como acreditavam os modernistas, sobretudo Mário de Andrade. A necessidade antropofágica - noção que esteve na base dos *canibalismos* modernistas, não apenas de Oswald de Andrade -, de absorver as coisas alheias e transformá-las em benefício da própria arte, de *canibalizar* o que vem de fora, também esteve na base da literatura moçambicana. Era preciso tocar o imaginário, que é um dos maiores depositários das vivências privadas ou colectivas, como lembra Noa, “das tensões, contradições, aspirações, frustrações e das tendências mais profundas de uma sociedade” (NOA: 2002: 403). A literatura é a sua expressão mais dinâmica. E a literatura colonial, independentemente de todas as suas contingências, cumpriu esta vocação. Isso estabelece uma mais intrincada relação com o passado e com o fenômeno da memória.

1.3.1. Brasil e Moçambique

Brasil e Moçambique, colonizados pela mesma metrópole, no entanto, apresentam campos diferentes da memória, tendo em conta que mesmo no âmbito de seus territórios e de diferentes tempos históricos, os dois países – e as duas literaturas – trazem diferenças internas que exigem sejam vistas em suas especificidades. Por um lado, a perspectiva da diferença então se impõe como uma condição básica para a abordagem dos romances que tomamos como objeto do nosso trabalho, tanto mais quantos são estabelecidos contatos com outros mundos além-mar, além-rio. Por outro lado, existem campos de solidariedade que tornam os dois países pródigos nos diálogos culturais e na construção mútua de seus universos simbólicos.

Se o Brasil se torna independente de Portugal com a espada e o grito historiográficos de Dom Pedro e se constitui como Estado-nação livre, em 1822, Moçambique só recentemente conquista a independência da metrópole colonizadora. A independência de Moçambique, além de ter bem mais recente, aconteceu ainda de modo traumatizante. As guerras antes, durante e depois da independência deixaram marcas fundas naquela sociedade. No entanto, se pelas condições históricas, o Brasil é um país mais estruturado, e Moçambique está por se firmar ainda; ambos compartilham, em graus diferentes, de fraturas sociais graves, como o atraso no sistema educacional e a exclusão social que têm raízes no tipo de projeto colonial português.

Entre a memória, a história e o passado, está a mediação da escrita, que também é um traço, um vestígio, uma marca do passado, uma forma de registro que tende a permanecer. Não apenas a escrita compreende esses traços e formam esses vestígios, mas é um dos ambientes preferidos de preservação da memória na sociedade, especialmente a contemporânea. Se formas

arquitetônicas, um desenho de calçada, um vaso, um conjunto dominante de idéias, formam referências vivas do passado que se inscrevem no pulsar do presente, as diversas temporalidades não podem ser aprisionadas num cerco determinado.

A literatura faz-se daqueles rasgos e desses vestígios, é empreendida dentro de um conjunto de acontecimentos sociais relacionados às várias histórias que vai da historiografia oficial até as memórias privadas, que se intrincam na formação de uma memória mais ampla, social. A literatura se faz assim graças à memória, mais que à história, já que ela tem vocação para a expressão de experiências particulares, ainda que seu caráter seja universal. E é nesse ponto, na esquina da memória com a metrópole colonizadora em comum, que Brasil e Moçambique se irmanam e conversam literariamente até círculos mais fundos de suas culturas se interpenetrarem.

1.4. Memória e pós-colonialismo

Os romances de Milton Hatoum e Mia Couto tecem uma memória de lutas no universo de uma família e de encontros e conflitos de culturas diversas. Constroem uma memória sob a perspectiva da dúvida e dos limites da representação. Não deixa de ser a história de uma nação, mas é a história que ficou de fora nas franjas indisciplinadas da experiência. Cada um a seu modo, estes escritores escreveram memórias de lutas que continuaram após o fim do colonialismo, sob outras formas de colonização. Se antes, relacionada ao passado, a memória era tida como um bem público, o sentido desse público estava em geral circunscrito ao gueto burguês e aos interesses de sua elite constituinte. A literatura de Milton Hatoum e Mia Couto vêm expor a história do cotidiano atravessada pela *história de gente sem história*.

Assim como a *Odisséia* catalisava a vida, culturas e valores da Grécia antiga nos seus versos pelas mãos de *mnemósine*, a época moderna, conhecendo a escrita, pôde fixar histórias grandiosas. Ao tornar-se objeto da escrita, a memória ganha outros contornos, expande-se e aprofunda o problema do realismo, a distância entre a vida e a escrita. A linguagem, nas suas qualidades de opacidade e de mediadora entre a experiência e seus vestígios, vem a ser a principal veia problematizante da escrita da memória, como vemos nos dois romances estudados, sobre Brasil e Moçambique, sem heróis como tinham os gregos.

A declaração do fim das forças das grandes narrativas, como as de Freud e Marx, feita por Lyotard (1998) não impediu que elas continuassem exercendo sua força sobre a interpretação do mundo e a invenção de realidades. Mas parece certo que é certo que já não podem viver soberanas, tendo de dividir seu espaço e seu tempo com narrativas deslizantes e muitas vezes intangíveis que surgem em vários campos do pensamento crítico contemporâneo, como é o caso da poética do diverso, de Glissant. Os grandes sistemas de pensamento cedem, e pelas suas frestas atravessam perspectivas estranhas a arquiteturas fixas de pensar, de modo que a memória, cambiante e descentralizante, surge na sua face de diversidade, simultaneidade e diferença². A memória e a história, a narrativa e a escrita, intrincam-se, fazendo eclodir o registro gráfico como conquista moderna que disponibiliza traços da experiência através da representação.

Nasce então o primeiro paradoxo da memória. A idéia de que a memória é o flerte com o passado, pelo qual seria possível depositá-lo em lugar seguro, se desfaz no devaneio da linguagem que, por vezes narcisista, projeta-se no lago de sua materialidade em busca da própria beleza. A partir da escrita, seria dispensada a necessidade de lembrar, em suma, a própria memória, desconfiança que atormentava Platão. A capacidade de reter eventos ou imagens do passado seria dilacerada mediante o encontro com o universo do registro da letra, da escrita. Mas isso que parecia simples precipita novos contornos, pois não há nenhum estudo que prove que os povos que não possuem uma cultura assentada

na escrita tenham menos ou mais memória que os que realizam registros pela escrita.

A escrita começa a ser interrogada, pois em presença de outros tempos ela se volta sobre a capacidade de reter os traços do passado. É como se houvesse um reconhecimento do limite da articulação verbal da linguagem, mediante a compreensão da impossibilidade de com ela recuperar o passado, ou mesmo perceber simultâneas e justapostas realidades. O tempo passa a ser uma categoria de fundamental importância, por articular espaços transformados historicamente, revelando tensões e contradições. Simultaneidades e justaposições coabitam na arena da memória, e disputam, cada qual a seu modo, um lugar no coração de uma totalidade impossível dentro da narrativa.

Mas o que informa essa memória, essa vontade de fixar, quando já não é mais possível, esse tempo de contar pela escrita? O século XX produziu experiências a partir de sistemas que chegaram ao máximo de autoritarismos e obsessões pelo poder numa escala nunca vista antes. A tardia Idade Média e o Renascimento conheceram momentos de grande riqueza, e cada qual com seus métodos, já inaugurava o despotismo na forma como o conhecemos hoje. Conseguiram marcar na história, paradoxalmente, o humanismo, a beleza de um realismo artístico perto da ciência e da confiança na razão e no homem. A arte renascentista inspirada pelo desenvolvimento científico, pelo conhecimento da anatomia e da matemática, avançou na estética e produziu entre as mais extraordinárias criações humanas.

Os princípios da harmonia, da valorização do homem, da celebração da racionalidade, orientaram a arte e a vida filosoficamente para uma concepção do belo; e o mundo pode conhecer o poder do casamento entre a arte, a religião e a política. Ao lado deste mundo ideal, no entanto, uma história de ambição e de poder pode ainda hoje se fazer ouvir. E foi nesse momento que a Europa, investida de razão e de confiança, começou sua expansão mercantilista rumo a uma insuspeitada globalização da economia e da cultura.

1.4.1 - Modernidades, exílios e escrita literária

Dessa maneira, a época Moderna aprimorou essas conquistas e elevou ao máximo de tecnologia o mundo contemporâneo. Antonio Candido, no seu singular ensaio “O direito a literatura”, assim define nosso tempo: “em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza” (CANDIDO: 1994: 169); entretanto, “todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (CANDIDO: 1994: 170). Esse paradoxo é o ovo da serpente que já estava presente no Renascimento, quando o mundo foi dominado pela profunda confiança na racionalidade humana, no domínio da natureza, chegando à possibilidade (racional) da conquista dos europeus sobre os americanos e africanos.

Como foi dito acima, a arte renascentista, na sua monumentalidade, é a citação de um dos capítulos mais despóticos da história da humanidade, cuja sensibilidade dos poderosos para com a arte - se confundia com uma estilização da vida e do cotidiano, da elevação da vida terrena e mundana à harmonia com uma concepção de perfeição da arte que se deveria estender à vida – convivia com uma crueldade insuportável aos olhos de hoje, embora o tempo presente tenha apenas alterado essa crueldade. Da busca de razão e de perfeição, o Renascimento legou um acervo de arte como idéia, como filosofia, como modelo exemplar do homem, não atingido nunca mais em nenhuma outra época. Aquela racionalidade técnica inspirada na filosofia grega engendrava a ligação da arte com o poder e o capital; e desenhava uma civilização preta de barbárie, como Candido escreveu.

O sistema colonial nasce no seio desse magnífico capítulo da história da modernidade, projetando-se numa vontade de civilização e de domínio, não mais sobre a natureza apenas, mas sobre os próprios homens. O sistema colonial assim percebido cresce numa margem nova, que tentava divisar a barbárie e a

civilização, num mundo que seria bipartido e possível de ser convertido, de ser transformado, de passar de um estado primitivo para um estado de desenvolvimento das potencialidades humanas. Tal discurso, ainda que indefinido no século XVI, com as grandes navegações, anunciava a globalização da economia e da cultura, a abertura do mercado para aproximações entre os países; e um sistema de trocas apenas timidamente imaginado, que não podia informar os próximos 500 anos fora da ficção científica e mesmo do exemplo de Robinson Crusóé.

Essa terceira margem fez nascer um pássaro de três asas, estranho ao mundo arrumado do Renascimento e da história tradicional. Esse é o pássaro do sistema colonial. Não podendo se equilibrar na sua natureza disforme, ele precisa inventar uma nova história que lhe permita existir num mundo que mostrou a barbárie da civilização, o desconhecimento do outro, um mundo que na prática, inspiraria Marx a teorizá-lo. Se essa realidade precisa de uma imagem, se ela se constitui na impossibilidade de prever o que surgiria dos interstícios dessa experiência, entre noções e práticas sociais tão contraditórias, essa imagem não poderia ser outra que a de um pássaro disforme.

Pensamos que o século XX seja o último estágio desse momento que chamamos modernidade, e que a memória contemporânea esteja impregnada de seus ecos e ressonâncias conformando os espíritos e as relações com o mundo. A colonização foi, podemos dizer, a colheita final de um plantio racional. Suas estruturas nascidas na Renascença permitiram uma visão sem culpa ao elaborar uma engrenagem que julgava-se perfeita e moralmente justificada de domínio de alguns povos sobre outros.

Se a Europa começava a derrubar fronteiras, iniciava também a erguê-las noutros lugares, móveis e virtuais, transparentes mas poderosas. “O mundo é grande e cabe nesta janela sobre o mar”, diria do outro lado da ideologia colonial; Drummond de Andrade, mas nem tão grande que não chegasse um dia a algumas outras fronteiras. E não tardou que elas surgissem no interior da própria Europa, cujas circunstâncias políticas levaram-na a negociar o domínio do “novo mundo”. Muros foram erguidos e derrubados. Muros continuam a ser erguidos. A Europa

então se especializou numa tarefa em que já estava empenhada no início de suas viagens: fazer dobrar sob seu poder, populações, comunidades inteiras a fortalecer suas políticas nacionalistas. Esse hábito político, fortalecido com o fim da guerra fria, permanece ainda depois das grandes mudanças econômicas, políticas e culturais na América do Sul, como por exemplo, subsidiando a política do coronelismo na produção da borracha no norte do Brasil, as ditaduras na América Latina, e a destruição dos modos anti-capitalistas adotados pelos países africanos após a independência, caso de Angola e Moçambique. Casos estes, a que ainda se repetem hoje, não por coincidência, em semelhantes cartografias.

Assistimos (e somos atingidos por) ainda no séc. XXI a guerras localizadas que interferem na vida do planeta, como as constantes rugas que os EUA estabelecem no Médio Oriente por interesses econômicos e políticos evidentes, sob uma máscara muito parecida com a do sistema colonial que a Europa impôs à América e à África. Investido do discurso de uma nação justa e democrática, que se outorga a missão de defender o mundo de todo o mal e de conduzi-lo ao caminho do bem³, os americanos do norte têm promovido seus interesses às custas de milhares de vidas. Foram causas *legítimas* como essas que fizeram as maiores catástrofes dos tempos modernos.

São experiências dessa natureza que marcaram o século XX, tempo que nos interessa nesse estudo. É a memória que se inscreve na página amassada de uma história, que até pouco tempo era contada do ponto de vista das elites dominantes e povoadas de heróis nacionais, que vem ser contada por outros pontos de vista. Durante o séc. XX, intelectuais e homens públicos, escritores, poetas, críticos empenharam-se em ligar essas experiências ao deslocamento em massa de muitas populações.

Mais que o século XVI das viagens de descobertas, o XX foi o século da viagem, de viajantes que não queriam mais descobrir terra alguma, nem buscar a terra prometida, nem reencontrar qualquer paraíso perdido. Em muitos casos, a viagem sem viajante, como diz o narrador de *Um rio*, acerca da morte. Mas também, a diáspora é esse fenômeno em que viajar é a única possibilidade de continuar vivendo, ainda que para isso se deva morrer quase na totalidade. Essa

memória então, não poderá mais ser a memória de um tempo inteiro, mas um olhar cortado por constantes rupturas e estranhamentos, uma memória forjada na dissonância política de tempos interrompidos.

Nas teses sobre a história, Benjamin (1994) expõe a vocação das relações humanas para o passado. A memória é tomada como uma instância recorrente na ação do homem, reinscrevendo-se sempre no *up to date* da história e reconstituindo, com traços e destroços, o devir. Para Benjamin, o passado é visto como ruínas. Impossível não se lembrar da Tese 9 (BENJAMIN: 1994: 226), sem dúvida a mais conhecida, cujo anjo - inspirado no *Angelus Novus* de Paul Klee – está de costas para o futuro. Não podendo olhar para o futuro, ao anjo da história só resta encarar o acúmulo de ruínas que se forma a seus pés. Essa visão negativa sobre o passado mostra que para Benjamin são as guerras e as destruições que movimentam a história. Não podemos prever aqui o que o filósofo – devido ao contexto histórico vivido por ele - diria sobre as utopias que mobilizaram os movimentos por independência nos países africanos e latino-americanos, mas podemos aceitar que sua perspectiva focou o lado mais cruel de processos políticos autoritários.

Nesse ponto temos a considerar duas coisas: uma é a concepção das guerras e das revoluções na movimentação da história que, em geral, são marcos colocados pelos historiadores, mobilizando a memória histórica em torno de acontecimentos grandiosos e catastróficos, em que a política é, via de regra, determinante. O outro ponto, relacionado a este, é o fato de que existem diferentes concepções do passado nas diferentes sociedades, todos atravessados por ideologias. Para algumas sociedades o passado não está às nossas costas, mas à nossa frente.

Não fosse Paul Klee, Ocidental, poderíamos dizer que o *Angelus Novus* traduz essa ambigüidade. Em algumas comunidades africanas, como afirma Mia Couto, em algumas línguas africanas, não existe a palavra futuro. O futuro é algo que não se conhece. Portanto, o que temos é o passado e, mesmo que nosso acesso a ele seja precário, é lá o único lugar que podemos visitar através de seus vestígios, traços e rastros.

Se o pensamento de Walter Benjamin vem carregado de uma decantada melancolia, muito depois dele, analisando questões semelhantes, o pensador Edward Said (2005) traz uma visão mais animadora da história. Não é o paraíso perdido do narrador oral que deixava as marcas de sua experiência na narrativa que tinha interesse para toda uma comunidade, que Said reclama: aqui, ele vislumbra o escritor como intelectual que representa idéias e posições políticas na sociedade e que deve intervir, dizendo “a verdade ao poder”. A memória já não pode ser alheia, solitária, ela precisa ser compartilhada e externada e em nome de muitos. A memória então ganhou um outro tipo de relevo, não mais aquele de pesquisa interior como víamos em Marcel Proust, Clarice Lispector, Virginia Wolf ou Pedro Nava. Mesmo em Pedro Nava, como bem lembrou Davi Arrigucci (1987:76), há uma bifurcação da memória, no momento em que as experiências pessoais enraizadas na presença do grupo de uma sociedade aristocrática compõem uma memória que não é mais individual. A memória agora era lugar de especulação do diverso, especulação sobre as experiências não registradas, que vazavam pelas bordas da textualidade da história. A memória era o excesso, o *continuun*, o escapável e o deslizando.

O anúncio do final das grandes narrativas, das narrativas fundadoras ou das macro-narrativas, como queria Lyotard (1998) era na verdade a vitória do detalhe sobre a totalidade. Assim, as grandes *narrativas*, como ele define o marxismo, o freudismo e as modernas interferências das tecnologias informacionais e da comunicação, ainda alimentam boa parte do gosto para abordagem dos acontecimentos, mas convivendo com uma história que se faz pelas margens, e que aproxima-se da memória. No momento em que a história colonial, ou as histórias coloniais, forma um extenso tema da história ocidental, é porque esse caráter de grandes narrativas se articula com as margens, no presente.

Como lembra Ana Mafalda Leite (2003: 12)), a perspectiva dos estudos pós-coloniais se desenvolve a partir da publicação de *Orientalismo*, em 1978, de Edward Said, um intelectual diaspórico, como também seria Bhabha. É importante criar novas estratégias culturais e políticas para abordar o tempo presente, já que

a realidade instaurada depois das independências pressupõe outra organização do capital, além de deslocamentos em massa que têm resultado numa *poética da diáspora*, tanto por parte de escritores, quanto da crítica. A diáspora nesse caso seguiria a constituição de uma identidade nômade, típica da sociedade contemporânea, que colocou em crise a noção de estados nacionais e territórios fixos. O termo diáspora tem sido usado para definir as dissoluções de comunidades em todo o mundo, deslocamentos, sobretudo aqueles provocados por guerras e motivos políticos e, em alguns casos, conflui para o sentido do termo *exílio*, nas suas mais diversas configurações, sistematizadas por Said⁴.

Essa realidade contemporânea fez do romance um gênero comprometido com a natureza política do real. A narrativa se configurou como escrita literária a partir do surgimento do romance, no século XVIII e desde então, a sedução da oralidade esteve sempre presente. O desejo de contar, como fonte de vida, está na origem do romance e expressa uma inconformidade com o mundo. Escreve-se para criar um outro mundo, às vezes melhor, às vezes pior que este, mas um outro mundo. Nesse sentido, a visão de Milton Hatoum é mais desencantada que a de Mia Couto, ainda que em nenhum dos dois o passado seja tomado como ruína, no sentido benjaminiano. O romance, em sua intempestiva capacidade para hibridações, encontraria na memória a matéria mais própria para sua fabulação e a noção de autor, como problema da teoria literária, ganha um contorno especial em Milton Hatoum e em Mia Couto, pela especificidade de engajamento social e político que representam em seus textos. Mas que memória seria essa?

Notas

¹ - No sentido em que Bakhtin definiu as relações entre tempo e espaço no romance (1994).

² - Na base destas reflexões está o pensamento crítico contemporâneo de Abdala Junior sobre as fronteiras múltiplas e identidades plurais, num mundo de reconhecidos processos de hibridização.

³ - Ver as discussões feitas por ABDALA JUNIOR em *De vãos e ilhas* (2003); *Portos flutuantes* (2004); *Literatura, História e política* (1988) e em Edward Said (2003).

⁴ - Entre as suas várias discussões sobre a diáspora contemporânea, uma leitura precisa dos perigos dos nacionalismos e seus essencialismos é feita no seu texto "reflexões sobre o exílio" (2003).

CAPÍTULO II

2. 0. Entre mundos: misturas e romance

Neste capítulo são abordados alguns conceitos que têm circulado nos estudos de literatura comparada, tentando mostrar a independência e ao mesmo as contribuições recíprocas que têm trazido para diversas áreas que os emprestam e os tomam emprestados. A época contemporânea, ao produzir espaços intersticiais, pelos deslocamentos em massa, gera uma literatura que acompanha os movimentos das sociedades. As grandes catástrofes do início do século XX e, como uma de suas conseqüências, a recente colonização do continente africano, estão no coração da condição diaspórica contemporânea.

Essa condição gera um mundo repartido, no sentido de que, ao ser dividido e colocado em contato com outras realidades, termina por provocar o surgimento de um espaço novo. Para compreender esse espaço móvel das misturas, surgem reflexões e muitos esforços para definir conceitos em vários campos do conhecimento, principalmente nas ciências humanas e sociais. Homi Bhabha tem sido uma dessas contribuições, ao conceber a cultura migrante

do “entrelugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ele desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma transmissão total do conteúdo, em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura. (BHABHA: 1998: 308).

Os contatos provocados pelos processos de colonização são os mais férteis para o desenvolvimento de teorias e críticas que dão suporte aos estudos literários. Além disso, o gênero romanesco, como sendo por excelência o gênero dessa contemporaneidade, expressa um campo importante para a investigação dos processos de mistura que representa e, ao mesmo tempo, os processos de hibridação que compõem sua própria forma. A perspectiva supranacional da

literatura comparada se abre com um produtivo campo de reconhecimento da força social da literatura e das expressões artísticas e culturais. No horizonte dessas perspectivas, a literatura comparada que, nas bases de suas relações com a política internacional, oferece alternativas de interpretação da cultura ao modelo homogeneizante da economia de mercado imposta pelos novos impérios, surge como um campo de estudos co-natural à pluralidade da mistura e da hibridação.

2.1. As fronteiras múltiplas da sociedade contemporânea

A sociedade contemporânea é uma sociedade de fronteiras múltiplas e porosas, de mundos misturados. Para entrar nesse universo e entender seus mecanismos, o pensamento contemporâneo tem se colocado também numa zona de fronteiras múltiplas e de identidades plurais, como define Abdala Junior (2002).

A Literatura comparada tem encontrado no estudo das literaturas produzidas entre mundos diferentes, um fértil campo de estudos, buscando o que Canclini propunha de que precisamos romper a separação entre o popular e o erudito e pensar “ciências sociais nômades” (CANCLINI: 2003: 19) para compreender os processos de hibridação que ocorrem no nosso tempo.

Neste capítulo apresentamos as linhas gerais que orientam nossas reflexões nesta tese, a começar por esses conceitos que transitam e tentam traduzir as misturas geradas no *terceiro espaço* (BHABHA: 1998). Entre estes conceitos, estão o de “hibridismo”, em *O Local da cultura*, de Bhabha (1998), *mestiçagem* e *hibridismo*, do antropólogo francês Serge Gruzinski (2001); de *crioulização*, do martinicano Édouard Glissant (2005); o de *processos de hibridação*, do sociólogo argentino Nestor Canclini (2003); o do termo *híbrido*, utilizado pelo filólogo russo Mikhail Bakhtin (1994) para definir o romance como um gênero por natureza, misturado; e o de *transculturação*, por Angel Rama (2001) e Antonio Candido a partir de Fernando Ortiz.

2.1.1. Literatura comparada

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.
Traduzir-se.Ferreira Gullar

A Literatura Comparada é uma prática antiga, mas ainda hoje encontramos dificuldades numa definição precisa de sua prática, como bem discute Sandra Nitrini (2000). Para constituir-se como tal, uma ciência ou disciplina carece de método e da definição de seu objeto. Qual é o objeto da literatura comparada?

Os percursos históricos, as metodologias das tendências francesa e americana – *La hora francesa* e *La hora americana*, como refere Claudio Guillén, os conceitos que transitam nos estudos de literatura comparada, seus repertórios teóricos e críticos, nos mostram que “por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales” e que “la literatura comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. (GUILÉN: 1985: 13). Também nesse sentido, Nitrini diz que a história da literatura comparada

nos dá a certeza de seus elos inquebráveis com a política de relações internacionais, de relações entre diferentes estratos culturais de uma mesma comunidade, de relações entre comunidades distintas e até mesmo de relações nas próprias instituições universitárias. Enfim, literatura comparada e política entrelaçam-se desde as suas origens” (NITRINI: 2000:16).

Os estudos críticos de Antonio Candido e, atualmente, os de Benjamin Abdala Junior, são a demonstração da perspectiva política de relações supranacionais que orientam essa disciplina, onde o conceito de *nação* ainda vigora, mas com deslocamentos de fronteiras que extrapolam delimitações de territorialidades físicas, para funcionarem como partilha de campos simbólicos. Os últimos estudos de Abdala Junior, principalmente, se comunicam mais com *a hora americana*, tendo em conta que além de trazer para o campo da crítica outras áreas de saber, articula também outras esferas da produção artística, como o cinema.

Na interpenetração de mundos e imaginários, a literatura comparada estende seus tendões para constituição de novas áreas culturais (PIZARRO: 2004: 21) que são demarcados por questões lingüísticas, caso dos países de língua oficial portuguesa, o que abre perspectivas para o comparatismo solidário pronunciado por Abdala Junior.

A memória se constitui um elemento fundamental para o estudo da literatura comparada, seja do ponto de vista de ajustes conceituais, seja de suas práticas. O trânsito entre o individual e o coletivo, entre a sociedade e a produção literária, entre diversas temporalidades, acenam para possibilidades críticas abertas em várias direções dentro do universo das culturas.

Sobre a literatura comparada, Davi Arrigucci afirmou que “há uma dose de comparação que faz parte de qualquer ato crítico” (ARRIGUCCI: 1999: 371) e lembra o caso da estilística, que é comparativa por natureza. Traduzindo para os propósitos desse momento, tomamos a bela idéia de Glissant (2005), de que lemos um texto em presença de outros. Auerbach, em sua inspiradora *Mimesis* (1987), não faz outra coisa, como lembra Arrigucci (1999: 372). Ao analisar, por exemplo, um texto da cultura grega, *A Odisséia* de Homero e a história bíblica de Abraão (AUERBACH: 1987), o faz contrapondo os universos culturais e históricos de temporalidades e valores diferentes, o que tem um efeito evidente sobre o estilo dos dois textos.

Se por um lado, a literatura comparada se presta tão justamente ao estudo das relações políticas num mundo globalizado sob o império do capital internacional, se os conceitos de fontes e influências foram superados em prol dos campos de mistura que se formam no *choque da civilização*; por outro lado, a literatura comparada não sai de suas constantes crises que já não se restringem à definição de seu campo e objeto. Os *gender studies*, por exemplo, nos Estados Unidos, têm levado a pensar sobre relações de gêneros na sociedade (FLAX: 1992: 226).

Os estudos de gênero apresentam limitações no risco de segregar mulheres, índios, homossexuais, negros dentro da perspectiva multicultural dos Estados Unidos, uma vez que o multiculturalismo americano tende a acomodar as

diferenças. Gruzinski lembra que a uniformização do mundo e a realidade reduzida aos valores do mercado “se adaptariam perfeitamente à pluralidade imaginária, à ilusão de diversidade mantida contra tudo e todos, e até mesmo a tradições construídas ou reconstruídas de forma artificial” (GRUZINSKI: 2001: 17). Esse espírito de acomodação, o mesmo que orientou a harmonia das “raças” na obra de Jorge Amado e Gilberto Freyre (2005) numa interpretação do Brasil.

Para Guillén, a cultura moderna gerou “una inquietud y un ámbito de pensamiento que dieran todo su sentido a la polaridad de lo local y lo universal: el debate entre la unidad y la multiplicidad; o si se prefiere, entre monismo y pluralismo” (GUILLÉN: 1985: 25). O comparatista, às vezes, é obrigado a se por uma pergunta: “é a literatura comparada uma disciplina específica?” (GUILLÉN: 1985: 32).

2.1.2. Comunitarismos e solidariedade

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.
Ferreira Gullar

É na perspectiva de fortalecimento de novas áreas culturais que Benjamin Abdala Junior propõe a estética da solidariedade. Para tanto, o campo de constituição desse comunitarismo é a bacia ibero-afro-americana.

A América Latina foi colonizada fundamentalmente pelos dois países ibéricos, Portugal e Espanha, misturando as inúmeras fontes da cultura do novo mundo à chegada de diferentes modos de vida, o mesmo tendo acontecido na África. Dos cinco países africanos que foram colonizados por Portugal, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé, e que têm o português como língua oficial, Angola e Moçambique são os que apresentam um corpo literário mais definido, o que nos permite dizer que esses dois países já têm uma literatura nacional.

O que têm em comum as literaturas que abrangem os três continentes é que têm o português como língua oficial, e isso facilita trocarem referências

culturais por terem vivido situações semelhantes, ou seja, de colonização. Formam uma literatura marginal, no sentido de que, fora desses países, a literatura de língua portuguesa não é tão conhecida. O mundo não fala português e por isso há uma tendência de exclusão dos países que falam essa língua, no âmbito do debate cultural. Bhabha lança sobre a Europa e os EUA a crítica de colocarem como o “fórum cultural mundial”. Mesmo Portugal, que com a União Europeia foi “incluído”, enfrenta a condição periférica, e por sua histórica condição econômica depois do final do seu império, está sempre à margem – da Europa e do Atlântico. Além disso, soma-se o fato de que a sua literatura é escrita numa língua que o mundo não declina e, neste ponto, experimenta a condição de suas ex-colônias.

Como alternativa ao centralismo, tendo no horizonte as misturas decorrentes desses contatos culturais, Abdala Junior formula a idéia de uma solidariedade dessas literaturas e culturas. Nesse sentido, a assunção do papel político do intelectual é fundamental para o crítico, pela exigência da perspectiva em estabelecer relações que vão além dos aspectos formais da obra literária.

À perspectiva de Abdala Junior vêm confluindo os conceitos que assinalamos, o que abre um novo território para os estudos literários. Na origem dessa proposta, uma atitude crítica que aposta na literatura e na cultura como possibilidades de fortalecimento das vias democráticas, no chão comum da língua portuguesa. Solidariedades políticas que se traduzem, sobretudo na América Latina e na África, como solidariedades culturais entre os países.

2.1.3 – Um mundo distinto é um mundo misturado

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.
Ferreira Gullar

Á mistura de culturas, crenças, valores, tecnologias, o pensamento contemporâneo tem respondido com conceitos que revelam o esforço de apreender esse mundo de mudanças imprevisíveis. O mundo nunca existiu em estado de pureza. A mitologia grega está repleta de seres misturados; a sua produção mais alta, as tragédias, mostra seres divididos entre o poder divino e a força profana. O Olimpo é um templo em estado de transformação. O amor se reverte em ódio e a bondade pode destruir.

Mas no século XX estamos por demais no mundo dos homens. E o mundo continua misturado. Mas as misturas são de outra ordem; o capital derrubou muros e símbolos e no lugar propõe outros muros e outros símbolos.

Os conceitos abordados aqui demonstram que a natureza do homem moderno, que partiu em muitas viagens, é procurar o diferente e, com relação à diferença, estabelecer-se. Independente da época, em geral isso tem se dado pela força, critério legítimo do ponto de vista da ética e da moral burguesa que a todo tempo, e por sua própria erosão tem partido de dentro de si mesma. Mas o mundo se criouliza. E já não é simples prever as conseqüências dessa hibridação. Vamos tentar mostrar como o termo hibridismo é considerado, de perspectivas diferentes entre teóricos e críticos contemporâneos. Para tanto, selecionamos quatro deles: Bhabha, Bakhtin, Canclini e Gruzinski.

O crítico pós-colonialista, Homi Bhabha, usa o termo “hibridismo” para referir as misturas que acontecem entre culturas diferentes e como são percebidas pelos vários discursos sobre a colonização, desde a literatura até documentos oficiais; temos em conta seu livro *O local da cultura*. Já Bakhtin utiliza o termo “híbrido” para definir o romance como um gênero que está aberto para todo tipo de composição, apropriando-se, inclusive, de outros gêneros. Canclini vem das ciências sociais e expõe seu conceito no livro *Culturas híbridas*. Gruzinski é da área da antropologia, e temos como referência seu livro *O pensamento mestiço*, a

partir do uso que ele faz do termo “hibridismo e “mestiçagem”, onde estabelece uma diferença entre dois termos.

Na cena do debate contemporâneo, Homi Bhabha dá significativas contribuições, dentro da chamada crítica pós-colonial contemporânea. O crítico indo-britânico empenha-se no estudo do discurso colonial ao observar, por exemplo, a resistência aos discursos hegemônicos que se dá, não pela imitação dos modelos do Ocidente como metrópole cultural, mas à sua mímica. A diferença é a marca do tempo presente que procura articular a perspectiva das minorias e conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformações como este em que vivemos agora.

O termo hibridismo é utilizado por Bhabha como um acontecimento que se dá num “espaço cultural”, ele próprio, o híbrido imprevisível, lugar de negociações, confrontos e conflitos. Assim, o conceito de hibridismo aparece em sua obra como um “local da cultura”, um “entre-lugar deslizante” provocando a desestruturação de essencialismos do discurso colonial.

Contingência, ambivalência, terceiro espaço: o jogo de oposições que fundaria a memória - o aqui/lá, hoje/ontem – é suprimido, e na desorientação do presente, o crítico busca outras margens para pensar a cultura, um “além”:

“não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, deste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás (BHABHA: 1998: 19).

A ênfase é sobre o movimento, o deslocamento e a toda idéia que leve à mobilidade. Uma tradução literária para essa perspectiva de Bhabha poderia ser o último livro de Mia Couto, publicado em 2006, *O outro pé da sereia*. No romance moçambicano um lugar e um tempo se cruzam: Vila Longe e Antigamente se cruzam para reler o presente de Moçambique no lugar produzido entre um

discurso de 1560, em Goa, e um contemporâneo, em Maputo, dez anos depois de ter chegado ao fim a guerra civil pós-independência.

Lynn Souza afirma que “as teorias de Bhabha muitas vezes são citadas como se se referissem apenas ao hibridismo e à ambivalência na identidade dos colonizados coloniais, ou seja, dos sujeitos que sofreram o processo de colonização nas mãos de um poder colonizador estrangeiro” (SOUZA: 2004: 121). No entanto, esse processo relacional pressupõe uma implicação recíproca, relação de alteridade, em que existir é existir em relação com o outro, enfocando dessa maneira “a questão da identidade híbrida nos dois tipos de sujeito dessa relação: o colonizado e o colonizador” (SOUZA: 2004:121).

O pensamento de Bhabha é atravessado pela noção de sujeito da psicanálise, com a qual dialogam também as obras de Fanon e de Said, duas referências sempre presentes nas reflexões de Bhabha.

Albert Memmi (2005) na década de 60, numa chave dialética, analisava as relações de alteridade constituintes do sistema colonial negando a possibilidade de qualquer solução no seu interior, pois a destruição do colonizado seria a destruição do colonizador. Para, ambos se constituem reciprocamente, e a síntese *impossível* levaria ao fim, o colonialismo. Numa relação de alteridade, o pensamento de Edward Said (1998) também vê no “Orientalismo” uma *invenção* do ocidente, onde inventar o outro é uma maneira de inventar a si mesmo. É o mundo novo provocando a imaginação de um mundo que antes era apenas: e que depois da colonização passou a ser “velho mundo”.

Propondo investigar os “interstícios” Bhabha busca encontrar a diferença, as estratégias de representação – de *mímesis* e mímica -, onde o intercâmbio de valores, significados e prioridades é estabelecido. Busca também compreender criticamente o discurso sobre o colonialismo, pelo acesso ao poder político e o crescimento da causa *multiculturalista* que vêm da colocação de questões de “solidariedade e de comunidade”. (BHABHA: 1998: 21).

Como lembram seus leitores, Bhabha, assim como Said, é um intelectual diaspórico, que transita em pelo menos duas referências culturais, sem pertencer completamente a nenhuma delas. A crítica tem apontado essa condição de uma

forma particular de exílio vivida por muitos intelectuais contemporâneos gerando um pensamento que articula mundos e universos culturais diferentes.

Esse conjunto de intelectuais tem renovado as perspectivas críticas, pensando o *entrelugar* como o interstício produzido pela ambivalência do discurso colonial. A posição intersticial seria privilegiada para pensar os problemas gerados pelas diásporas mais diversas, entre elas, as geradas pelo desenvolvimento das empresas coloniais na África e na América Latina. A memória da experiência repartida entre mundos leva esses intelectuais, escritores e críticos, ao encontro de uma maneira de pensar, que tende a desconstruir os paradigmas do conhecimento ocidental, como podemos ver com clareza nas posições críticas de Homi Bhabha (1998).

Em *O local da cultura* (1998) Bhabha discute o hibridismo e a ambivalência como signos que emergem do discurso colonial, mostrando como os dois universos são modificados pelo encontro. Para o crítico, o sentido mais amplo do chamado pós-modernismo e pós-colonialismo reside no fato de que os discursos etnocêntricos são também as fronteiras que enunciam uma série de outras vozes e histórias dissonantes, isso porque

A demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos (BHABHA: 1998: 24).

Bhabha considera que o que tem de mais impressionante no novo internacionalismo é que o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não tem mais transição e transcendência, é antes uma meia passagem da cultura contemporânea, como no caso da escravidão, e todos esses movimentos que indicam uma impossibilidade de totalização da experiência. As culturas nacionais, não mais como a “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, mas as culturas esparsas que se manifestam “a partir da perspectiva de minorias destituídas (BHABHA: 1998: 25). O trabalho fronteiro da cultura exige o reencontro com o novo, que não retoma apenas o passado, mas o renova, inova e interrompe a atuação do presente. O *passado-presente* torna-se parte da

necessidade, e “não da nostalgia, de viver”. A memória é então o lugar dessa invenção do presente, com intervenção imediata em sua atuação. É o além, “o futuro no seu lado de cá” (BHABHA: 1998: 27).

As literaturas nacionais periféricas, e no caso das jovens africanas, se esgarçariam num campo da literatura mundial, onde passariam despercebidas e desconhecidas. Os departamentos clássicos de pesquisa ainda dedicam-se a literaturas institucionalizadas, e não por acaso, uma disciplina como a literatura comparada, que transita por vários trilhos da cultura tem se feito, sobretudo, como alternativa para discutir a literatura periférica e emergente. Na mundialização, Bhabha diz:

O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’. Talvez possamos agora sugerir que histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos, - essas condições de fronteiras e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial. O centro de tal estudo não seria nem a soberania de culturas nacionais nem o universalismo da cultura humana, mas um foco sobre aqueles deslocamentos sociais e culturais anômalos que Morrison e Gordimer representam em suas ficções estranhas. Isso nos leva a perguntar: onde a perplexidade do mundo estranho, intrapessoal, levar a um tema internacional? (BHABHA: 1998: 33).

O específico como “um momento político que é também um evento histórico contingente, uma experiência singular” (BHABHA: 36) nunca é o mesmo e é daí que vem a mais-valia do real. É justamente esse caráter de imprevisibilidade que acompanha a contingência histórica, que Glissant atribui como fundamental na noção de crioulização. Mas a imprevisibilidade para Glissant está ligada ao campo de confronto das culturas postas em termos de igualdade umas às outras, quando para Bhabha a imprevisibilidade está mais relacionada a deslocamentos contínuos.

De todo modo, Bhabha quer evitar o jargão do internacionalismo que na verdade procura apagar as diferenças; e lida com o mundo como se não houvesse leste-oeste nem norte-sul, para quem a elite é a única a desfrutar dessa não-fronteira. Existe uma influência desproporcional do Ocidente como fórum cultural em pelo menos três sentidos: como lugar de exibição e discussão pública, de

juízo e de mercado (BHABHA: 1998: 45), pois são as elites que manipulam, em benefício próprio, o “capital simbólico”, conforme definiu Pierre Bourdieu.

É importante observar a distinção didática que Bhabha faz entre diversidade cultural e diferença cultural. Para ele a

diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico -, enquanto a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura, sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referencia, aplicabilidade e capacidade. A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados (...). É também, a representação de uma retórica radical da separação das culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única (BHABHA: 1998: 63).

Invocamos essa distinção porque ela pontua a diferença entre termos utilizados, muitas vezes, um pelo outro, quando não se equivalem. Também, por ser fundamental para pensar o *entrelugar* que identificamos nos romances em estudo de Milton Hatoum e Mia Couto. O conceito de diferença cultural, segundo Bhabha, concentra-se no problema da ambivalência da autoridade cultural: “a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação. É a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no conceito e no momento da enunciação” (BHABHA: 1998: 64).

Fica evidente que Bhabha opta pelo conceito de diferença em detrimento do conceito de diversidade. Veremos adiante como esse ponto é um dos principais problemas de confronto entre as idéias de Bhabha (1998) e de Glissant (2005), para quem a diversidade é um conceito chave positivo de seu pensamento.

José Luis Cabaço (2004), ao discutir a questão da diferença na literatura moçambicana, problematiza o conceito a partir das expectativas que ele gera no sistema colonial. Depois de ter invadido e adulterado as culturas e as referências dos grupos étnicos na África, a Europa reivindica do continente uma cultura

“autêntica” africana, quando isso já não é mais possível. O mundo *crioulizou-se*. É o mundo misturado.

Esse *terceiro espaço*, o hibridismo, é o lugar da mímica, não da mimese. O lugar onde os sentidos excedem a linguagem e evidenciam os conflitos e as contradições no desejo de dominação de uma cultura sobre outra. Poderíamos traduzir esse conceito de Bhabha – o terceiro lugar, da mímica – como a antropofagia de Oswald de Andrade, em que os elementos externos eram, segundo ele, mal imitados e isso gerava *uma imitação mal feita*, e que era então o original do caráter da cultura brasileira.

Ou ainda, que essas definições e conceitos se constroem simultaneamente às reflexões sobre o pós-colonialismo, como podemos ler aqui:

É significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro – para onde guiei o leitor – pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho a conceitualização de uma cultura *internacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura (BHABHA: 1998: 69).

Noções como diversidade e multiculturalismo são problematizadas por Bhabha por indicarem a coexistência do diverso, mas não admitir sua mistura; e pela tendência de evitar o conflito. O conceito de hibridismo seria mais próprio, por indicar a mistura.

Na política e na cultura os EUA dão *autonomia* às diferenças, mantendo assim a separação do múltiplo e do diverso mas por isso mesmo segregando, separando e excluindo. Um falso respeito pelas diferenças, diria Bhabha. O hibridismo da cultura pressupõe a coexistência de campos contrários e contraditórios, mas constituintes da realidade, de forma conflituosa, não harmônica. Pressupõe inclusive, o que existe de estranho em cada um, que ao ver o outro, vê a si próprio, e o que estranha no outro, estranha em si mesmo. A descoberta da própria *estrangeiridade* (KRISTEVA: 1994) que o pensamento contemporâneo explora, traz na sua dimensão crítica a exposição e a ambivalência do discurso colonial; implicação entre colonizado e colonizador.

Ao explorar o Terceiro Espaço, ou ainda terceira dimensão, “temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA: 1998: 69). Nas considerações de Souza “é justamente essa experiência da ironia (pós)colonial, marcada pela duplicidade e pela sobreposição de valores, que leva muitos críticos pós-coloniais como Bhabha à necessidade de pensar o hibridismo” (SOUZA: 2004: 114).

A diversidade cultural, de certa maneira, foi afirmada pelo *apartheid* na África do Sul, e considerava fundamentalmente que cada cultura - a europeia e a autóctone – tinham que seguir seus próprios caminhos. Com isso, o *apartheid* mantinha o *respeito* pela diversidade cultural, mas ao mesmo tempo colocava a cultura dos sul-africanos abaixo da cultura europeia e justificava, pelas especificidades culturais, a separação.

O mesmo podemos dizer dos EUA quando bombardeiam o mundo com seus discursos sobre *multiculturalismo* e *diversidade cultural*. Com isso, arvoram-se defensores da democracia, dizem respeitar todas as particularidades das outras culturas, mas ao mesmo tempo segregam e separam como um modo de *apartheid*; como se dissessem: “você têm sua própria cultura, têm sua história e seu próprio caminho e achamos legítimo que sigam por ele, por isso não se iludam, você nunca serão como nós”. Nesse sentido, compreendemos bem a preferência de Bhabha pelo conceito de *diferença*, e não os de diversidade.

Sendo o discurso seu campo de interesse, é importante perceber o valor que ele dá à linguagem; na compreensão de sua opacidade, tal como a percebia Bakhtin, e não como Saussure que via a linguagem colada à realidade, as duas faces do signo lingüístico.

Mikhail Bakhtin (1994), historiador da literatura e filólogo, dedicou quase todo seu trabalho ao estudo do romance. Fez considerações importantes acerca da constituição desse gênero da modernidade vendo nele uma composição de múltiplas vozes, que ele chamou de *heteroglossia*. O *plurilinguismo* do romance tornava o gênero, segundo o estudioso, uma forma híbrida e expunha a sua construção como representação de vozes sociais contraditórias: “La motivation pseudo-objective est, de façon générale, caractéristique du style romanesque, se

présentant comme une variante de la construction hybride, sous forme de discours ‘etangers’ cachés” (BAKHTIN: 1994: 126).

Assim, o termo hibridismo foi utilizado por Bakhtin para designar a coexistência de vozes sociais, marcadas dialogicamente, na construção discursiva de romances bem realizados, como considerou ser o caso da obra romanesca de Dostoievski. Quando Bakhtin introduz a noção de ideologia do signo, ele problematiza a opacidade da linguagem e instaura a mobilidade e a insaturação que todo signo carrega consigo. Graças à concepção de transparência da linguagem de Bakhtin, Homi Bhabha poderia pensar a ironia como marca por excelência do discurso (pós)colonial, pois mesmo à revelia eles deixam transparecer o caráter contraditório e ambíguo da experiência colonial.

Embora Bhabha não faça referência a Canclini, pelo menos ao seu livro mais conhecido, *Culturas híbridas*, utiliza os conceitos pensando em problemáticas muito próximas. *The location of culture* foi publicado pela primeira vez em 1994, quando Canclini já tinha publicado seu *Culturas híbridas*, em 1989.

Canclini está voltado para a América Latina e atua no campo das ciências sociais, de onde ele reivindica ciências sociais nômades para a compreensão do nosso tempo. Raramente ele diz “hibridismo”, em geral se refere a “processos de hibridação, o que se justifica tendo em conta que o movimento é uma idéia fundamental de seu pensamento, inscrito já no título deste seu trabalho “estratégias para entrar e sair da modernidade”. Próximo ao pensamento de Marshal Berman (1986), Canclini acredita que por aqui o projeto da modernidade ainda não foi concluído, especialmente por se tratar da América Latina, e encontra problemas para definir o alinhamento da América Latina com a nova ordem internacional, tentando estratégias para entrar e sair da modernidade.

Os termos “sincretismo” e “mestiçagem” que foram muito utilizados na cultura brasileira para acomodar tensões sociais geradas de relações de injustiça e exploração colonial, como vemos em Jorge Amado e Gilberto Freyre, são vistos com desconfiança pelo estudioso argentino, que explica:

serão mencionados ocasionalmente os termos sincretismo, mestiçagem e outros empregados para designar processos de hibridação. Prefiro este último porque

abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (CANCLINI: 2003: 19).

Gruzinski transita entre o termo *hibridismo* e *mestiçagem*, mas fica com *mestiçagem*. Ao utilizar o termo “mestiçagem” se afasta do conteúdo biológico que colocava em relevo as raças, como explorou Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (2005). Gruzinski (2001), para quem a mestiçagem é uma derivação - pois ele faz do termo um adjetivo, *o pensamento mestiço* e não substantivo - a mestiçagem -, compreende a mestiçagem como os procedimentos inventivos desenvolvidos pelos índios Nauas do México para compor uma arte mestiça, ou um pensamento mestiço. O pensamento mestiço seria a mistura que os índios realizaram dos seus elementos culturais no contato com textos clássicos, como de Ovídio e Dante.

Para Gruzinski, existem muitas incertezas e ambigüidades da linguagem. Quando as palavras se tornam conceitos, tudo se complica. Assim, o antropólogo esclarece:

Empregaremos a palavra “mestiçagem” para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia. Quanto ao termo “hibridação”, aplicaremos às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica – e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos. Mestiçagem e hibridação dizem respeito tanto a processos objetivos, observáveis em fontes variadas, como à consciência que têm deles os atores do passado, podendo essa consciência se expressar tanto nas manipulações a que eles se dedicam, como nas construções que elaboram ou nos discursos que formulam (GRUZINSKI: 2001: 62).

O interessante é que para Gruzinski (2001) o pensamento mestiço não é uma mímica, como seria para Bhabha (1998) - em que se imitam os modelos, e ao imitar cria-se uma diferença – mas mesmo os modelos são atingidos pela mímica. Assim, o grotesco, por exemplo, que se estampa nos tetos e paredes como arte de transição entre o Renascimento e o Barroco nos museus da Europa

teria sido uma *influência contrária*. As mitologias retrabalhadas pelos índios Nauas voltariam à Europa levando as misturas com as próprias mitologias indígenas, do que o grotesco seria uma forte expressão. Ele expõe um novo olhar sobre a questão da influência ao mostrar que a arte européia, principalmente a do grotesco, tem marcas das viagens européias pelo novo mundo, com suas figuras híbridas.

Esse trânsito abre uma nova perspectiva no contexto da mitologia das dependências culturais das colônias, e mostram como a cultura dos povos dominados também tocou sensivelmente a arte da metrópole. Gruzinski assenta suas pesquisas sobre o patrimônio cultural altamente desenvolvido dos índios Nauas e daí olha para os elementos estrangeiros que vão sendo incorporados e retrabalhados na cultura depois da invasão européia.

A colonização foi sem dúvida a maior responsável pelo desabrigo das culturas atávicas e pelo confronto conflituoso com as culturas do colonizador. Gruzinski viu nisso não uma *mimesis* da cultura das metrópoles colonizadoras, nem cópias passivas desses modelos, mas uma verdadeira criação mestiça, o que Bhabha chamaria de *mímica*, uma imitação irônica do modelo.

A antropofagia de Oswald de Andrade, onde os elementos assimilados criavam uma arte original exatamente porque a imitação era torta, imperfeita, do modelo. Mas aqui Oswald buscava desenhar a identidade nacional, coisa com a qual nem Gruzinski nem Bhabha estão preocupados já que suas perspectivas são as trocas transnacionais. O *Terceiro Espaço* (BHABHA: 1998: 69) - ou para usar a nossa referência nacional o *Entre lugar*, de Silvano Santiago (2000), é o lugar das misturas onde não há mais espaço para noções totalizantes como identidade, mas o seu contrário, percepções de cesuras e diferenças, ou “identidades plurais”, como define Abdala Junior (2003).

A ambivalência, noção forte no pensamento de Bhabha, aparece também em Gruzinski para quem a mistura gerada pela realidade mesclada apresenta um impasse angustiante. Mas é preciso considerar que o objeto de atenção de Gruzinski são os sinais deixados pelo encontro traumático e violento entre universos culturais diferentes, enquanto para Bhabha, o que o interessa são os

discursos produzidos sobre a colonização. De todo modo, com ferramentas diferentes e focos diferentes, Gruzinski também se debruça sobre um discurso, se consideramos que o discurso são esses objetos e essas grafias que ele analisa.

Para Gruzinski, *sou um tupi tangendo um alaúde*, seria um ícone justo desse mundo misturado, onde duas realidades se fazem presentes de forma evidente e visível, trazendo claramente o que ele chama de *signo da ambigüidade e da ambivalência*. Ele tem em mente o *choque da conquista*, onde as relações estão longe de terem sido pacíficas e harmoniosas, mas foi a história de uma civilização se impondo a outra.

O recorte temporal e geográfico, que privilegia o estudo das populações autóctones do México e do norte do Brasil e do Peru, permite observar em que medida, com o passar do tempo, a mestiçagem foi se dando no campo da cultura. Para Gruzinski, “uma fronteira costuma ser porosa, permeável, flexível: desloca-se e pode ser deslocada” (GRUZINSKI: 2001: 48-9), daí ser preciso pensar o “entre-dois-mundos”: o “between”, o entrelugar, como espaço de intermediação do diverso, onde as culturas já não são puras em si mesmas. Gruzinski diz que é mais fácil “identificar blocos sólidos do que interstícios sem nome” (GRUZINSKI: 1998: 48) e é por isso que a crítica as vezes se apega a lugares seguros. Aqui podemos ler o esforço do antropólogo para nomear esse lugar.

O conceito de hibridismo então, com certeza, tem noções diferentes em funcionamento e estão ligados a momentos históricos e preocupações teóricas distintas. Para ele, o uso que Canclini faz do termo hibridismo é já problemático, uma vez que Canclini é um obsecado pelo “século americano”, “insiste no fato de que a globalização cultural nada mais é do que a americanização da cultura” (GRUZINSKI: 2001: 321), o que seria uma simplificação da questão, já que as mestiçagens estão francamente na contramão da globalização.

É interessante também considerar que existem culturas que são mais permeáveis às misturas que outras. Glissant afirma, assim como Bhabha que, em se tratando da crioulização, os EUA, com sua política de multiculturalismo são um país pouco permeável crioulização. O que fazem é acomodar as culturas numa justaposição tranqüilizadora, sem chegar a uma hibridação imprevisível. Já as

Américas seriam um espaço privilegiado para as transferências e trocas interculturais. O discurso da diversidade e de verdades universais não interessa que a uma elite privilegiada. Uma elite que usa os perfumes kenzo, como bem disse Gruzinski (2002:44), é quem tem interesse no discurso da universalização do mundo:

Que o híbrido e o mestiço possam coexistir, ao mesmo tempo que o étnico, no nosso cotidiano e nas telas de nossos televisores não passa de um indício da confusão que reina nos espíritos. O fenômeno também demonstra o aparecimento de um “idioma planetário”.

Por trás de seu caráter aproximativo, esse discurso, que vai se banalizando, não é tão neutro nem tão espontâneo como parece. Nele é possível enxergar a linguagem de identificação das novas elites internacionais, que, desenraizadas, cosmopolitas e ecléticas, apelam para todo tipo de empréstimo às “culturas do mundo”. (GRUZINSKI, p.40)

Com isso, Gruzinski reafirma a diferença que ele entende existir entre os termos hibridismo e mestiçagem. Bernd lembra que o termo “híbrido” vem do grego *hybris*, cuja etimologia remete a *ultraje* (GRUZINSKI: 2004: 99). É lembrarmos da *hybris* como um dos componentes da tragédia grega que leva seus heróis à ruína. No campo do pensamento contemporâneo, o termo tem sido usado de modo positivo, abrangendo a realidade do contato entre culturas como uma maneira de lidar com o contemporâneo. O *ultraje* se transforma em possibilidade de restaurar sujeitos cindidos através da instituição de um novo espaço de existência. O *terceiro espaço*, de que nos fala Homi Bhabha (1998: 69).

A transculturação, termo de Fernando Ortiz, em 1940, difundido entre nós por Ángel Rama e Antonio Candido, definido como um processo onde, no encontro de duas culturas, as duas partes são modificadas. A partir das formulações de Ortiz, cuja escrita Rama considerava de “uma experiência criadora” rara entre os antropólogos e sociólogos hispano-americanos; o crítico uruguaio chega ao conceito de “transculturação”.

O conceito circula na América Latina, como lembra Fantini (2004:164) quando Antonio Candido entra em contato, a partir da década de 60, com o crítico uruguaio Ángel Rama. Foi um termo referido à obra de Guimarães Rosa e Juan

Rulfo, autores que, segundo Rama, articularam o universo da cultura tida como erudita com a popular, criando narradores transculturadores.

O martinicano Édouard Glissant é mais um intelectual “diaspórico”. Saiu das Antilhas francesas e foi estudar na França. Do pertencimento a dois mundos, ele estendeu essa condição a todo mundo, ao pensar nas línguas que, por motivos diversos, encontram-se e crioulizam-se. Pensou a América caribenha e as Antilhas e o termo crioulização passou a ser empregado para além do *créole*.

Sua poética da diversidade defende uma poética da relação: uma cultura, uma língua vive em presença de outras culturas e de outras línguas e a mistura entre elas é inevitável. A força de suas imagens vem de sua face de poeta, e são desarranjadas como o próprio mundo contemporâneo.

A conversão do “ser”, segundo Glissant é a consequência da mistura, da opressão, e dos crimes da colonização. Sua tese é a de que o que se dá na neo-américa é o mesmo que se dá em escala mundial: *o mundo se criouliza* (2005: 18). Enquanto os europeus chegam com seus costumes, suas comidas, suas canções, os africanos chegam despojados de tudo. Como foram despojados de tudo, tiveram de constituir alguma referência de ser através dos rastros/resíduos da sua memória cultural, mas isso criou algo imprevisível a partir unicamente da memória.

No pensamento de Glissant existe uma poeira de utopia, onde ele vê que “a crioulização pressupõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente ‘equivalente em valor’ para que essa crioulização se efetue realmente” (GLISSANT: 2005: 21). Existe na crioulização, uma igualdade, correspondência de valores no âmbito das culturas. Isso significa que se os elementos que são colocados em contato, alguns são inferiorizados, então não acontece a crioulização. A crioulização seria uma espécie válida para todas as culturas, como é o caso do *jazz*, que mistura o uso de ritmos africanos.

A intervalorização das culturas, necessária à crioulização, pressupõe que em face umas das outras, as culturas não sejam hierarquizadas. Ele refuta o termo mestiçagem por considerar que a mestiçagem pode ser calculada sendo, portanto, previsível; quando a crioulização é caracterizada pela imprevisibilidade.

Glissant opõe “a imprevisibilidade da crioulição” à “previsibilidade da mestiçagem” (2005: 22).

O martinicano não cita Gruzinski, mas discute a questão das misturas próximo aos termos em que o antropólogo francês discute a diferença entre processos de hibridação e mestiçagem. Para Glissant, a mestiçagem é a mais valia da crioulição, o *plus*, que é a imprevisibilidade. Suas reflexões nascem a partir da observação do encontro das línguas, da formação do crioulo, da cultura compósita. A língua crioula, compósita, nasce do contato entre elementos lingüísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. Os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo que toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro: “Essa visão da identidade se opõe à noção hoje “real”, nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma crioulição, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes”(GLISSANT: 2005: 27).

A partir da noção de ‘diversidade’, Glissant chega ao que ele chama de ‘totalidade-mundo’, categoria que ele cria para tratar da inclusão de todas as culturas. Aqui, Glissant traz uma questão que pode interessar para a discussão da rota entre o regional e o universal. Discutir a universalidade e as literaturas nacionais é importante na medida em que cada literatura, na era da globalização, quer se fazer presente no cenário das literaturas de prestígio, diga-se, das línguas de prestígio:

praticar uma poética da totalidade-mundo, é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo, e inversamente. Ou seja, a literatura não é produzida em suspensão, não se trata de algo em suspensão no ar. Ela provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo (GLISSANT: 2005: 42).

Assim como Bhabha, Glissant está preocupado com a tradução, mas a tradução da qual ele fala, é outra. A língua se criouliça quando se traduz (GLISSANT: 2005: 55) e o tradutor inventa uma linguagem ao traduzir, assim

como o poeta inventa uma linguagem ao criar um poema. É por isso que a linguagem do tradutor age como a criouliização: “a tradução, arte de saber tocar de leve e da aproximação, é uma prática de rastro/resíduo” (GLISSANT: 2005: 57), e é portanto, uma ação da memória.

A escrita é a escrita de deus, a transcendência, diz ele. Em nome dessa transcendência “todas as literaturas orais foram desprezadas, dominadas, oprimidas e jogadas na sombra, e concebeu-se que toda cultura oral é uma cultura inferiorizada em relação às culturas escritas. A escrita é o indício da unicidade e do divino” (GLISSANT: 2005: 59). Para Glissant, a criouliização é uma manifestação do barroco, porque o barroco é sempre o que opõe ao classicismo, no sentido de que não postula valores universais, e também no sentido em que articula elementos opostos mostrando as tensões e os conflitos, e não o apaziguamento como faz o classicismo (GLISSANT: 2005: 62).

A partir das noções de Deleuze e Guattari de *raiz única* e *rizoma*, Glissant cria a sua *Poética da relação*. A raiz única é aquela que mata as outras raízes enquanto o rizoma é aquela raiz que vai ao encontro de outras raízes (GLISSANT: 2005: 71): “Viver a totalidade-mundo a partir do lugar que é o nosso, é estabelecer relação e não consagrar exclusão” (80); onde a raiz única tem a pretensão de alcançar a profundidade, a raiz rizoma se expande na extensão.

A relação verdadeira não é do particular com o universal, mas do Lugar com a totalidade-mundo, que não é totalitário, mas sim o seu contrário em diversidade. O Lugar não é um território: aceitamos dividir o lugar, nós o concebemos e vivenciamos dentro de um pensamento de errância. (GLISSANT: 2005: 125)

O problema do pensamento de Glissant é que ele não acredita no conceito de “sistema” nem de “ideologias”. Ele reconhece que a diversidade produz a convivência das culturas, e que a errância e a deriva as colocam em “relação” umas com as outras: “Se houvesse, diz ele, “pensamentos de sistemas e ideologias, retornaríamos aos velhos hábitos e, nesse caso, não deveríamos

atribuir importância a esse fenômeno de escola” (GLISSANT: 2005: 168), no caso o classicismo.

No texto sobre o *Elogio da criouldade*, Zila Bernd (2004) discute o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos, mas raramente Glissant utiliza esse termo. Bernd aborda os conceitos de Glissant, principalmente o de criouldade, tocando no conceito de hibridismo. Seria interessante contrapor mais de perto tais conceitos e perspectivas para verificar como estão sendo usados, uma vez que esses conceitos foram veiculados em livros publicados mais ou menos na mesma época. Bernd reconhece que a utilização que alguns contemporâneos fazem dos conceitos seja tangencial.

O termo ‘criouldade’ foi usado pela primeira vez em 1989, quando foi publicado *Éloge de la creolité*. O movimento da *Négritude* dos anos 30, que foi muito importante na época e abriu caminhos para a valorização do negro, foi questionado por ser de raiz única, etnicamente ligado ao negro quando deveria se relacionar com outras esferas e minorias.

A poética da relação e da antilhanidade de Glissant surge como uma recusa do isolamento inicial da negritude. Já em 1980, segundo Bernd (2004), Glissant já tinha confirmado a superação da negritude, introduzindo o conceito de *antilhanidade*. Bernd lembra que as culturas atávicas se opõem às culturas compostas e que “na perspectiva da pós-modernidade, a criouldade, com seu valor acrescido da imprevisibilidade, de desierarquisação e de intervalorização das culturas, veio esgarçar o conceito de mestiçagem” (BERND: 2004: 103).

Enquanto Glissant fala em diversidade, Bhabha nega a diversidade, por entender que o termo acomoda as contradições. Talvez a diferença esteja em que enquanto Bhabha está preocupado com o discurso sobre a realidade e/ou constitutivo da realidade pós-colonial, Glissant tenha a ilusão de que sua preocupação recai sobre a realidade (pós)colonial.

Glissant, no entanto, pensa uma cultura em relação a outra, de modo que lhe permite falar numa “poética da relação”, contra o absoluto, contra a unidade, contra a totalidade, em favor do diálogo entre as culturas no patamar ideal que as culturas são tomadas sem hierarquização. É interessante que Glissant tenha

parado aí na noção de diversidade e não tenha alcançado a noção de diferença, tão cara a Bhabha e que poderia tornar seu pensamento muito mais produtivo. Embora Glissant tenha em mente o Caribe e as Américas, suas reflexões vêm ao encontro de uma crítica política que surge nos interstícios da cultura, como disse Homi Bhabha, e que tem questionado os postulados dos discursos totalitários em favor de um mundo plural, da diferença. Um mundo distinto: misturado.

2.2. Romance: o peixe ensaboadado da literatura

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?

Ferreira Gullar

Tentaremos entrar e sair da seara do romance abordando alguns aspectos de interesse para os romances de Milton Hatoum e Mia Couto estudados neste trabalho. A relação inevitável do romance com o problema do realismo, da impossibilidade de uma definição precisa, mesma dificuldade já vista sobre a

literatura comparada, termina por contribuir para a assimilação e abertura do gênero a todo tipo de discurso e materiais. Para adentrarmos as dimensões plásticas do romance, começamos com essa alentadora consideração de Ángel Rama:

O gênero romance é o “peixe ensaboadado” da literatura: não há nada mais difícil de se pegar. Pode-se decretar com motivo sua morte e ele sairá nadando; pode-se levá-lo de volta ao passado, a qualquer estrutura de prosa e ele imediata e diligentemente procurará escapar com o mesmo desembaraço. Gênero vulgar, houve sim, na história da cultura. Das suas baixas origens, o romance extraiu sua capacidade de adaptação, de sobrevivência, de transformação. Não se poderia invocar aqui as ilusões da Fênix; melhor as manhas de moleque de rua que mamou no peito, como dizia o clássico, e essa é a dura mãe. Toda vez que a retórica pretendeu dignificá-lo (talvez dissecá-lo), ele escapuliu de suas mãos para voltar prazeroso à sarjeta: daí ressurgiu com novas energias, sob novas formas (RAMA: 2001: 41).

A dificuldade de cercar o romance numa definição tem sido abordada por vários campos dos estudos literários. Historicamente, penduram-se ao termo *romance* algum outro termo visando suprimir ou ao menos diminuir essa dificuldade, como por exemplo o “romance de tese” dos naturalistas; o “romance filosófico”; ou, no Brasil, o “romance reportagem”, dos anos 70, o que contribuiu para filiar o romance a determinados procedimentos e ideologias em voga, mas pouco ajuda a resolver a definição do gênero.

Pouco dado a definições precisas, o gênero se desenvolve como um gênero marginal, como sugere Rama. Sua capacidade de adaptação, sobrevivência até mesmo à declaração de sua morte, e sua capacidade de transformação o aproxima da morfologia dinâmica do capital que possui também a capacidade de readaptar-se a cada novo evento. Nesse sentido, teriam razão Benjamin (1994), Lukács (2000) e Adorno (2003) ao relacionar o romance à era burguesa do liberalismo e do capital, com sua inacreditável capacidade protéica de sobreviver às mudanças que ocorrem em ritmo meteórico e imprevisível. Assim, “o romance está morrendo e continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto” (SCHÜLER: 1989: 09).

O teórico russo Mikhail Bakhtin (1994), que dedicou sua vida ao estudo do gênero¹, observou, em 1941, que o romance era uma forma ainda inacabada. Ainda hoje essa visão se coloca, pois o romance não chegou ainda a realizar plenamente todas as suas possibilidades. Para Bakhtin

L'étude du roman en tant que genre littéraire présente des difficultés particulières. Elles sont déterminées par la singularité du sujet: le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons pas encore prévoir toutes ses possibilités plastiques (1994: 441).

Além de ser um gênero em aberto, o romance é por natureza um gênero híbrido. Nessa perspectiva, Bakhtin o estuda, investigando seu material, forma e conteúdo. Opera com a noção de construções híbridas entre estilos diferentes, entre o discurso direto e o indireto, entre “séries”, que poderíamos traduzir como “linhas temáticas”, para mostrar que a língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. Com isso “le roman se différencie radicalement de tous les genres directs (...). Tous les moyens directs de représentation et d'expression des ces genres, et ces genres en eux-mêmes, en entrant dans le roman y deviennent objets de représentation” (BAKHTIN: 1994: 409).

2.2.1. O narrador no romance contemporâneo

Quando Adorno escreveu sobre a posição do narrador no romance contemporâneo tinha no horizonte a literatura européia, de longa tradição no gênero, passando por narradores de Kafka, Fielding, Joyce, Proust, Cervantes. O romance, tido como invenção da burguesia que se consolida após a Revolução Industrial, era visto como a voz do indivíduo em solidão, para ser lido também em solidão, conforme Walter Benjamin (1994).

Esse texto de Adorno se comunica com uma certa visão de Walter Benjamin sobre o desaparecimento do narrador oral. Em ambos, o motivo desse desaparecimento estaria vinculado à experiência desumana das duas grandes catástrofes ocorridas na primeira metade do século XX. Ao afirmar que “não se pode mais narrar, embora a forma romance exija a narração” (ADORNO: 2003: 55) Adorno anunciava uma contradição que marca o romance como a partilha de uma experiência comunicável.

O desencantamento do mundo anunciado pela sociologia inovadora de Max Weber aparece na referência que Adorno faz a *Dom Quixote*, um dos elementos que leva o teórico e o crítico na mesma direção de Benjamin:

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo” (ADORNO, 2003: 56).

A atitude individualista do narrador que viveu uma *anti-experiência* não é tida como legítima para ser compartilhada. Dos tagarelas narradores viajantes de Walter Benjamin, chega-se ao emudecimento de uma época, colocando em questão a autonomia do sujeito que não pode mais dominar as ações sofridas, praticadas ou mesmo observadas na guerra. Com isso, questiona-se também o realismo que está na origem do romance e a validade da voz do narrador: “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” (ADORNO: 2003, p.56).

Mais preocupado com a forma como o romance ascendeu na Inglaterra do século XVIII, que com o weberiano desencantamento do mundo em *Dom Quixote*, Ian Watt enfrenta uma discussão problemática do gênero em relação ao individualismo e estabelece relações de produção da narrativa com a experiência social. Ao problematizar o termo *realismo*, que está na origem do gênero e que marcaria sua diferença com relação a formas literárias anteriores, Watt deságua na filosofia.

Aproximando a utilização do termo realismo na literatura ao seu uso na filosofia, sobretudo na semântica de Descartes, Watt encontra algumas ressonâncias do mundo que participam das duas esferas: da filosofia e da literatura. Se o fundamento da orientação da filosofia cartesiana era a descoberta da consciência individual, fundado no *penso, logo existo*, Watt via nessa fórmula de racionalidade um paralelo na literatura, onde narradores e personagens em “subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica (afirmava) a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia” (WATT, 1996: 16).

Para o crítico inglês dois aspectos são fundamentais para a caracterização da técnica narrativa utilizada no romance: “caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e á detalhada apresentação de seu ambiente” (WATT, 1996: 19).

2.2.2 – Vozes nômades na escrita do presente

As guerras, que motivaram uma perspectiva sombria sobre o futuro da literatura e da possibilidade de narrar, não terminavam na primeira metade do século XX. Outras guerras viriam, como as guerras geradas pelo colonialismo na África. Sabemos que a realidade da colonização não provocou menos traumas nem foi menos bárbara que as grandes guerras vividas no continente europeu, o que até hoje ainda não é possível avaliar as conseqüências das ações colonialistas no continente africano.

O envolvimento de várias potências européias que entraram em África, intensificado como alternativa econômica durante a Guerra Fria, já tinha se dado na América, sobretudo na América Latina, resultando na dizimação de povos inteiros. A inspiração européia para dominar, explorar e silenciar, foi desenvolvida numa escola de violência, numa oficina de guerra e em escalas imponderáveis. Ao

começarem a escrever seus romances, os países que tinham passado por essas experiências, ou seja, os da América Latina e da África expressavam a condição diaspórica que lhe foi imposta pelos regimes autoritários do colonialismo em vários de seus momentos e em várias de suas faces. Então, nesses territórios também, “os homens (estavam) apartados de si mesmos. Na transcendência estética (refletia-se) o desencantamento do mundo” (ADORNO: 2003: 58).

É comum ouvirmos que as literaturas africanas são demasiado engajadas, que têm uma forte inspiração marxista e que ao tematizarem as mesmas coisas, sempre guerras, dissidências, horrores, terminam entrando num círculo sem saída (HOWE: 1998). Como a literatura não é pertença de uma esfera transcendental, sua realidade está inscrita na textualidade da vida social, é importante colocar a questão: que sociedade produziu esse romance?

Como disse Adorno:

Nenhuma arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre vulgaridade da arte desfrutável (ADORNO, 2003: 62-3).

Adorno nos sugere que o narrador ocupa uma nova posição no romance moderno e que isso estaria vinculado a experiências castradoras da narrativa, da possibilidade de contar ou de comunicar experiências tendo em conta as catástrofes anti-humanas ocorridas na primeira metade do século XX. Benjamin anunciara o fim das narrativas orais considerando que a experiência deixou de ser comunicável que não podia mais ensinar nada a ninguém. Tanto num quanto noutro o que estava no centro era o indivíduo capaz de contar uma experiência exemplar, portanto, no indivíduo, no narrador.

Mas não é verdade que essa literatura, ao tematizar a condição anti-humana imposta pelas disputas coloniais, carrega o pessimismo como alternativa e proposta. A literatura mesma, por si só, enquanto é produzida por determinada

sociedade, dá conta do humanismo e da esperança que ele engendra. Por mais degradante que seja uma realidade representada, o fato de se escrever literatura é uma atitude positiva rumo a crença de que a realidade material é feita de uma realidade simbólica refletindo sobre suas condições reais de existência.

A descoberta de que não é possível narrar sozinho nasce da diáspora, do esfacelamento do narrador, mas é ao mesmo tempo o reconhecimento do humano, da necessidade que os homens têm de compartilhar a vida, de comporem, juntos, uma memória do mundo e de si mesmos. Se o narrador não pode mais narrar nem a sua história nem a história dos demais de sua espécie é porque ele perdeu o contato com o mundo unívoco que se centrava no indivíduo indiviso. Dividido, o indivíduo não é mais o ponto confluyente da individualidade, mas antes, um ponto difuso que marca, no convívio social, o seu reconhecimento.

Poucas personagens representaram de maneira tão exata essa demissão do indivíduo indiviso como as de Dostoievski e Graciliano Ramos: Raskolnikov, Paulo Honório, Luis da Silva são narradores tão fortes que já não podem representar apenas seus próprios dramas. Ainda que nada têm de exemplar, seus dramas mostram o indivíduo desacomodado num modo de vida, o capitalista. O mergulho na própria consciência é de fato a traição de um mundo que pretendia derrotá-la.

Watt insiste sobre alguns pontos que levam à concepção do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual: “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora; referindo-se aqui as contribuições cartesianas de “busca da verdade como uma questão inteiramente individual” (WATT: 1990: 14).

O conhecimento da realidade através dos sentidos, que marcaria a filosofia do século XVII, questionado por Descartes e Locke, é também problematizado tanto no romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* quanto no de Mia Couto, *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*. Se os sentidos enganam, como queria Descartes, nestes romances eles são mobilizados para comporem um aparato que dará suporte à memória. Reconstituindo a casa e sua cartografia afetiva, dos dramas maiores aos detalhes cotidianos, os sentidos

prestam-se a re-habitar a casa, habitando suas memórias. Não há compromisso com uma verdade absoluta, nem mesmo há o objetivo de chegar à verdade. A objetividade é fraturada em benefício de uma sondagem que não deixa de ser a experiência de cada um tecida na malha social. Nos nossos romances, a dúvida é por outros motivos: constitui-se em trilhos para se tocar sonhos engendrados que estão adormecidos no fundo de uma memória. Um olhar no sentido do devir.

O romance seria um gênero diferente do passado por evitar enredos tradicionais, segundo Watt: “Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado” (WATT: 1990: 15) como o fizeram Chaucer, Spenser, Shakespeare e Milton. Ao fugir dessas fontes, o romance apareceria vinculado à representação da experiência da vida cotidiana, real, concreta. Entretanto, esses “enredos tradicionais”, continuam alimentando boa parte da literatura contemporânea, sobretudo se pensarmos numa linhagem do romance histórico e acadêmico que não pára de crescer.

O romance, como gênero, cuja base assentada no realismo, na representação de individualidades, pode ser narrado a partir de uma consciência precária e privada de sentidos? Ao construir uma personagem o que se procura é tocar na pessoa individual, com sua história e sua memória, sua individualidade e sua particularidade, o contrário da epopéia onde o herói representa um conjunto de valores, uma espécie de porta-voz de uma comunidade, de verdades universais.

“O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.” (LUKÁCS: 2000: 67)

O gênero romanesco, contraposto à existência em repouso, na forma consumada dos demais gêneros, aparece como uma forma relacionada ao devir, onde a intenção é “ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui,

portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS: 2000: 72). Processo esse, “segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS: 2000: 82). Como lembra José Paulo Paes: em Lukács “a concepção hegeliana do romance como a epopéia da burguesia foi brilhantemente desenvolvida pelo prisma de uma filosofia das formas” (PAES: 1990: 54).

Talvez por isso Otto Maria Carpeaux (1996) tenha visto no romance contemporâneo a forma ascender como registro primeiro do gênero. Discutindo as formas do romance num texto escrito há mais de 50 anos Otto Maria Carpeaux diz que “O romance de Joyce é o legítimo, e último, sucessor do romance em primeira pessoa singular de Defoe; e as mudanças ocorridas explicam porque os tratados morais, que foram as fontes de Defoe, se transformaram ironicamente no maior tratado de ausência completa de todos os valores morais que existe: *Ulysses*.” (CARPEAUX: 1996: 117).

Questionados os valores através dos indivíduos, seus depositários, o realismo inaugura atitudes de localização desses indivíduos, sem o que não poderia localizar valores nas ações das personagens. Se na literatura anterior utilizavam-se nomes próprios, não havia interesse em criar uma entidade inteiramente individualizada; as personagens eram em geral tipos, representavam alguma noção de coletividade: “os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 1996: 20), com nome e sobrenome.

O romancista só pode romper com a tradição destruindo a crença do leitor na realidade literal da personagem, como assinalou Henry James. Tanto Locke quanto Hume, segundo Watt, definiram a identidade pessoal com relação a um repertório pessoal de lembranças, da existência de uma memória. As perspectivas da filosofia atravessariam mais tarde a maior marca da literatura produzida no

século XX, abismando cada vez mais os problemas do realismo, que já não se comprometia com a representação *mimética* da realidade, mas se expunha às formas interiorizantes rumo ao que a literatura avançada. Nenhum escritor poderia representar melhor esse movimento que Proust com sua *Recherche du temps perdu* (1948). A interpenetração de percepções do passado e do presente definiriam a literatura de Proust, mas isso estaria impregnado também em outras frentes do conhecimento:

“Em nada o romance é tão característico de nossa cultura como na forma pela qual reflete essa orientação típica do pensamento moderno. E.M. Forster considera o retrato da ‘vida através do tempo’ como a função distintiva que o romance acrescentou à preocupação mais antiga da literatura pelo retrato da ‘vida através dos valores’; Spengler atribui o surgimento do romance à necessidade que o homem moderno ‘ultra-histórico’ sente de uma forma literária capaz de abordar ‘a totalidade da vida’; mais recentemente Northrop Frye vê a ‘aliança entre tempo e homem ocidental’ como a característica definidora do romance comparado com outros gêneros.” (WATT, 1996: 22)

Esse caráter camaleônico do romance abriria a possibilidade de incluir entre as suas preocupações as culturas orais, as formas de oralidade, como o fizeram Mário de Andrade e Guimarães Rosa, na literatura brasileira; Luandino Vieira, na literatura angolana, e Mia Couto, na literatura moçambicana. Por todas as questões que discutimos acima, o romance surge como um campo fértil para a exploração do mundo da cultura, para o diálogo entre temporalidades distintas que transitam entre um mundo da letra e o mundo da voz. As lutas surdas nos sertões brasileiros, demonstrando o quanto o Brasil ignorava os muitos brasis que tinha dentro de si, assim como a guerra colonial em Moçambique, colocaram em contato esses mundos opostos, levaram à necessária descoberta de que um estava dentro do outro.

O romance atribui essa importância ao tempo, como parece terem razão os teóricos e filósofos acima citados por Ian Watt; e por isso teria rompido com uma tradição literária cuja noção do tempo era mítica. Mendilow em *O tempo e o romance* (1972) discute a obsessão do século XX pelo tempo e sua configuração no romance. Na perspectiva do tempo, é importante lembrar o que Bakhtin apregoou na sua teoria do *cronotopo* - campo de cruzamento no romance entre o

espaço e o tempo – que o tempo era o condutor do espaço. Assim, o tempo teria mesmo a capacidade de alterar o espaço, transformando suas propriedades e suas conformações, valor que Mendilow parece também atribuir a essas duas categorias inter-relacionadas inseparáveis. O novo estatuto das relações de tempo e espaço no romance é visto pelo teórico como uma atenção nova dirigida às personagens: “De todas as generalizações sobre o romance, talvez a mais segura seja a afirmativa de que se esta dando mais importância aquilo que os personagens pensam e a como eles pensam, e cada vez menos àquilo que fazem” (MENDILOW: 1972: 226).

George Lukács e Mikahil Bakhtin acreditavam que o romance é uma seqüência e uma conseqüência da experiência social burguesa; ambos o vinculam à épica, o primeiro considerando o romance como uma transformação da épica, o segundo procurando nas origens do romance os elementos que arquitetaram o mundo épico. Podemos ler aí um anseio histórico. Essa vontade de história atravessa também os estudos estilísticos empreendidos pela obra monumental de Auerbach, que de Homero a Virginia Wolff se não discute a transição da épica para o romance busca uma cosmovisão que fará desses textos estilos e trabalhos diferentes com a partir de uma noção *cronotópica*.

Na obra de Auerbach nos encontramos com Ian Watt preocupado com a questão do realismo, pois que ambos foram tomados da preocupação da representação da realidade. Todos estavam com os olhares voltados para a Europa. Pensar o tempo na América Latina e na África pode demandar outras posturas críticas. Esse deslocamento crítico viria pela crítica que começou a se fazer a partir das ex-colônias européias, ainda que em contato cultural com as metrópoles, com uma formação ligada às metrópoles, conseguiram deslocar-se. Pense-se em Glissant, sobre as Antilhas, Fanon, sobre Argélia, Canclini, sobre a América Latina, entre outros.

O Trabalho de Mohamoud Kane (1982), nesse sentido, é uma referência importante, porque ele vai buscar no romance, sem discutir forma e transição de gêneros, o motivo que faz movimentar a narrativa na África francesa, tentando estender a validade de suas assertivas a um *romance africano*.

Ainda que na prática não seja tão simples dizer que há um romance africano, dada a multiplicidade de pontos desse gênero no continente - pensamos no que tem a ver Naguib Mafouz, Jonh Coetzee ou Pepetela – as condições que fizeram e ainda formulam o destino no romance como gênero em vários lugares do Continente. Isso permite que possamos compreender o esforço de Kane e o quanto tem sido fundamental para a formulação de um aparato crítico que nos permita aproximar do romance produzido em África.

É um outro mundo, necessariamente misturado. Não é mais o mundo grego, da literatura clássica, com suas medidas e sua racionalidade harmoniosa, sua confiança na ciência: “o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num fundo fechado” (LUKÁCS: 2000: 30). Esse mundo misturado já não pode mais oferecer a totalidade confortável que protegia o mundo arrumado dos gregos, de cujos homens os deuses tinham compaixão. O mundo moderno tornou infinitamente grande, e em cada recanto é mais rico em dádivas e perigos que o grego, “mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS: 2000: 31).

O romance, como epopéia burguesa, anotado por Hegel que, nesse tempo, já tinham alguns precedentes, como lembra Lukács (2000: 55), o que inspirou o teórico húngaro a chegar ao seguinte contraponto: “A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.”(LUKÁCS: 2000: 60).

Ao fim, o realismo formal seria o mínimo denominador comum segundo Watt que estaria na base do romance:

Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no romance de forma geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que

são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1996:31)

Num livro de ficção, no seu estilo e estratégia de sempre, J. M. Coetzee, o escritor africano que ganhou o Nobel da literatura em 2003, cria uma personagem chamada Elizabeth Costello que recebe um prêmio por seu trabalho de professora, e é convidada a recebê-lo na Austrália. Ela apresentara nessa noite uma palestra intitulada “O romance na África” depois de uma outra: “O realismo”. Coetzee, como professor de literatura que já andou por várias universidades no mundo inteiro, faz de Elizabeth Costello seu *alter ego* para discutir os problemas que são fantasmas para ele e que aparecem na construção de seus romances. Todos flertam com a história e procuram diluir a fronteira convencional entre o documento e a imaginação como matéria de criação literária. Coetzee não suprime melhor os problemas na atitude intelectualizante que imprime em sua personagem Elizabeth Costello, mas coloca em cena um dos principais problemas do romance como o gênero que expressa os tempos modernos. Entre continentes separados fisicamente por quilômetros de oceanos, surge um território de comunicação que abarca a todos, confrontando o gênero romanesco como o mais próprio para discutir os problemas de cada um. Nesse sentido, a amplitude pretendida da crítica de Kane (1982) ajuda a deslocar esses novos territórios imaginários.

A discussão, sempre irônica, da visão que se tem do romance coloca alguns problemas: o da oralidade num gênero que é fundamentalmente um gênero da tradição escrita, questão com a qual se preocupou Paul Zumthor (1987) ao estudar as relações entre a escrita e a oralidade na Idade Média.

2.2.3. Um gênero distinto é um gênero misturado

O romance é um gênero híbrido, como disse Bakhtin. A literatura sendo um discurso inscrito no discurso da história não pode se deixar isentar das circunstâncias que a alimenta, em diálogo de denúncia, de revolta ou de sonho. O romance, sendo já um gênero marginal, como disse Rama, se torna duplamente marginal, quando constitui uma literatura periférica. Se pensamos a literatura brasileira produzida fora dos grandes centros culturais do Ocidente, e a jovem literatura moçambicana, em processo de consolidação, esse problema é mais fundo ainda.

Os problemas do romance europeu, o esfacelamento do indivíduo na sociedade, as “identidades quebradas”, e por conseqüência a desintegração do narrador do romance, não são privilégios da cultura européia: assuntos de guerra, de perdas e conflitos são temas da literatura desde que ela é percebida como tal e não caracteriza marca específica de nenhuma região do mundo. Mas é importante anotar que as respostas que o gênero dá a cada geografia política, através de novos arranjos sociais, e que têm dado certa especificidade ao romance latino-americano e também ao africano. Em que está essa especificidade é o desafio posto pela literatura comparada de entender as literaturas como formações de territórios transnacionais.

A especificidade do romance africano estaria no fato de este romance ser escrito em África, sobre África e por africanos. Mas não é em nenhum desses lugares que encontra-se a especificidade do romance africano. Se ele tem uma especificidade, esta deve ser procurada nas personagens e em suas ações, ao representarem problemas dessas sociedades, nas quais cada indivíduo viveu experiências diferentes e em particulares circunstâncias, em constantes nomadismos e negociações. E sobretudo na compreensão de que a literatura é um resultado de experiência social, que refere determinada realidade de alguma forma, ou valorizando-a ou escamoteando-a.

No coração desse mundo misturado e perturbado pela guerra, entre a partida e a chegada, e mesmo na fixidez de quem ficou para ver tudo, que

pensamos ser possível encontrar a marca da literatura africana. Desse modo, essa literatura ainda possui, muito do gosto de testemunho que já produziu muitas séries literárias. Assim como também encontrar o sentido específico de uma literatura como é a produzida por Milton Hatoum no norte do Brasil, que vai da ambientação numa época de opulência econômica, à sua decadência, movimento que se repete nas relações familiares. No caso de Milton Hatoum, aliado a isso, a questão da ditadura militar no Brasil, no vício entre o envolvimento da classe dominante com a política do governo autoritário, presente sobretudo no último romance do escritor, *Cinzas do Norte*.

É importante pensar também que existem tantos romances quanto sociedades em seus tempos e espaços. A colonização teve o seu romance colonial, mas depois teve uma transição e finalmente produz-se uma literatura que busca sua face social adequada a sua realidade atual, o que podemos ver hoje na literatura produzida por Mia Couto. Nessa busca pela especificidade do romance africano, seria bom perguntar sobre a especificidade do romance europeu. Ou, seria por acaso o romance brasileiro diferente do gênero produzido em outros lugares? Essas questões têm se colocado em nosso percurso e, aos poucos, é possível se aproximar de uma idéia que insiste pela circunstâncias dos fatos: essas literaturas são feitas na contramão dos arquivos, elas têm buscado na vida dos homens comuns uma história soterrada pelos interesses que excluem o que não está registrado, o que não está escrito porque não foi registrado nem escrito.

A descrição detalhada de coisas, às vezes sem importância do cotidiano, artifícios do realismo, faz parte da diferenciação do romance com relação aos gêneros anteriores. Milton Hatoum e Mia Couto trabalham no sentido de problematizar a história e de dar à memória, o primeiro plano de suas revelações, atribuindo à escrita, no caso, cartas, um papel importante para a invenção de uma outra memória.

Na descrição da natureza em Mia Couto, vemos uma prolixa revelação de detalhes dos resultados da guerra, uma espécie de *anti-natureza* pois traz as marcas da destruição e da guerra. Em Milton Hatoum, contrariando a expectativa

de uma literatura que vem do norte da Amazônia, a descrição mais forte é dos interiores, da casa, dos conflitos familiares.

Se o narrador moderno perdeu o contato com o sentido de narrar, isso ainda não acontece no romance africano que, dada a sua relação com tradição oral tem uma orientação dupla, aliando-se ainda ao lúdico e ao didático. O narrador acredita ainda ter uma experiência a ser compartilhada com o leitor que pode não ser a melhor, mas é uma experiência.

No caso da literatura brasileira, Antonio Candido considera que o romance se consolidou no Brasil rompendo com o regionalismo dos anos 30 e tomando temas gerais dentro de um universo urbano atingido pelo capitalismo predador. (CANDIDO, 1987). Milton Hatoum constrói seus cenários na Amazônia, mas não se fecha no regionalismo e no exotismo que eventualmente pudessem inspirar em sua obra. No romance contemporâneo assistimos a processos de duplicação do narrador em procedimentos de espelhamento, desdobramento, identificação e deslocamento, até mesmo de multiplicação do narrador. Tudo isso evita o centralismo numa perspectiva regionalista.

Transitando entre identidades plurais, a relatora de Milton Hatoum é uma voz social, já não pode contar sozinha. No seu nomadismo narrativo, a narradora do *Relato* busca a adesão de outras pessoas para costurar os fragmentos da vida vivida em comum, ou pela proximidade física vivendo no mesmo espaço, ou pela proximidade afetiva mantida por cartas e lembranças. Em *Um rio*, o narrador também divide o espaço narrativo.

Nesse sentido, representar a memória é uma opção artística corajosa, pois na arena do romance debatem-se várias vozes, e a memória traz em cada um uma experiência diferente do passado compartilhado. Antonio Candido diz que “a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais de sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura” (2004: 10). O ajuste entre a representação e o objeto representado se torna mais complexo quando a referência é, sobretudo, ao mundo interior das personagens. Mesmo que a memória tenha uma inegável dimensão coletiva, o material do romance vem da

memória das personagens. Vozes misturadas que falam, na Babel do romance, sobre mundos e culturas misturados, deixam inscritas nas suas memórias a marca de uma literatura que se faz de memória, mas uma memória estranhamente inspirada no devir. Nos romances de Milton Hatoum e Mia Couto, o passado é uma terra estrangeira, como o futuro e como o tempo subjetivo experimentado por cada ser humano. Viajar esse mundo desconhecido é a meta de seus narradores.

Notas

¹ . Bakhtin utiliza o termo “romance grego” p.ex. para mostrar como a ação e os elementos “romanesco” da epopéia foi que o deu origem ao gênero moderno, ponto forte de suas preocupações como podemos ver através de seus estudos da poética de Dostoievski, da cultura popular na idade média e da obra de Rabelais, bem como da obra de Tolstoi.

CAPÍTULO III

3.0. Milton Hatoum: um mundo entre dois rios.

Escutando o mar, adormeci. Mas não era eu todo que adormecia. De igual maneira que meu pai morreu em porções, agora eu caía no sono às partes, uma de cada vez. Primeiro foi a memória que tombou em abismo, inexistindo. Como se o mar ensinasse, por fim, minhas lembranças a adormecer. Como se a minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar.
Mar me quer. Mia Couto.

Este capítulo será desenvolvido em quatro partes. Na primeira, procuraremos realizar um breve percurso histórico sobre o Brasil e a Amazônia, observando fatores de ordem política, econômica e histórica específicos do Norte do país. Em seguida, pretendemos discutir algumas questões sobre a literatura brasileira contemporânea, especialmente a literatura produzida a partir do final da década de 80, quando Milton Hatoum começa a publicar. Nesta segunda parte também serão abordadas algumas referências da crítica sobre a produção do autor. Tentaremos mostrar como Milton Hatoum frustra uma eventual expectativa de exotismo, por um lado, e de apelo regionalista, por outro; tendo em conta que a ambiência de seus romances situa-se em grande parte na cidade de Manaus e a região amazônica do Brasil.

Para tanto, faremos uma breve apresentação dos três romances de Milton Hatoum publicados até o presente momento, que circunscrevem o primeiro, *Relato de um certo Oriente*, de 1989, objeto direto de nossas reflexões neste trabalho; o segundo, *Dois irmãos*, de 2000 e o último, *Cinzas do Norte*, de 2005. Como é sabido, Milton Hatoum é um escritor de poucos livros, diferente de Mia Couto, autor moçambicano com o qual trabalhamos lado a lado com o nosso escritor brasileiro, e que tem uma obra extensa, elaborada em quase igual período de tempo: Mia Couto começa a publicar no início da década de 80. Nessas duas proposições iniciais, pretendemos apenas contextualizar a produção de Milton Hatoum e o cenário brasileiro em que ela se dá, bem como alguma ambiência social e econômica acerca do

Amazonas, sem a intenção de aprofundar ou polemizar qualquer discussão sobre um ou outro tema.

Dedicaremos a terceira parte para uma discussão sobre aspectos de enredo e de modos narrativos que, no caso do *Relato*, problematiza a função da narradora; quando pretendemos também apresentar as demais personagens do romance. Por último, na quarta parte, abordaremos o romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* que, como informamos na abertura do presente trabalho, será referido como *Relato*. Interrogamos a memória como matéria de construção do edifício narrativo, observando como os acontecimentos se transformam na percepção de cada narrador que toma a narrativa, interferindo assim na impossibilidade de uma memória total e credível a partir do lugar individual. O deslocamento da figura do narrador provoca igualmente o deslocamento da memória que realiza, ao fim, um texto mosaico de experiências fragmentárias costurando acontecimentos comungados por um grupo de personagens. Pretendemos observar também a viagem como elemento de mobilidade que instaura uma memória de deslizamentos sobre o presente, onde cartas e fotografias formam blocos concretos deste edifício da memória.

Este capítulo é dedicado exclusivamente a Milton Hatoum e sua obra, como já expusemos na *Introdução* deste trabalho, assim como o capítulo a seguir será dedicado a Mia Couto. Em ambos os capítulos, este dedicado a Milton Hatoum e o próximo, a Mia Couto; estaremos recorrendo a referências a um e a outro, pela necessidade da análise comparativa. Entretanto, será no capítulo V que será desenvolvida a comparação entre os dois romances estudados, abordando pontos de contato e de dissonância no trânsito aberto entre os dois autores.

Assim, chegaremos aos principais elementos de interesse dos romances e poderemos realizar a confrontação entre dois modos de fazer literatura que dialogam entre si num universo cultural partilhado de várias maneiras, em circunstâncias históricas e culturais bem diferentes, mas que traduzem uma percepção da casa, da família, dos conflitos humanos, das relações políticas e da memória social de maneira aproximada e, por fim, que participam do mundo da globalização, marcando diferenças de forma

solidária contra os blocos imperialistas que dominam o mundo na política contemporânea.

Ao utilizarem semelhantes recursos técnicos na construção narrativa, Milton Hatoum e Mia Couto os manipulam de modo diverso, criando abertura para um diálogo de chão intercultural. Ressalte-se que a linha que orienta nossas reflexões é a memória, tanto como procedimento de construção do texto quanto como valorização simbólica de culturas à margem, que se produzem no contato, no conflito e na interação.

Os trabalhos acadêmicos produzidos sobre a obra de Milton Hatoum mostram que o autor provoca vários campos de estudos. Numa vertente literária que poderíamos definir como o melhor romance flaubertiano, Milton Hatoum tem se enveredado pela memória, e vem realizando uma rara pesquisa interior através da construção de personagens fortes, que não são os narradores. Numa referência temporal e espacial que inclui experiências como os ciclos de colonização do Amazonas, a imigração de árabes no Brasil, a ditadura militar que, ao final, somam motivos da diáspora provocada por conseqüentes deslocamentos. Citaremos apenas alguns destes trabalhos acadêmicos para referir focos de interesse sobre a obra do autor.

A duas teses de Pinheiro de Cristo (2000; 2005) que num modelo de crítica genética percorre, no primeiro trabalho, o processo incansável de elaboração do *Relato*, e no segundo busca apreender a construção dos narradores neste romance e no segundo, *Dois irmãos*. A constante reescritura do texto explica o alto nível de complexidade da articulação das categorias de tempo e de espaço que são também elementos imprescindíveis dos próprios processos de constituição da memória, além de definir o caráter cerebral da construção romanesca realizada por Milton Hatoum.

Como Milton Hatoum desmistifica a Amazônia, a dissertação de mestrado de Ana Claudia Fidelis (1998) dialoga com a perspectiva da desconstrução de uma imagem idealizada da Amazônia na literatura, perspectiva que é acompanhada na dissertação Ana Lilia Rocha (2003). Em tese de doutorado, Benedita Martins (2004), trabalhando com a noção de enunciação do discurso, também explora essa dimensão desconstrutora da imagem de exotismo da Amazônia no romance de Hatoum. Já Jean dos Santos (2004), numa dissertação de mestrado, segue as rotas dos conceitos

de transculturação narrativa para apreender o entrecruzamento cultural que há no romance. Em dissertação Maria B. Silva (2002), com suporte na semiótica, argumenta que o encaixe é a forma narrativa do *Relato*. Tatiana Caldeira (2004), transitando pela crítica da pós-modernidade, trata “de misturas” no romance *Dois irmãos*. Vânia Lima (2002), apoiando-se na Análise do Discurso busca a heterogeneidade discursiva e étnica no *Relato*. Em tese de doutorado, Luís Alberto Santos (1996) problematiza a formação de identidades coletivas em vários autores, entre eles Milton Hatoum, no campo da literatura brasileira contemporânea.

Estes são apenas alguns dos estudos que tomamos para marcar a variedade de interesse que Milton Hatoum tem apresentado como possibilidade de trabalhos nas universidades brasileiras. Uma obra que tem tantas coisas a dizer é um clássico, no sentido em que Ítalo Calvino (1993) argumentou, como uma obra que nunca termina de dizer o que tinha para dizer.

3.1. Brasil e a Amazônia: transcurso de águas e florestas.

A colonização do Brasil começou no século XVI, mas no final do século XV já havia sido acordada a partilha dos continentes entre Portugal e Espanha através do Tratado de Tordesilhas, de 1494, que estabelecia a divisão da América do Sul entre os colonizadores ibéricos. Desde então, a colonização deu-se de maneira desigual no território demarcado, onde a dimensão continental criava constantes problemas de fronteiras (BUENO: 1999).

A Amazônia, desde os descobrimentos, ficou esquecida. A nenhum governo, nem à coroa portuguesa, nem ao império brasileiro, nem à oligarquia republicana ocorreu a idéia de incentivar o desenvolvimento da região. O Amazonas teria de esperar a descoberta da seringa para sonhar com a entrada no mercado internacional e quando esse tempo chegou, Manaus, sua capital, chegou a ter o prestígio da cidade do Rio de Janeiro. Ilhada entre a floresta e as águas, a capital manauara - como se fosse um

aquário, um grande aquário – convida-nos ainda hoje à imaginação. Em entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania, em 5-11-93, Milton Hatoum diz que:

para todos nós, nascidos na Amazônia, a noção de terra sem fronteiras está muito presente... Porque é um horizonte vastíssimo, em que as línguas portuguesa e espanhola se interpenetram em algumas regiões, onde as nações indígenas também são bilíngües, às vezes políglotas (índios que falam tucano, espanhol, português...). Há um mosaico de grandes nações, de tribos dispersas; na verdade, cada vez mais dispersas...

O Estado do Amazonas hoje está no olho do mundo pela questão ambiental. Do ponto de vista cultural, existem dois movimentos. Um estado que olha para o Sul do Brasil e um outro que estabelece ricas relações com a chamada meso-américa. A cidade flutuante, com seus portos flutuantes, se torna cada vez mais uma zona franca de processos de hibridação, onde se misturam *águas* de todas as partes do mundo. Muitas vezes, resultados do que Milton Hatoum chama de dispersão.

3.1.1. Brasil: questões políticas, econômicas e históricas.

Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.

Um rio chamado Tempo, Uma casa chamada Terra. Mia Couto.

Um país inventado com sua exuberante natureza intocada: o Brasil dos viajantes. Muitos mitos que foram endossados, e outros acrescentados a essa imagem do Brasil, por escritores como Jorge Amado e Gilberto Freyre. Criaram-se mistérios e constituiu-se um topônimo da maravilha que ainda mexem com a imaginação de muita gente. No século XX, quando o mundo devastava seus recursos naturais, o Brasil continuava a ser uma promessa de que suas reservas e fontes naturais, de dimensão continental, eram infindáveis e protegeriam o planeta.

A região Amazônica entrava na agenda internacional como um território supranacional - o que se complicaria após a ciência ter difundido

que a região era o 'pulmão do mundo', o que sensibiliza pela capacidade de apelo à vida. O imaginário de floresta virgem e de natureza selvagem, que tanto mexeu com a imaginação de viajantes e aventureiros, alimenta ainda hoje muitas imaginações. Podemos dizer que se há um lugar no mundo que ainda não esgotou a vontade de saber que movimentou tantos séculos, e que não estancou a mitologia da vida selvagem, esse lugar é a Amazônia.

Mas a exuberância da natureza, de seus monstros e monstregos, não era suficiente para alavancar o desenvolvimento da região. O progresso não chegava, a economia baseava-se no extrativismo vegetal, e a economia regional desenvolvia-se por ciclos, como foram os dois ciclos da borracha. Era a vez dos coronéis, dos barões do *ouro branco*. O primeiro ciclo da borracha começaria no século XIX, por volta de 1850 e chegaria até 1912¹.

E foi com o espírito econômico, muito menos nobre do que a preservação da vida na terra, que o empreendimento do plantio da borracha surgiu como uma via para o desenvolvimento da região. O mundo se interessava pela borracha, e depois da Revolução Industrial, e com o avanço tecnológico que daí veio, a borracha passou a ser procurada no Amazonas e muito investimento do mercado internacional foi feito.

A imensidão de terra coberta de água e de floresta, além de apresentar-se hostil, inviabilizava o escoamento da produção. Não havia estradas, nem rodovias, nem rios navegáveis, e as muitas cachoeiras impediam a passagem de navios ou mesmo de pequenos barcos. A borracha demandava a construção de uma estrada de ferro e justificava o grosso investimento na construção de uma ferrovia.

Construir uma estrada de ferro no coração da selva parecia um delírio antecipado dos homens com febre amarela que perderiam a vida na sua realização. A idéia surgiu na Bolívia, país também interessado no escoamento da sua produção de borracha. Depois de anos de negociações, em 1870, o governo brasileiro autorizou o engenheiro norte-americano George Earl Church a construir a ferrovia, que ficou conhecida como Madeira-Mamoré.

A riqueza que representava economicamente a produção da borracha provocou um forte fluxo de colonização na região, atraindo pessoas do sul do Brasil e mesmo de outras partes do mundo. Isso mudou consideravelmente

as condições de vida da população, a cultura da região e impulsionou por um tempo, um ar de modernidade em Manaus como se vivesse ares de Paris no coração da Amazônia² (DAOU: 2000). De exótica e imaginária a Amazônia passou a ser sinônimo de riqueza e de prosperidade. A modernidade que a capital experimentava e o *glamour* da *Belle Époque* pode ainda hoje ser sentida pela imponência do Teatro Amazonas, restaurado em 1975.

No início dos anos 60 Manaus era ao mesmo tempo uma cidade provinciana e cosmopolita. A *Belle Époque* cabocla³ não tinha mudado muito, na fisionomia da cidade era possível ver os sobrados de estilo neoclássico dos anos prósperos da borracha e ao mesmo tempo a arquitetura popular das palafitas.

A tentativa de colocar o Amazonas na ordem da modernidade econômica se frustrou: em 1912 quando a ferrovia ficou pronta, o preço do látex tinha caído no mercado internacional e, mesmo no Chile e na Argentina, tinham sido construídas também estradas de ferro, tornando-se uma alternativa à escoação de produtos da região. Com a queda do preço, muitos investidores perderam dinheiro, a região Norte foi abalada por esse acontecimento, e a capital Amazônica começou a entrar em declínio.

Na década de 1930 a ferrovia Madeira-Mamoré foi parcialmente desativada e em 1972, totalmente, pois neste ano foi inaugurada a rodovia Transamazônica, a BR-230. Hoje, dos 364 quilômetros de extensão, restam apenas 7 quilômetros ativos, que são utilizados para fins turísticos na região. Do sonho de integração da selva na economia mundial restou uma história de centenas de homens mortos durante a sua construção, ou por doenças, ou por bichos, ou por brigas, ou ainda por fome. Os “soldados da borracha” trabalhavam em condições sub-humanas, escravos da ambição de poderosos endinheirados.

Devido a essas mortes, a ferrovia Madeira-Mamoré⁴ ficou conhecida como a “Ferrovia do Diabo”. Por ironia, a árvore da seringueira é conhecida como a “árvore da fortuna”. Na idéia popular que subjaz a essas nomeações, encontramos a literatura de Milton Hatoum onde não se vê como conciliar o mundo do dinheiro com o mundo do humano. Mas o mundo do humano é também o do dinheiro, não há mundo que não tenha sido o homem quem criou. E é esse mundo de tensões inconciliáveis que resultou de uma

colonização às avessas no Amazonas. Por um anúncio de milagre econômico que confluíu muitas forças, pessoas de muitas partes do mundo viajavam os rios do Amazonas como se aquelas águas juntassem continentes como juntam os mares.

O segundo ciclo da borracha deu-se por volta da segunda grande guerra. As forças japonesas dominaram militarmente o Pacífico Sul, invadiram também a Malásia e assumiram o controle de seus seringais, os velhos seringais da Amazônia foram reativados. Isso trouxe um novo e efêmero impulso à economia regional, mas essa segunda oportunidade para alavancar o desenvolvimento da região foi mais uma vez perdida.

Encerrada a guerra, reorganizadas as economias de vencedores e derrotados na Europa e Ásia, cessaram as atividades nos velhos e ineficientes seringais da Amazônia. Mas ali ficou um Estado - e mesmo uma região que não é apenas território brasileiro -, mestiço e híbrido na forma e no conteúdo.

Como foi visto no capítulo anterior, Serge Gruzinski, que tem se dedicado a estudar processos de hibridações e mestiçagens na América desde que os europeus chegaram por aqui, diz, num discurso cheio de ambigüidades, entre a ironização das crônicas de viagem e a poesia que

A imensa floresta é um dos reservatórios onde há muito tempo se alimenta nossa sede de exotismo e de pureza. Muitos se deixam levar por isso, e não tenho a pretensão de haver escapado.

Tudo conspira para isso. Na foz do Amazonas, as bodas da Terra e do Oceano confundem nossos pontos de referência e tornam o terreno quase impenetrável. As ondas encrespadas têm a doçura das águas dos rios que se misturam com o Atlântico. No interior, o mar de vegetação que sobrevoamos horas a fio lembra inevitavelmente a virgindade de uma natureza ainda preservada da civilização e de suas poluições (GRUZINSKI: 2001:29).

É a memória de tempos de glórias e de ruínas, que se estendem para além dos infindáveis seringais da Amazônia, que constitui a literatura do escritor Milton Hatoum. Memória de identidades partidas sobre um chão coberto de água e de floresta, águas que se misturam na bacia Amazônica e nas lembranças reencontradas de um certo Oriente nas cinzas do Norte.

3.2. Literatura brasileira contemporânea e as cinzas do Norte

A Amazônia é mais que uma região interterritorial, ela se constitui no bioma mais diversificado e complexo do planeta. Desde então, a literatura tem feito uma referência constante a esses momentos de altos e baixos da região. Dois escritores têm se revelado importantes: um é Márcio Souza, com *Galvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *Lealdade* (1997), que pelo viés do romance histórico tem construído a formação histórico-política da Amazônia. Milton Hatoum se inscreve nessa linhagem, mas numa outra perspectiva, pois o olhar não tem o acento regionalista nem historiográfico de Márcio Souza: o olhar vai à célula familiar, instituição onde a sociedade é plasmada na sua amplitude, por cruzar a vida privada e a experiência social de determinado grupo.

Milton Hatoum é um escritor amazonense, por ter nascido no Amazonas, por ambientar suas personagens na cidade de Manaus e proximidades, por abordar problemas específicos da região, mas sobretudo, por trazer o estado do Amazonas para o mundo, sem a sedução da cor local, numa atitude cosmopolita. O que é importante observar é que o território do escritor é o território móvel e flutuante dos portos, dos pontos nômades de cruzamento e de misturas e o olhar que ele lança sobre a cidade permite perceber as formas de hibridismo que originaram a cidade e do que ela é resultado. Na literatura de Milton Hatoum, as águas deixam de ser hostis entraves, e passam a ser abertura para o mundo. Para quem deseja se aventurar nessa malha de florestas e rios, a sua literatura pode ser um mau guia e levar o turista a se perder, mas para quem deseja se aventurar pelas folhas brancas de paredes brancas e pelos horizontes limpos de paisagem, pode bem ser uma forma de reconhecer o mundo misturado da modernidade dentro de cada um, uma modernidade que alcança mesmo aquele lugar por trás da muralha verde.

A Amazônia de muitos portos.

Mas se alguma coisa não há na literatura do escritor manauara é o canto da sereia do exotismo. Das ruas da cidade aos corredores da casa, os caminhos são os dos habitantes, vistos na sua dignidade, longe da visão tacanha que tudo diminui quando não entende. Em Milton Hatoum, a natureza grandiosa funciona como um cenário de fundo num retrato em primeiro plano, sempre dedicado ao ser humano e seus conflitos. Do *glamour* ao colapso da produção do látex registram-se referências, especialmente em seu último romance, *Cinzas do Norte* (2000). Mas a população do romance é o centro de interesse, a disposição dos narradores que circunscreve o espaço da casa e das relações familiares, com seus conflitos, que parecem atávicos – por se apresentarem desde o *Relato* -, tudo a serviço da economia da narrativa.

Num texto publicado em 1987, Antonio Candido passava uma visada na “nova narrativa latino-americana” e chamava a atenção para a diversidade que fazia dessa literatura um “conjunto” (CANDIDO: 1987: 201), o dos dezenove mais um, referência aos países hispânicos e ao Brasil. Até aquele momento o romance brasileiro tinha amadurecido, se consolidado. Transcendeu o regionalismo e urbanizou-se. Como não podia deixar de ser, a abordagem não passava da década de 80 – e isso poderia nos dizer algo, já que Milton Hatoum publica seu primeiro livro, *Relato de um certo Oriente*, em 1989. Antonio Candido nos convidava ali, naquele momento, a refletir sobre a nossa literatura que ainda hoje guarda um sentido:

Na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica. (CANDIDO, 1987: 215).

Essas questões viriam muito em parte pelo susto causado pela publicação das “espantosas memórias” de Pedro Nava na década de 70 e que foram recebidas pela crítica como um das mais inesperadas e extraordinárias composições da literatura brasileira. A longa incursão de Nava pela memorialística estava apenas anunciando uma exploração da

memória na literatura brasileira que encontrava eco na melhor tradição literária ocidental. A memória de Nava era refinamento, um elevado grau de erudição, sem o que ele não poderia ver o que viu como “um caminhante nas ruas do passado”, como definiu Sérgio Bueno (1997:39).

Em 1981, Silviano Santiago realiza o reverso da obra de Pedro Nava, e pontualmente o reverso da memorialística de Graciliano Ramos, com seu *Em Liberdade*, um livro que ficou entre os melhores publicados na década de 80 no Brasil. Juntando cartas, recortes de jornais e se apropriando de papéis e referências biográficas de Graciliano Ramos e de sua família, Santiago pronunciava uma memória da história do Brasil onde o escritor brasileiro, Graciliano Ramos, vítima do Estado Novo, se ligava ao passado do poeta Cláudio Manuel da Costa e a Inconfidência mineira, e por outro lado se ligava ao futuro de Wladimir Erzog. Com isso, o autor atualizava uma reflexão sobre problemas recorrentes das relações dos intelectuais com o poder e da memória rasurada de um país violado constantemente pelo jogo autoritário do poder, mostrando a reincidência da repressão em tempos que cruzam diferentes espaços políticos.

Em debate com vários críticos em 1978 sobre o romance brasileiro recente, Davi Arrigucci dizia não ter certeza, mas sugeria que na ficção da década de 70 para cá tinha aparecido uma tendência muito forte de voltar à “literatura mimética”, de se aproximar do realismo e da noção de verossimilhança (ARRIGUCCI: 1999: 77). A proximidade do jornal, da alegoria, do romance-reportagem não deixava o crítico muito otimista, fazendo-o mesmo entrever em alguns escritores, como Louzeiro, um cunho do romance naturalista. Essa veia de desolamento com relação à produção literária brasileira reapareceria em 1998, quando o crítico tece comentários sobre a falta de surpresas na literatura nacional, comentando que Rubem Fonseca deixava por menos, resumindo assuntos disponíveis em arquivos de computador; que Raduan Nassar dava entrevistas sobre fazenda ao invés de escrever o romance que não tinha escrito; que o bom documento de Paulo Lins não era ainda arte; que Bernardo Carvalho talvez chegasse lá se não se deixasse seduzir pelos elogios midiáticos; e finalmente, que Milton Hatoum continuava prometendo (ARRIGUCCI, 1999: 304). Não promete mais, Davi. Aí está Milton Hatoum, em plena forma literária.

Como outros leitores, Arrigucci não tinha muita paciência para esperar o próximo romance, pois nesse caso, fica claro que a crítica vinha não pelo questionamento da qualidade do escritor amazonense, mas pela demora em aparecer com um romance novo a partir da expectativa criada com a publicação de *Relato*, que o crítico tinha resenhado para a orelha do romance, onde afirmou que “não se resiste ao fascínio dessa prosa evocativa, traçada com raro senso plástico e pendor lírico” (ARRIGUCCI: 1999: 331).

O trato com a matéria da memória, utilizada como material concreto da edificação de sua narrativa, faria a singularidade, num quadro de tendência da literatura brasileira à autobiografia e ao memorialismo que já havia sido iniciada nos anos 70 e que a partir das décadas de 80 e 90 cairiam na moda da literatura. Ou mesmo antes, se olharmos o ensaio de Antonio Candido (1987) “poesia e ficção na autobiografia”, onde o crítico estuda a memória em Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava.

3.2.1. Milton Hatoum: percursos de um escritor

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Porque só assim ele viaja entre identidades.
Pensatempos, Mia Couto.

Milton Hatoum nasceu em Manaus, descendente de uma família de libaneses. Viveu na capital do Amazonas até 1968, quando mudou-se para Brasília. Depois disso foi morar em São Paulo, onde cursou a faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na USP (TOLEDO: 2006).

Deu aula em universidades estrangeiras e foi, durante muito tempo, professor de língua francesa e de literatura na Universidade Federal do Amazonas. Viveu na Espanha, França, Itália e Estados Unidos (PIZA, 2001).

Além de escritor, Milton Hatoum é tradutor. Um de seus últimos trabalhos é a tradução de *Representações do intelectual* (2005), do crítico palestino Edward Said, para a Companhia das Letras, também sua casa editorial. Do mesmo autor, organizou a edição brasileira, bastante resumida, de *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003).

Milton Hatoum é um desses escritores que vai *aonde o povo está*. Participa de encontros nas universidades, realiza palestras, faz conferências, conversa com jornalistas, concede entrevistas, comparece nas feiras de livro e nos programas de televisão. Esse contato com o público mostra como o escritor acompanha o movimento da recepção de seus trabalhos em esferas acadêmicas e também fora delas, o que deve levar em consideração no momento de escrever.

Hoje Milton Hatoum mora em São Paulo. E Manaus, o Amazonas, a Amazônia, o Líbano são apenas uma fotografia na parede que, ao que parece, dói.

3.2.2. A obra: ateliê de memórias

Milton Hatoum é um escritor que leva tempo para publicar um livro. O primeiro, *Relato*, publicado em 1989, apresentava um estilo que ajustava com precisão o ritmo da narrativa às necessidades da ação, um “estilo econômico”, como definiria Marleine Toledo (2006:127), mas nem tão econômico, como veremos. O público e a crítica, que leram e aprovaram, no entanto, teriam de aguardar um novo romance. *Dois irmãos* só chegaria mais de dez anos depois, em 2000, adensando o estilo ajustado entre a natureza dos acontecimentos e o ritmo da narrativa. Agora, penetrava ainda mais fundo na relação familiar conflituosa, cujo núcleo é formado pela tensão inconciliável entre os irmãos Omar e Yakub. O *Relato*, que recebeu em 1990 o prêmio Jabuti, foi celebrado mais uma vez nesse segundo romance. E em 2005, quando surgem as *Cinzas do Norte*, tínhamos a consolidação de um autor, com apenas três livros. A sua veia narrativa, a força dramática de seus temas e a profundidade com que consegue tocar os dramas humanos, tinham ficado como a marca de sua literatura.

Estes três romances publicados até o momento colocaram em cena uma região brasileira que tem interessado muito mais a especulações internacionais que a discussões sobre suas bases culturais, e mesmo projetos nacionais para sua preservação e conservação. Se por um lado Milton Hatoum coloca em relevo aspectos da cultura do Norte do Brasil, por

outro é clara sua fuga de tombar no regionalismo pitoresco e exótico tão afeito à Amazônia. No *Relato* existe mesmo um esforço de evitar esse tipo de regionalismo e a opção pela estrutura do romance de cambiar vozes narrativas explorando a memória plural através de narradores diversos (estratégia também usada por Autran Dourado em *Sinos da agonia*) apresenta-se como uma estratégia vitoriosa contra o tipo de realismo que em geral sustenta a literatura voltada para a *cor local*.

De *Relato* até *Cinzas do Norte* assistimos a um crescente afastamento do ambiente de Manaus do ponto de vista de sua presença material, real e concreta na narrativa, e uma saída rumo a São Paulo, ao Sul do Brasil, a Europa, ao Líbano. No entanto, o lugar segue dentro das personagens e disso não há como fugir. Como o Líbano, Manaus é uma presença forte, com sua gente, com suas misturas que acompanham o destino de todos, estejam onde estiverem.

Manaus siempre fue una ciudad al mismo tiempo cosmopolita y bastante provinciana, por su aislamiento geográfico. La provincia es muy importante para los escritores. En las grandes ciudades las anécdotas, los eventos escabrosos y las situaciones dramáticas se diluyen y se pierden. En la provincia, no. La provincia es una plataforma. Allí están los locos, los adúlteros, los asesinos, los corruptos, los bandidos. La provincia es la metonimia de un gran teatro, ideal para quien quiere construir personajes (BRUN, 2006)⁵.

Essa presença se dá pela memória, estratégia discursiva na construção dos três romances de Milton Hatoum que, cada um seguindo uma projeção diferente, tem a memória como elemento estruturador do texto e da construção das personagens, com fins e propósitos que pretendemos esclarecer neste trabalho.

As referências à capital amazônica chegam por vezes a fazer da cidade uma Manaus mitológica, desfeita no tempo e no espaço quando, quanto mais dela se afastam, mais a ela estão ligadas as personagens. A história do lugar passa a ser a história das pessoas em tempos em que havia cartas, retratos antigos, serviçais por toda a casa. A memória desse tempo está presente em todos os cantos acompanhando as personagens nas suas peregrinações pelo Sul do Brasil e por outros países como a Alemanha, França, Espanha, Líbano.

Os três livros do autor já foram traduzidos para várias línguas. No cenário da cultura brasileira estes livros apresentam um escritor criativo, sensível e com impulso dramático suficiente para atualizar uma literatura com novas propostas relacionadas ao passado histórico e à memória. Milton Hatoum, por essas e por outras razões que pretendemos destacar neste trabalho, desponta como um escritor que prima pela qualidade estética na produção de um romance, que demora ‘chocando’ um livro.

A recusa a acompanhar uma tradição memorialística brasileira - como Nava e Graciliano Ramos -, ao trabalhar com a memória, faz Milton Hatoum revigorar o procedimento na literatura brasileira nos últimos anos, ao se ocupar de um mundo misturado pelos deslocamentos próprios do século XX, como percebidos por Said (2003). Misturando temporalidades, ao contrário de Nava que fez da sua vida, classe social e época a matéria de suas memórias, e de Silviano Santiago, que fez dos fragmentos da historiografia e da própria literatura motivos para costurar uma memória ficcional, Milton Hatoum opera com o passado e organiza os acontecimentos em quadros narrativos onde se imbricam a cena descrita e a ação das personagens.

Com isso, não queremos dizer que o autor de *Relato* cai no descritivismo naturalista, criticado por Georg Lukács (1965), mas que o tratamento que ele dá à matéria plástica e deslizando da memória leva-o ao encontro de uma linguagem pictórica e sensorial. Daí resulta o romance numa composição de quadros de memória que se fluidificam a cada ponto de vista que se apresenta através de narradores diferentes que se revezam e se alternam na condução da narrativa. Pensando sobre as regras da arte da memória, o poeta e pintor Simônides de Céos, no séc. V a.C. anotou que “é preciso ver locais, ver imagens” (SMOLKA: 2000: 04), idéia essa que produziria ecos no decorrer dos estudos que formularam conceitos sobre a memória através dos tempos, até a compreensão contemporânea que encontramos, por exemplo, em Pierre Nora, da *memória e seus lugares* (1984).

No *Relato*, o contraste de sentimentos e lembranças, a incerteza da vida rememorada, surge como um ponto de questionamento de verdades estabelecidas, desenhando no interior de seus limites uma vida que nunca confere com a que foi vivida, borrando os contornos de suas próprias

molduras, a narrativa se ergue com um gosto próprio, um gesto de narrar que se justifica por si mesmo, desfazendo a ilusão do realismo. A história que Milton Hatoum conta já não é a memória de uma cidade saqueada pela decadência da economia dos seringais. As circunstâncias que levaram à derrocada dos ciclos da borracha, com seus barões comprometidos com as forças militares na Amazônia brasileira, já são história. Em desalinho com essa grande história da região - e com os regionalismos que produziram uma literatura do nordeste no ciclo da cana-de-açúcar, uma literatura em São Paulo na economia do café, o que se levanta em primeiro plano, no *Relato*, é a memória de uma família que foi se perdendo enquanto a casa foi sendo destruída e sendo transformada em ruínas de tempos e lugares dispersos.

Dono de uma escrita vigorosa que tem um gosto especial pela intriga familiar no espaço da casa, nem por isso Milton Hatoum apaga a história da região, que é pano de fundo do *Relato*, mas ascende ao primeiro plano no seu último romance, *Cinzas do Norte*. Pelo tratamento da temática dos conflitos familiares, fundamento dramático de seus três romances, Milton Hatoum se comunica com um outro escritor de três livros, mas este de carreira encerrada, até segunda ordem, Raduan Nassar.

A força de disputas entre irmãos, no livro seguinte do escritor manauara, que nasceram em *Relato*, vão se aprofundar em *Dois irmãos*, com Omar e Yakub até chegar à transferência para uma intriga freudiana entre Mundo e Jano, o pai, em *Cinzas do Norte*. Não apenas essa temática aproxima Milton Hatoum e Raduan Nassar como a escolha do espaço da casa e relações sugeridas de incesto que movimentam a trama nos romances dos dois escritores.

O sucesso incomum de Raduan Nassar com seus livros *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, e mais tarde de *Menina a caminho*, não impediu que o escritor abandonasse a literatura. Se existe um escritor que deu prosseguimento a essa literatura no Brasil, esse foi Milton Hatoum.

A aproximação entre os dois escritores, no entanto, termina na ascendência comum e na temática, pois que ambos se enveredam por caminhos bastante diferentes. O título provisório do segundo romance *Dois irmãos*, *Um rio entre dois mundos*⁶, e *Vila Amazônia* (FANTINI: 2004) em lugar de *Cinzas do Norte*, só expressa o interesse de Milton Hatoum por uma

terceira via, um espaço em franca transformação onde não é possível o verbo de um fôlego só, “num copo de cólera”, com a discursividade centrada na voz de narradores e personagens que não podem se comunicar, como vemos em Nassar. Em Milton Hatoum, mesmo nos momentos de ira, a narrativa tem trégua, e a possibilidade do entendimento está no horizonte, ainda que desde o início já se saiba que nunca vai acontecer. Aqui, só a morte interrompe os percursos e seus conflitos, porque discutir é uma forma de entendimento. Quando não há discussão é porque alguma coisa está perdida para sempre.

Mia Couto, o autor moçambicano que cotejamos neste trabalho com Milton Hatoum, começou um pouco mais cedo, em condições históricas bem diferentes, e tem produzido num ritmo mais intenso que o escritor brasileiro. Como veremos no capítulo seguinte, a partir da década de 90, Mia Couto tem publicado com frequência. Os dois escritores são os mais representativos hoje nas literaturas respectivas de seus países e conquistaram no mercado editorial internacional um lugar de destaque, por razões diversas. Mas assim como o sucesso, ambos partilham um mesmo desafio: como sair da literatura que os enredaram e não repetir fórmulas que deram certo. Presenciamos o esforço de ambos no sentido de explorar outras possibilidades criativas, o que exige coragem e disposição para correr riscos. Como não disseram ainda tudo o que tinham para dizer, aguardemos.

3.3. Um rio chamado Relato

Relato de um certo Oriente é o primeiro romance do escritor brasileiro Milton Hatoum, publicado em 1989. O relato é feito por uma narradora que procura através da memória sua e de outros, organizar as lembranças do passado vivido numa Manaus que não existe mais. Sua realização é uma carta que ela escreve ao seu irmão que mora em Barcelona. Ao iniciar tal empreendimento, ela vai mergulhando num universo cheio de incertezas, surpresas, mistérios e enigmas e assim, revive, o passado da família. A memória das personagens – que ocupam no romance o estatuto de narradores em muitos casos – é o elogio da vida compartilhada e a negação

da possibilidade de narrar sozinha. Através de cartas, manuscritos, diários, depoimentos, fotografias e até de um gravador, ela passa a ser a *relatora* de uma vida vivida entre mundos diferentes, e cheia de desencontros, paixões, alegrias, perdas e, sobretudo, *relatora* de um tempo que está mais vivo do que ela poderia supor. Escrever o relato é uma maneira de sonhar um outro tempo, de ter a ilusão de fixar o tempo. Voltar a Manaus se tornará cada vez mais uma viagem no tempo, antes mesmo que no espaço.

Neste romance, o relato é uma alternativa para organizar a vida, cujas experiências vão cumulando sobre a fragmentária matéria da memória, perturbando-a e tornando-a cada vez mais complexa e difícil de ser apreendida. Uma das peculiaridades relativas a esta memória é que a capacidade inventiva se desdobra no pictórico fazendo com que a narrativa seja sempre uma pintura, expressionista muitas vezes, tingida com as fortes tintas flutuando entre o real e o imaginário. O romance abre-se com a definição perspectiva do olhar, em que os acontecimentos vão surgindo emoldurados em quadros. Esse gesto inaugural da narrativa, de alta voltagem poética, terá uma função primordial no desenrolar da trama e da estrutura do texto:

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. (...) Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. (RCO, 1989:09)

Nessa cena inicial do *Relato*, estão definidos o gesto de olhar, que vai marcar a postura das personagens como sendo uma espécie de *voyeurs* do mundo, que olham e que produzem cenas; e também as imagens flutuantes que estarão presentes no “talvez” de todos os relatos dentro do relato. A incerteza daquilo que se narra em quadros, sejam eles feitos por meio de descrições verbais pictóricas, anuncia-se aqui.

Neste momento, a mulher e a criança que surgem aos olhos da narradora na indefinição nublada da manhã faz parte da paisagem igualmente confusa. A narradora se apresenta deitada na grama com um caderno aberto. A segunda questão provocativa é o estado psíquico da

narradora que põe em cheque a validade do relato, as verdades que ele empreende tratar, a credibilidade da narrativa. O relato começa a ser produzido mostrando que a escrita anuncia ser realizada sob uma névoa, em que, no esforço de tragar o passado, a *relatora* cansada e sonolenta, tentando costurar retalhos de lembranças, empreende a escrita. Percebe-se que o esforço da relatora será o mesmo do leitor, que terá de juntar pistas, relatos, para ajudar a costurar identidades perdidas.

A manhã que vem chegando e que ilumina a cena é fronteiriça e duvidosa sob a névoa confusa em que acorda a narradora. É teatral esse início, o mundo nascendo com a narradora acordando. O romance abre-se como em um palco com todos acordando preguiçosamente. O problema da escrita já aqui aparece, condenando o relato a uma incerteza original. Misturada a esta cena, a narradora viaja entre a figura presente da casa de sua mãe biológica e a casa que permanece viva em seu espírito, mas descobrirá aos poucos que entre a casa de outrora e a de agora, muitas coisas aconteceram e elas já não são fáceis de serem distinguidas.

A partir desse entendimento, vamos ler a narrativa sempre numa linha imaginária que precariamente dividiria a memória entre o pictórico e a escrita. A sinestesia tende a compensar a expectativa exótica (frustrada) que temos ao ler o relato de uma mulher retornando à Manaus, ao Amazonas, estado brasileiro que carrega o apelo propício das crônicas de viagem, com o romantismo e a mitologia própria do gênero. Essa expectativa exótica é duplamente reimpressa no distante Oriente, no Líbano, origem da família de Emilie. A distância passa a ser para ambos, a Amazônia e o Líbano, um aspecto que os torna espaços de construções imaginativas e fantasiosas na contramão da história, já que a opção do autor é misturar esses dois espaços, confrontá-los no interior da família. Assim, nem o exotismo de Manaus com sua fauna e flora, nem o do Oriente, com seus tapetes narrativos pintados detalhadamente de novidades para os olhos do mundo podem se manter na sua imaginada original pureza. No desenho das formas, das cores e dos cheiros, esses mundos vão se tingindo das mesmas cores, rasgando seus improváveis universos impuros e agredindo o risco um do outro na teia de uma nova e diversa realidade.

A própria arquitetura do romance se consolida sobre a variação do engenho pictórico, considerando que vários narradores participam da edificação narrativa e traduzem espectros diferentes do universo narrado. O apelo sensorial pelas imagens que impulsionam a narrativa é o tijolo sobre tijolo para que o romance seja visual. Ao entrar na casa a *relatora* vai desenhando suas cores e se enovelando cada vez mais na ação descritiva do passado, com olhos nebulosos na luz bruxuleante que dele permanece:

Além de sombrias, estavam entulhadas (as salas) de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho de porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém (RCO, 1989: 10).

Da mesma maneira que na memória, a casa apresenta-se desordenada, o interior e o exterior se confundem. Um espelho na sala comunica a duplicação do sujeito da escrita que passa a ser também seu objeto, metonímia da própria condição do romance, que assimila todas as formas discursivas na sua construção e reflete de algum modo, os objetos que atrai, devolvendo-lhes novas cores em novas realidades. A escrita da memória é um espelho partido pela impossibilidade de figurar a experiência na sua inteireza vivida. A escrita dessa memória é posta nessa duplicação, além de ser o próprio espelho, a moldura do tempo de acontecimentos passados em que se tentam colher sinais e organizar a vida a partir de elementos materiais da casa concreta que sobreviveu. Se o espelho reflete, a memória refrata. A memória não é o espelho da alma. Ambos duplicam, mas de maneira diferente.

Os baús – simbólicos receptáculos de memória, com seus relevos de dragão a proteger seu conteúdo; os ideogramas chineses, com sua capacidade de síntese visual; pagodes aquarelados, com suas citações expostas no próprio romance; o relógio negro de Emilie; armários, caixinhas etc, essa enumeração, própria da poesia, de elementos que ocupam a única parede branca através de sua citação pelo espelho transforma a casa num espaço completamente ocupado por objetos de memória e o espelho é dessa

maneira o papel em branco da página que se abre para a escrita. E o espelho, como a fotografia, como a escrita, denuncia a ilusão da imagem, anti-realista.

Assim, a casa será o primeiro lugar a congregar o passado, fazendo reviver as imagens da infância. Não será seu espaço físico e material, no entanto, o que se busca encontrar; a narradora se perderá é nos corredores do tempo, com seu conteúdo humano, que habitam essa casa, buscando experimentar tais imagens na sua origem, como nos diz Bachelard: “Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (1990:20), pois

não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão alojados. Nosso inconsciente está alojado. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (p.20)

O cruzamento do tempo e do espaço como categorias que se informam mutuamente, alteradas pelas lembranças e pelos sentimentos da narradora, mostra que o passado existe na casa mas que a casa está sobretudo arquitetada dentro dela, com a vida que a fazia existir. É como se a memória pudesse trazer o tempo passado com as suas cores e sentidos pelo encontro com a casa. A capacidade de revivificar mostra o interesse do romance iniciar-se exatamente neste encontro. A narradora olha a casa de sua infância e busca a partir daí a reconstituição de seu passado. Mas é ao sair para a rua que ela encontra o passado, nas conversas que vai estabelecendo, primeiro com Hakim, seu tio e, através dele, com outros narradores, como o seu avô, como Dorner, como Hindié Conceição.

Pela moldura dessa descrição podemos apreender a sociedade que existiu em Manaus com seus casarios imperiais mantidos pela riqueza das fazendas dos seringais. A pujança dessa arquitetura é assim um dado externo que se tornara interno - para lembrar Antonio Candido -, na definição psicológica das personagens.

A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. Naquele canto da

parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. (RCO, 1989: 10)

Se ao lembrar, o passado vem com cores carregadas, é a capacidade de criação da memória que o produz. O tempo faz desbotar as cores, mas a memória pode captá-lo mais vivo que na realidade, como a fotografia que tem a capacidade de tornar as coisas mais bem contornadas que quando as olhamos no contexto do mundo. Como se pode confirmar na pintura hiper-realista, cuja nitidez é maior que a da própria fotografia. É um excesso que mancha a página, que destaca, que persiste no detalhe, que busca compensar a precariedade da memória. O olhar da relatora se fixa em espaços contornados por uma linha, como se ela quisesse emoldurar aquela cena. Disso advém uma força particular da narrativa que faz o texto concentrar informações em imagens, bem como um apelo dos sentidos que insistimos, é evidente. A aristocracia do ambiente ainda guarda um requinte do passado, que pelo excesso se aproxima às vezes do *kitsch* - não estamos tomando aqui o *kitsch* como mau gosto, mas antes uma reação ao que se considera refinado e culto, conforme o percebe MOLES (1975).

Entretanto, o centro da cena são os rabiscos de uma criança. Nessa linha oscilante entre o que se vê e uma espécie de traição do olhar, a narradora tenta capturar alguma linearidade mas tudo se confunde no quadro maior das fachadas dos janelões com cortinas de veludo vermelho. Há aqui uma derivação de toda ordem sinestésica da narrativa que define a trama e o enredo. O vermelho, como cor predominante e viva, que guarda os mistérios e as intempéries das paixões, que comunica o nervo da vida, da sedução do olhar; que representa o sangue das grandes lutas e dos momentos limites da existência e ainda a cor do Oriente etc., este vermelho passa a ocupar o motivo maior que conduz todos os outros elementos visuais e sensoriais deste romance.

No segundo capítulo do romance, a relatora, em carta ao irmão, lembra que ele fazia companhia a Soraya Ângela, filha de Samara Delia – os nomes compósitos, como compósitas são as perspectivas do relato. Soraya Ângela, privada de dois sentidos – era surda-muda -, desenhava com giz

vermelho entre os tajás brancos. À mesa do jantar, entre constrangimentos, Soraya Ângela imitava o bicho preguiça, “nada parecia escapar às suas andanças, como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo.” (RCO: 18). A mãe da menina, Samara Delia, não se entendia com os *dois irmãos* “inomináveis” que não aceitam nunca o fato de ela, solteira, ter tido uma filha. Condenavam-na por isso, desprezavam-na, mas o pior era o que faziam com a menina. Se o olhar era suficiente para a menina, insuficiente seria para a narradora contar tais acontecimentos. Os desenhos confusos de Soraya Ângela, o nome de Emilie escrito por ela com giz vermelho no casco da tartaruga, seriam entornados na rua, devagar como o bicho (onde desenhava o preguiça, que imitava), marcando para sempre o destino da narradora e de Emilie:

E fiquei pensando no clarão aberto no meio da rua, preocupada contigo, te procurando, mas só havia enxergado Emilie debruçada sobre um volume coberto por um lençol manchado de vermelho. (...)

Sob a luz intensa do sol, todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal como um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância (RCO: 21).

O excesso de cor e luz dessa cena expressa o sentimento de desespero vivido por Emilie e pela relatora, em comunicação com o cinema (luz e movimento); com a pintura (linha e cor) e com a escultura (bronze, volume). Ao ser lembrada pela narradora, a cena vem ainda mais colorida. O destino cruzado da menina, da avó e da narradora, amarrado nesse fecho de luz que salta na memória um trauma do passado da narradora. O texto é tomado de luz, a iluminação do texto se volta para o vermelho que invade a cena e a reveste de maior dramaticidade ainda, empenhada pela luz intensa do sol. Todos pareciam negros, sob o sol, mas a narradora traz essa cena após longos anos do fato ocorrido, denunciando assim, ela própria, que as tintas de sua descrição incidem fortes sobre o tempo que passou.

A partir desse momento as cenas em que aparecer o vermelho estarão relacionadas, de alguma maneira, ao negro que, traduzindo contrastes, vai anunciar uma tragédia. Note-se que não é o preto, e sim o negro. As paredes

brancas e os espelhos estão também sempre presentes, ferindo a atenção do olhar. Apreendemos o cromatismo das cenas pela qualidade forte de sua substância, intensificado pelo contraste.

A *relatora* recorda, para o irmão, do tempo em que eles eram pequenos e que brincavam com Soraya Ângela, e então outras lembranças interferem como a cena em que Emilie, na idolatria que tinha por ele quando criança, o colocava num pedestal “cercado por uma muralha de mulheres, exalando odores tão estranhos quanto seus nomes: Mentaha, Hindíé, Yasmine”, provocando inveja nas outras crianças pela devoção que recebia, afinal, “quem não gostaria de estar ali em cima, santo recém-nascido, suspenso por lufadas e bafos oriundos de bocas e leques de cores exuberantes” (RCO: 23). A qualidade substantiva expressa nos nomes das mulheres – o recado dos nomes, conforme pensou Ana Maria Machado a propósito de Guimarães Rosa - tornam possível a visualização fotográfica e pictórica da cena, e os elementos sensoriais que a cena recupera permite que o passado lampeje nesse quadro.

Emilie é o centro em torno do qual orbitam todas as demais personagens do romance, inclusive a própria *relatora*. Mas Emilie não narra nenhum capítulo, o que demonstra que a morte da matriarca pode ser uma das motivações da escrita do relato. A *relatora* só escreve o relato após a morte de Emilie, e em grande parte, sobre ela. Os acontecimentos do romance são orquestrados pela *relatora*, mas Emilie é a personagem determinante da narrativa. Mania de criar mulheres fortes, essa de Milton Hatoum; e que vai se repetir nos dois romances seguintes.

A memória, que deveria ser escrita para responder à ausência de identidade da narradora, termina por ser mais para descobrir a identidade de Emilie. Todos estão empenhados nisso, até o ponto de Hakim, filho da matriarca, entrar no quarto para tentar descobrir o porquê do relógio negro na parede, que tipos de relíquias poderia ter Emilie, que revelassem seu passado.

Como Emilie já morreu, é sobre quem se pode escrever um romance. Uma vida acabada, como lembra Antonio Candido. A personagem morta, Emilie, é mais forte que todos os outros que sobreviveram e, não está só na mente da *relatora*, como Emilie era o pilar que estruturava a família, ela está

na mente de todas as personagens. Central na intriga, impossível não lembrar *A menina morta*, de Cornélio Pena ou *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

As lembranças são postas em constante discussão pelas personagens e pela relatora, como a *chave da memória*. Hakim, o filho de Emilie que mediava as relações familiares e que, de certa maneira, era solidário e cúmplice da irmã, Samara Délia, “era uma fonte de segredos” (RCO: 28) e conhecia a história de um grande relógio negro exposto na sala, que encantava a menina Soraya Ângela, a única que permanecia imóvel defronte o relógio, ignorando o som estridente e insuportável que feria os ouvidos dos outros. É ele, Hakim, que fornece à narradora boa parte das informações que busca para a reconstituição e do passado que ela empreende pela escrita. Do relógio negro da parede à chave da memória, ele movimenta os acontecimentos do passado, tornando nervosa a arena do romance, sempre dizendo, sem parar, revirando fragmentos do vivido, “com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória” (RCO:32).

O relógio negro é um objeto mágico⁷ a partir do qual muitas cenas ressurgirão na memória de todas as personagens que dividem a narrativa com a organizadora do relato. Ele é símbolo do tempo regulamentado da vida e do tempo subjetivado da memória de cada personagem. O relógio negro é também anúncio de uma coisa desconhecida que escapa à percepção imediata, em geral, prenúncio de alguma coisa que vem revestida de trágico.

A partir do segundo capítulo o relato passa a ser feito por Hakim e virá sempre entre aspas, até o final. Marcado por aspas, sabe-se logo que quem narra é outra voz, não mais a da relatora. O relato então, que deveria ser uma espécie de diário do passado da narradora, é transferido para outra personagem. Ele, que parecia ter encontrado a chave da memória, no seu ímpeto de falar, começa justamente dizendo que sua mãe, Emilie, nunca lhe contou o porquê do relógio: “Devia ter uns três anos quando apontava para o céu escuro e dizia: ‘é a luz da noite’. Foi a explicação oblíqua que Emilie encontrou na minha infância para não falar de si” (RCO: 33).

Confluir vários narradores é um procedimento técnico utilizado para encadear a memória como um processo coletivo, encenado no plano da

ficção, como a dizer que nada do que foi vivido pode ser reconstituído com mínima confiabilidade sem a ingerência dos atores que dele participaram. Emilie, a figura mais forte do romance, é contada por todos, como nesse momento, por Hakim. No colégio de freiras na adolescência, revelou tão profundo fascínio “pelo relógio negro que maculava uma das paredes brancas” (RCO: 34) do convento que a ela foi atribuída a tarefa de tocar doze vezes o sino ao meio-dia. Anos mais tarde, a neta, surda-muda, reedita este mesmo fascínio, dando continuidade a uma memória plasmada nesse objeto, que ficou sendo da família, perdurando no tempo a sina da família. Se o romance está cheio de paredes brancas, como esta que sustenta o relógio negro, não são irrelevantes os motivos que se destacam, expostos singularmente nelas. Reafirmamos que o apelo visual é o principal elemento definidor destes cenários, expondo cenas, quadros, fragmentos de memória.

Emilie, no luto pelos seus mortos – o irmão Emir, a neta Soraya Ângela -, em certos dias recolhia-se em rezas, mas na manhã seguinte, iluminava-se. Tinha, no luto que vestia, um luxo:

... vestia um tailleur negro e usava o colar de pérolas contornando o decote, mas em contato com a pele. O rosto liso como o marfim era envolto pelos cabelos ondulados, e por detrás da orelha brotava a flor de jambo, de um vermelho vivo que repetia o vermelho dos lábios (RCO: 99)

O contraste entre o vermelho e o negro entende-se por tudo. Ao lembrar um passeio pela praça próxima ao cais, na última parte do romance, a narradora inicial retoma a narrativa para dizer que “descrever sempre falseia” e que “o invisível não pode ser transcrito e sim inventado” (RCO). Como o desespero apreendido no rosto de Emir, fotografado por Dorner pouco antes da morte, e que somente a revelação da fotografia “revelou-lhe”. Na confusão das barracas e da multidão, um verdadeiro comércio árabe às margens do rio Negro, o romance é “um porto de palavras” como diz Fantini (2004: 177), onde os narradores captam uma cena comum de um desconhecido, sempre imbuída da obsessão de toda a narrativa pelo vermelho e o negro, pelo olhar seduzido pela luz e pela cor, pelo contraste e pela tragédia do contraste.

... e já não era mais uma mancha diminuta quando o vi galgar o talude de pedras vermelhas e esvanecer em seguida no lodaçal, já próximo aos barcos e à água. Uma muralha humana logo tomou conta do talude e formou uma nuvem movediça e densa por onde transpareciam recortes de quilhas e uma massa esverdeada e negra, meio difusa. (RCO: 128)

Cercada de dúvidas sobre a possibilidade de editar alguma parte da memória, a relatora compreende que a escrita é insuficiente: “o olhar torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no silêncio do olhar, a memória trabalha” (RCO: 155). Na impossibilidade de trazer o passado com as cores que as coisas tiveram no momento do vivido, seu cheiro e seus sons, a relatora debate-se numa linha entre o esforço para recuperá-lo e a consciência de sua impossibilidade, transitando seu drama pessoal, a busca de si mesma, para o *porto inseguro* de suas origens. As origens são um bem para sempre perdido. Sua estada numa clínica só contribui para intensificar ainda mais o fosso entre a realidade do passado, as falências da memória e os limites da escrita.

3.3.1. Não cante aquela canção

Contando com uma artilharia de traços do passado como cartas, fotografias e objetos pessoais que pertenceram às personagens, a narradora empreende a tarefa de realizar um relato para o irmão que mora em Barcelona. Mas ela terá de traduzir a desordem das lembranças, dela e dos outros, além de se deparar com perspectivas diversas sobre os mesmos acontecimentos. Depois de passar um tempo internada numa clínica de repouso em São Paulo ela volta para Manaus. Ao chegar, a relatora encontra a casa da mãe biológica – cuja importância é mínima para a relatora -, desordenada e então ela sai às ruas para procurar Emilie, sua mãe adotiva por quem nutre verdadeiro afeto. Ao encontrar com tio Hakim, este lhe narra histórias como se tivesse acabado de encontrar “a chave da memória”. Assim como a narradora, seu irmão também foi adotado por Emilie, que no entanto, é referida como avó. Daí o filho preferido de Emilie, Hakim, ser chamado por ela de ‘tio’.

Emilie tem dois irmãos, Emir e Emilio. Emir é o preferido, com quem teve sempre uma relação muito próxima. Já Emilio é quase transparente, como o marido que quase não aparece. Os três irmãos eram bastante jovens quando seus pais, Fadel e Samira se aventuraram na vinda para o Brasil. Emilie ainda se lembra das histórias que sua avó, Salma, que morreu com 105 anos, lhe contava quando ela era criança.

Emilie tem quatro filhos: Hakim, o filho preferido, Samara Délia, e dois filhos inomináveis. São representados por quatro pulseiras misteriosas que Emilie usou durante toda a vida, separadas duas a duas. O passado inominado de Emilie guardaria a explicação para a existência dos seus filhos “inomináveis”, mas termina-se o romance e nada se esclarece sobre isso.

Emilie tem três netos, os adotivos - a relatora e seu irmão – e Soraya Ângela, filha de Sâmara Delia. A relatora foi parar numa clínica de repouso em São Paulo, seu irmão foi para Barcelona e Hakim foi para o sul do Brasil, Emir suicidou-se no rio, Samara Délia desapareceu misteriosamente, Soraya Ângela morreu de acidente, Emilie morreu de desgosto e a relatora - que já tinha entrado na história - escreveu o relato.

3.3.2. Sobre o *Relato*

A palavra relato não possui uma definição própria, confundindo-se com a narrativa; sendo que a narrativa também é compreendida de modo variado e amplo, instigando constantemente a teoria e a história literárias, bem como campos afins do conhecimento, a se ocuparem de seus limites e da sua natureza. Os franceses dizem *récit*; os espanhóis dizem *relato*. Em português, dizemos *narrativa*, mas as preocupações conceituais encontram sempre o mesmo desafio. Roland Barthes, ainda na sua perspectiva estruturalista, enfrentando este problema, estende-o à constituição dos gêneros: “inumeráveis são as narrativas do mundo. (...) como contrapor o conto à novela, a epopéia à fábula?” (BARTHES, 1972: 19-20), para concluir que seria necessário um método específico que pudesse tratar dos tipos de

narrativa, para além dos estudos da frase e do discurso feitos pelos lingüistas seus contemporâneos.

Quando pensamos num relato, somos imediatamente levados a uma forma de texto objetiva, em que a matéria ali narrada leve a fatos ocorridos e presenciados, em geral, pelo relator. Embora não haja uma categorização para o relato, a forma como o termo é utilizado nos permite dizer que é um tipo de texto em que se cruzam elementos de diversos tipos de discurso, como da narração, argumentação e descrição. Essa concepção aproxima-se do sentido mais comum dos relatos de viagem, principalmente nos séculos XVIII e XIX, cuja vontade de ciência edificou um tipo de discurso intensamente preocupado com a verdade e herdou ao termo relato uma dimensão cientificista por excelência. Esse discurso vinha imbuído de um realismo estético, que se constituía como filosofia e ao mesmo tempo como fonte de informação e de conhecimento.

No romance de Milton Hatoum, as perspectivas mais comuns do termo são desconstruídas, postulando um questionamento fundamental sobre a verdade do relato já a partir da enunciação do próprio título. Cercado de incertezas, um *certo Oriente* vai sendo desenhado pelas lembranças vagas de uma mulher, cuja história pessoal não conta quase nada, mediante a pluralidade de vozes que se presentificam no romance.

A relatora, que abre e fecha a narrativa, funciona como um ponto de confluência da história da família. Antonio Candido, tratando do personagem do romance afirma que embora “no ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos de ser, de qualidades por vezes contraditórias”.⁸ Em *Relato...* torna insolúvel este aspecto contraditório, pois que além de sua complexidade própria, a coexistência de memórias instaura a mesma dúvida e a mesma precariedade com relação a exatidão do que é rememorado na maioria das personagens.

Dessa técnica de composição surge uma narrativa polifônica⁹. Nas mãos hábeis do escritor que elabora a narrativa, a encenação dramática toma a arena do texto originando a heteroglossia¹⁰ (1981:03), vale salientar, de pontos de vista individuais que culminam na impossibilidade da relatora narrar sozinha para realizar o relato. No entanto, apresenta-se o estilo invariável da narrativa como um todo, não sendo possível precisar a fronteira

entre os discursos específicos dos narradores. Mas isto é apenas mais uma das estratégias narrativas de Milton Hatoum neste romance, pois que os pontos de vista individuais dos narradores mantêm fragmentos complementares, e por vezes, dissonantes, entre si, pela perspectiva do olhar de cada um. Com isto, podemos redimensionar a forma do relato como qualquer outra forma de representação no campo da linguagem, cuja transparência é uma ilusão, uma perversa maneira de conceber a possibilidade de dizer alguma coisa objetivamente.

O *Relato* consolida uma prática discursiva, como já foi dito, pelo estilo invariável que o constitui o *Relato*, além de simular um tom de oralidade que atravessa o romance. Oralidade a partir da experiência da viagem, dela própria, do irmão seu correspondente, de tio Hakim, Dorner entre outras personagens. A narrativa surge como fruto do conhecimento do viajante, no sentido benjaminiano (BENJAMIN, 1994).

Há uma profunda reflexão sobre a memória, promovida pela consciência teórica do escritor Milton Hatoum, que entra no texto ficcional e o torna espaço de debate, no final do relato, numa espécie de *metaficção*. A relatora, como instância narrativa, empresta razão aos limites da palavra na tradução do que foi vivido. Ela é, de certa maneira, a consciência do próprio autor, que diz: “a memória e a imaginação são quase tão vastas quanto o universo” (1996).

3.3.3. A relatora compilacionista

On est toujours plusieurs quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie.
Philippe Lejeune

O único capítulo narrado pela relatora é o primeiro, com duas sessões, sem aspas. A partir daí, os capítulos seguintes aparecem narrados por outros narradores, todos entre aspas. Mesmo o sexto e o último, o oitavo; que são narrados por ela, vêm entre aspas. As aspas podem significar duas coisas: a primeira, que ao relatar, a narradora preserva o depoimento conforme foi

narrado, não alterando sua forma; a segunda coisa, que ao relatar, a narradora preserva o conteúdo, mas o ‘traduz’ para que o irmão possa compreender.

A segunda hipótese é a mais possível já que no final do romance, ela mesma diz que foi preciso traduzir a língua estrangeira daquelas vozes para que ele pudesse compreender. Essa hipótese é ainda a mais aceita tendo em conta que o registro estilístico é uniforme do início ao final do romance, para todos os narradores. Todos narram e descrevem. Mas só ela relata.

O relato se configura como uma representação do próprio romance, e tanto narrar – participar – quanto descrever – observar são procedimentos de construção textual que estão no horizonte da elaboração discursiva da narrativa. Ambas as formas discursivas no entanto estão sob a palavra de várias personagens, sobretudo daquelas que alcançam o estatuto de narradores, e são utilizadas organicamente. Como organizadora de todo o material recolhido e utilizado como material e suporte do relato, a voz inominada da relatora conflui com a voz do autor, entendido no sentido foucaultiano, de uma “figura do discurso, que organiza o texto”. Não temos mais uma narradora. Temos uma relatora.

Quem narra uma ação nela está envolvido, direta ou indiretamente. A relatora também está envolvida, mas se os acontecimentos rememorados dizem respeito à sua infância, à sua vida, ao mundo que ela conhece relativamente, ela se coloca como uma racionalidade organizadora.

Assim, quem relata, participa é evidente, mas é quem organiza o texto. É quem, racionalmente, dá lógica as cartas embaralhadas pelo tempo subjetivo da memória. Isso pouco tem a ver com uma eventual ‘narradora’ que tinha acabado de sair de uma casa de repouso que retorna sem saber muita coisa. Quem relata é uma consciência que está acima dos narradores, que os orienta, que os organiza. Quem relata é quem junta cartas, marcas materiais do passado, e escreve. E no relato essa figura está representada na condução da escrita como um todo.

Ao escrever o relato para o irmão - esse é o propósito dela - ela está organizando um grupo social. Tem se difundido um mito de que ela é uma narradora que escreve o Relato para buscar a própria identidade. Nossa hipótese é o contrário. Ela inclusive foge da própria identidade, ela não quer

falar de si. Ela escreve o relato para organizar a vida de um grupo, dar um sentido para aquelas pessoas, e também para a sua e a do irmão que vive longe.

Nesse sentido, as percepções atualizadas pela memória, remodeladas pelas lembranças, mostram as flutuações subjetivas dos processos básicos da memória, lembrar e esquecer, inventar para criar ligação entre uma coisa e outra, dependendo do sentimento que move a personagem no momento. As lembranças não têm contornos nítidos, vêm misturadas com sentimentos e emoções diversas e contadas, escritas, serão ainda lidas e traduzidas pela primeira narradora, que organiza do Relato. O Relato então tem vários narradores, mas podemos dizer que tem uma relatora. No sentido que o relator é um compilador, um sujeito que organiza o texto. O papel sublocado dos narradores que passam o fogo de Zeus de mão em mão termina confluindo na relatora que subloca do autor, a consciência organizadora do texto.

3.4. O edifício do relato

Em *Relato de um certo Oriente* encontramos uma articulação complexa das categorias de tempo e espaço que, urdidas pela pluralidade de vozes narrativas, provocam o leitor pela arte de representar os processos de lembrança e esquecimento que constituem os trabalho de sapa do fenômeno da memória.

A forma como o *Relato* é construído mostra que em raros momentos a relatora, sem nome, é interlocutora dos narradores. Nos demais momentos, os narradores têm como interlocutores outras pessoas que fazem parte da população do romance, e que a relatora recupera através de meios diversos, em alguns casos sem nenhum contato com eles. Mas ao final, a narrativa se desenvolve circulando entre posições alternantes de narrador e de interlocutor.

O relato é um coro de vozes, na perspectiva do plurilingüismo que caracteriza o romance, conforme Bakhtin. No caso do *Relato* o plurilingüismo deriva a plurivocalidade que resulta na narrativa como composição de quadros, cada qual com sua população. Os quadros estão inter-relacionados em vários níveis, mas ainda assim mantêm uma autonomia relativa, já que poderiam mesmo ser deslocados e produzir novos arranjos.

A existência humana com sua natureza socializante carece do reconhecimento do outro, e ser nomeado é uma forma de existir. A linguagem é a socialidade do homem. Tal reconhecimento inicia o problema do romance que tem uma narradora (relatora, conforme esclarecemos adiante), que não tem nome. Ela, não tendo nome, também não nomeia sua mãe biológica, que a teria internado numa clínica de repouso em São Paulo, por motivos não evidentes. Nesse espaço de reclusão, a relatora teria escutado e visto muitas coisas, entre elas, “a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome” (RCO: 163). A relação de filha e mãe está fora da linguagem, motivo porque não sabemos mais sobre isso ao final do que sabíamos no início do romance.

O romance está marcado por pontos obscuros que não são revelados, embora a sugestão é de que muitos deles não são enigmas que para o leitor. A estrutura do texto anuncia-se pela apropriação de uma forma discursiva: o relato. Tal estrutura está relacionada, pela seqüência em que os capítulos aparecem, ao ponto de vista dos diversos narradores e personagens. A esse processo de construção da narrativa, chamaremos *subscrição* de funções. Essa sublocação da narrativa significa que os narradores passam a palavra entre si num movimento em abismo constituído em duas direções: primeiro, a narrativa subscrita em abismo chega ao centro do romance, quer dizer, à metade do texto. Em seguida, do centro para a margem, a narrativa volta pelo mesmo caminho. Tentaremos elucidar essa teia estruturante do *Relato*.

3.4.1. Molduras de memórias compartilhadas

Ao visualizar o romance construído com imagens diversas, percebe-se a existência de uma moldura que circunscreve o relato organizado a partir da pluralidade de vozes que dividem a cena narrativa. Dentro dessa moldura geral surgem outras duas molduras, que dividem o texto em dois movimentos

que imitam a subscrição narrativa e o retorno da fala aos narradores originais.

A primeira é composta dos capítulos dois, três e quatro. A segunda, dos capítulos cinco, seis e sete. O primeiro e o último capítulos estão comprometidos entre si e formulam a grande moldura juntamente com a força centrífuga do texto que absorve tudo para o seu interior.

Considere-se ainda que esse processo vai se repetir em abismo no decorrer do desenvolvimento da ação e das lembranças das personagens, nos capítulos específicos dedicados a diferentes narradores.

Designamos como *primeira moldura* do *Relato* o espaço romanesco que compreende os capítulos dois, três e quatro. Nessa primeira moldura temos um conjunto de narradores que subscrevem a narrativa numa perspectiva em abismo até o ponto da metade do romance. O segundo capítulo é narrado por Hakim, tio da relatora, que é sua interlocutora. Hakim por sua vez, ao concluir o capítulo, anuncia o que lhe teria contado e mostrado Dorner, o fotógrafo alemão, amigo da família: “num dos nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai” (RCO: 60).

O terceiro capítulo então é narrado por Dorner que, no final, diz ao amigo Hakim: “a mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929” (RCO: 70).

As palavras do marido de Emilie, suas histórias, sua presença quase transparente no restante do romance, surgem aqui na posição privilegiada de narrador, que narra então para Dorner o que vem a ser o quarto capítulo do romance. Figura que vive apagada à sombra de Emilie, parece só ter existido por ela: “Os solteiros falavam de Emilie com efusão e esperança; os mais velhos recordavam a juventude, resignados e pacientes. Afinal, tinham vivido muitas décadas. Emilie era a única filha e, de tanto ouvir falar nela, enamorei-me (RCO: 76).

Hakim conta para a relatora o que Dorner lhe contou que seu pai lhe contou. Esse é o ponto nuclear da narrativa em termos de estrutura, pois a

partir daqui, em movimento inverso, os capítulos voltam pelo mesmo caminho que vieram, no mesmo modo de subscrição narrativa.

Designamos como *segunda moldura* do relato o espaço romanesco que compreende os capítulos cinco, seis e sete.

Nessa segunda moldura temos um conjunto de narradores que subscrevem a narrativa percorrendo o caminho inverso da primeira moldura, e com ela, como num negativo de retrato, estabelece um diálogo de forma, numa espécie de espelhamento. O quinto capítulo volta a ser narrado por Dorner, como se fosse uma continuação do capítulo três, da primeira moldura. O capítulo quatro da primeira moldura surge como uma suspensão narrativa, quando relacionadas a primeira e a segunda molduras. Mas considerando os três blocos que constituem o romance, Dorner, após a subscrição da narrativa ao pai do amigo Hakim, a retoma, o que podemos ver na abertura do quinto capítulo: “Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil numa tarde em que o procurei para puxar assunto” (RCO: 77).

Com essa abertura podemos ver que Dorner tem novamente Hakim como interlocutor. Duas vezes apenas em toda a narrativa nós temos um capítulo com duas partes. A primeira vez, no primeiro capítulo, a relatora faz uma corte rumo ao fundo tempo, e sua voz é mantida como relatora no segundo tempo. A outra vez, se dá aqui, no quinto capítulo, o narrador por Dorner. É evidente que o seu interlocutor é Hakim e então, dentro de sua voz, dentro do quinto capítulo, emerge uma segunda parte, e ela vem narrada por Hakim.

Num movimento de avanços e recuos no tempo, a ordem narrativa se aprofunda em rupturas. Hakim, narrando dentro do capítulo de Dorner, ou seja, dentro de sua voz, se dirige não a Dorner, mas à relatora. Estendendo-se por quase quarenta páginas, faz das duas únicas páginas de Dorner uma breve abertura, como se invadissem a narrativa do outro.

Dorner não volta mais. A relatora, interlocutora de Hakim anteriormente no capítulo cinco, toma a narrativa. Aqui ela ocupa o lugar de narradora, como o fizeram os narradores anteriormente e reproduz a forma como a narrativa é encadeada a outras vozes.

E então há mais um corte, o capítulo sete vem narrado por Hindié Conceição, a fiel amiga de Emilie. E é para a relatora que Hindié narra. É

para ela que Hindié conta o que lembra, o que pensa sobre o que lembra, e o que ela acompanhou nos anos de amizade com Emilie quando as duas passavam horas em silêncio bordando na sala do sobrado. Com esse capítulo fecha-se a segunda moldura.

Designamos como a grande moldura, o romance em si que abarca a voz da relatora, de forma direta ou indireta, que organiza o *Relato* como um todo. O *Relato* é representado no corpo do romance. O primeiro capítulo divide-se em duas partes, ambas narradas pela relatora. Entre as duas partes há um corte temporal, um aprofundamento no tempo, já que como a primeira, a segunda parte é também uma reportagem rumo ao mundo de sua infância.

No último capítulo, a relatora é tomada por um sentido didático de esclarecimentos, onde ela fala das dificuldades de construir o relato. É possível saber sobre tais dificuldades, já que elas são muitas vezes, bem detalhadas, mas não é possível saber muito sobre ela. Ao recortar, selecionar, rememorar, colher depoimentos, narrações de outras pessoas, organizar, enfim, escrever o relato, ela se perde ainda mais.

Ao tentar organizar a sua memória pelo amálgama da memória de todos com quem conviveu, a relatora está como Proust, no limite distendido da memória, no rio interminável da linguagem, na “quase infinita malha dos rios” (RCO:70) diante do tempo perdido. Ao fim o que ela faz é contar como foi que tentou se apropriar desse passado e como foi que escreveu o relato. Ao final, o relato é o questionamento da possibilidade de tocar plenamente o passado pela memória, a sua e/ou a de todos, é a obstrução da racionalidade e da pretensa objetividade da história, que encarcera a memória e a destrói.

Mas ela não é narradora pura e simplesmente. Ela é relatora, a autoridade um grau acima do narradores e um grau abaixo do autor, se fosse possível pensar em termos de hierarquia do texto. Não há mesmo hierarquia, as vozes se interpenetram, se trocam, a figura do narrador flutua no espaço da narrativa, e a democratização da narrativa, sua divisão racional e partilhada, com o silêncio respeitoso de quem ouve, só pode informar sobre o espaço individual consagrado num mundo onde ninguém sabe mais nem é melhor ou pior que o outro.

Mas é também um sinal, à sua revelia, de que a memória em sua força não se entrega ao fechamento da história. A questão *para que ela escreve o*

Relato? continua aberta. A crônica da casa assassinada¹¹ configurada na escrita do relato torna viva a memória e então a relatora pode continuar vivendo. Escrever é libertar-se de si mesmo.

Surge aí uma distância entre a narradora e a relatora, duas figuras que dividem a narrativa. No primeiro capítulo a narradora está colada a relatora, aque vai juntar tudo no balaio de gatos e tentar ordenar aquilo de modo que o irmão, para quem ela escreve o relato, possa compreender. Mas ao final, as aspas denunciam que a narradora se descolou na relatoria e se colou à figura do autor. O autor entendido no sentido que Foucault concebe o autor, como uma figura do discurso, uma voz que coordena a narrativa e que aqui no caso pode ser vista como o alter-ego do autor.

Se no começo ela esta confusa, aqui ela tem uma reflexão muito racional e até teórica sobre o gesto de escrever o relato, de escrever memórias, a memória dela não lhe da segurança muito menos as dos outros. A tarefa de selecionar, separar, privilegiar esta clara para ela e as dificuldades são sem fim. A racionalidade do relato é dada pela narradora relatora do inicio, mas não com a relatora narradora do final que já é outra coisa.

Na verdade, a relatora do final, é anterior a do inicio. Essa inversão de tempo, de perspectiva faz do *Relato* uma arquitetura matematicamente projetada onde muitas duvidas permanecem para o leitor, as vezes produzindo ambigüidade, as vezes produzindo mistério.

Narrar deixa de ter a função de esclarecer, de iluminar o o passado. É uma maneira ao contrario de se livrar dele, na medida mesmo em que ele vai se apresentando deslizando e incerto nos gestos de lembrança. Uma homenagem ao romance, gênero cada vez mais vivo, e que é uma forma literária livre e mesmo depois de declarado o fim do narrador oral continua encenando essa oralidade, o que também vamos constatar em Mia Couto.

Esses narradores são tradutores entre dois mundos ou mais. No caso do *Relato* são incalculáveis os mundos que surgem do encontro de tantas culturas, religiões a partir da imigração no norte do Brasil e da motivação da extração da borracha.

3.4.2. A viagem: atrás da muralha verde

Relato de um certo Oriente é um livro de viagem. Sem a euforia de quem parte, mas com o cansaço de quem retorna. Os relatos de viagens em geral começam com a partida. Aqui a viagem começa com a chegada. É que dentro dessa viagem, que acabou de terminar, a narradora começa uma outra, e dentro dessa, tantas outras, viagens. É certo que existem muitas maneiras de viajar. Viajar pressupõe um deslocamento de um lugar para outro e nesse deslocamento há sempre perdas, muitas vezes nunca mais recuperáveis. Como os espaços estão no tempo, eles se alteram, e o viajante pode não encontrar aquele espaço que ficou plasmado na sua memória até dia em que partiu. Essa imagem última pode viver o resto da vida no espírito do viajante se ele não retornar, mas não sobreviverá se ele voltar a por os olhos nela. A memória é feita de lugares, como nos ensina Pierre Nora (1984).

A literatura de viagem no século XVIII apresentava os viajantes que se punham em aventuras pelo mundo e que quando voltavam escreviam seus relatos onde narravam suas façanhas. O propósito era científico na maior parte das vezes, num espírito de vontade de saber sobre o outro, espírito que dominou a Europa no fascínio que o outro exercia sobre ela. Ironizando essa perspectiva do viajante europeu, um francês, Xavier de Maitre, escreveu a *Viagem ao redor do meu quarto* (1794) propondo uma viagem através da imobilidade física, onde só a imaginação se movia. Contra a agitação aventureira da mobilidade, ele propôs com sua obra, uma outra viagem, como muitas que Julio Verne realizou em 80 dias sem visitar os lugares, ainda que tenha se inspirado em muitos lugares; ou mesmo um outro Julio, o Cortázar, com *A volta ao dia em 80 mundos* (1967).

Homero escreveu os versos da *Odisséia* num tempo em que os limites do mundo eram de outra ordem, e percorrer o espaço era uma grande aventura. Seu Ulisses viaja durante muitos anos, vive as mais incríveis aventuras e poderia passar a vida inteira contando-as se o século XX não tivesse chegado e um outro Ulysses não tivesse submetido o espaço ao *cronos* moderno, onde uma viagem possível e que fizesse sentido seria

aquela que o homem empreenderia para dentro de si mesmo porque todas as outras perderam o poder de aventuras. Ironicamente, esse espaço aparentemente verticalizado, regido pelo tempo, pode tornar o mundo de novo sem limites. Os lugares da memória são outros, e graças a isso, o homem moderno continua viajando.

A odisséia moderna não tem pedigree. Não são mais precisos grandes acontecimentos para se fazerem relatos; o cotidiano se transformou num acontecimento sem demanda de grandeza e os homens, cansados de aventuras perigosas que os levavam ao limite da vida e da morte, preferem vê-las acomodados em suas salas equipadas com as últimas tecnologias, as aventuras virtuais de pessoas desconhecidas. A grande viagem passou a ser a da imaginação, a da memória como exemplarmente revelou Proust, ou ainda a imaginação histórica, conforme aludiu Hyden White (1995) sobre o século XIX.

A viagem hoje é uma metáfora que não toma para si nem transfere nenhuma qualidade daquilo que refere a algo que nada tenha a ver com ela, é uma anti-metáfora e para acompanhar Homi Bhabha (2003), se existe uma figura capaz de referir o tempo atual, é a metonímia, com sua força de contingência, e não mais a metáfora com seu paralelismo e simetria mimética. Viajar é uma ação literal e completa e sua substância é legítima, seja qual for sua origem, sua realização ou suas conseqüências. Assim ela é uma anti-metáfora e significa viajar. Às vezes uma coisa significa apenas uma coisa. Sem mistificações.

A relatora de *Relato*, ao voltar para Manaus, depois de passar um longo tempo internada numa clínica psiquiátrica em São Paulo, faz uma viagem que se desdobra indefinidamente no gesto de outras viagens. De seu percurso de Manaus a São Paulo e de volta a Manaus, pouca coisa ou nada se fica sabendo. A viagem que tem interesse é aquela que a espera em casa, quando se encontrará com o seu passado, com uma vida em suspenso, que voltará a pulsar depois de muito tempo de ausência. Viajar é encontrar o espaço da infância. Ela foi adotada por Emilie, uma matriarca forte que conduz a vida de toda a família.

Neste romance, embora as personagens vivem em trânsito, visitando a novidade do mundo, a viagem é muito mais interior que exterior, ou ainda, uma metáfora como diz Octavio Ianni:

na literatura, a viagem parece ser a metáfora mais frequente e diferenciada. (...) sem sair do lugar, pode-se viajar longe, no tempo e no espaço, na memória e na história, no pretérito e no futuro, na realidade e na utopia. E são muitos os que mergulham em si mesmos, como em uma travessia sem fim, podendo ser tranquila ou alucinada, deslumbrante ou desesperada” (IANNI: 1996: 16-7)

A viagem como metáfora de um percurso interior, como uma visita a outros tempos e necessidades, do que a memória não pode prescindir, alimenta o Relato. Por isso não há comprometimento direto com a natureza amazônica, ela só aparece na sua monumentalidade para ilustrar, e como mais uma variante da obsessão pelo vermelho e pelo negro, intensificando assim como pela força geral pictórica da narrativa, pelo contraste e pela luminosidade de que o texto se alimenta, como transfiguração da memória.

3.4.3. Fotografia: a posse do mundo

Um dos recursos que representa o desenho dessas memórias partilhadas na arquitetura do *Relato* desenhada por seres moventes que viajam, nas cores e cheiros bem marcados, é a cena enclausurada em molduras, que já não se deixa enclausurar. A fotografia penetra do texto tentando fixar um tempo, com sua vontade de realismo, de posse do mundo. De suas bordas derramam fios outros de memórias que vão indefinidamente inventando um lugar para existir. Nessa viagem, a narrativa resulta em imagens, o texto se inaugura em cores e tons, cheiros e gestos, cortados e partidos, de um tempo que não pode ser que letra e imagem.

Dorner é mais que um narrador ou uma personagem importante na trama do Relato. Ele é o estrangeiro que chega com sua câmera e faz fotos da família de Emilie e de outras pessoas e famílias da cidade, mas faz também descrições pormenorizadas da vida na cidade e da fauna e da flora. Ele é, não por acaso, alemão e não há nenhuma ironia sobre a sua personagem. É simpático, querido por todos da família e muito amigo de

Hakim, filho de Emilie. Sempre com sua câmera ele faz do cotidiano da cidade banal na sua forma corriqueira, um acontecimento. Diferente do que Sontag afirma, que o acontecimento sempre vem antes, aqui a fotografia é que faz o acontecimento. Com Dorner, sempre vem depois. A fotografia cria uma realidade, alguma coisa que não foi vista no momento em que foi congelada em imagem e só depois, uma dupla revelação: ao revelar a foto, revelam-se angústias que os olhos não puderam captar no momento mesmo em que a vida explodia. O olho mediado já não pode ver. O olho sem a mediação se não pode ver não pode guardar. A objetiva o faz.

O viajante não é mais o dos séculos passados com seus pintores, na era pré-fotografia, com suas expedições de catalogações e conquistas. Aqui, o viajante continua sendo o alemão, mas ele agora vem armado com a sua câmera moderna. Esse quadro do viajante é desenhado por Hakim, que conta para a narradora sobre Dorner, seus álbuns de fotografia, seus desenhos: o mundo inteiro vivia ali.

É nesse momento, que a fotografia deixa de ser uma imagem fixa e passa a transitar no texto como mais um outro texto, tão móvel e fugaz, como a memória da relatora e de todos os narradores do *Relato*. A narrativa se transforma numa composição de quadros, como o quadro dentro do quadro de *As meninas*, de Diego Velázquez, onde a imagem reproduz uma imagem que reproduz uma imagem e que com isso promete uma geração como um eco que penetra na floresta e que responde indefinidamente.

A fotografia no relato não é mais imagem fixada, é uma variante do discurso de memória que se confunde com o discurso dos narradores, nos sopros confusos de vozes que disputam um lugar na lembrança, memória construída na teia anárquica de pontos de vista que, aproximados ou distanciados no tempo e no espaço, se tornam modos diferentes de olhar e de narrar. O texto se transforma numa espécie de fotografia orquestrada pelo olhar de um narrador que vê, recorta, seleciona e penetra o objeto representado. A moldura já não pode conter o motivo que extravasa, e a memória transborda como as águas do rio Negro que banham a cidade agora flutuante também na página em branco, na parede em branco, na memória que acabou de apagar.

A construção da memória é deliberadamente abandonada em favor de uma representação de sua impossibilidade. O *Relato* surge como contra uma memória, contra uma coerência, afirmando nas imagens das fotografias e das narrativas dramáticas dos narradores, a impossibilidade de recuperar o passado. A narradora sem nome não quer saber quem ela é, nem sequer reclama um nome. Ela sabe que é no olhar sobre a cidade, sobre as ruas, sobre as gentes, sobre Emilie e sua família - que é a sua própria - que ela pode encontrar um sentido para viver.

Nem a loucura coabitada no hospital psiquiátrico em São Paulo a livrou de voltar para olhar velhos retratos na parede, aqueles antigos, que nos assombram pela força viva de suas presenças. Escrever é uma maneira de edificar outro mundo, narrar é uma maneira de apaziguar a alma, fotografar é uma maneira de negar aquilo que os olhos têm a ilusão de prender o tempo. A narrativa se liberta da memória, para ser instância aberta a novas viagens, viagens infundáveis pelas memórias todas deste mundo, para memórias mesmas que ainda não foram possíveis inventar.

Em seu clássico ensaio sobre fotografia Susan Sontag (2004) diz que fotografar é uma forma de possuir o mundo. Mas no *Relato* fotografar é uma forma de deixar para ler depois o que os olhos cansados ou acostumados não podem ler agora. A filosofia moderna nos ensinou que o olhar modifica o mundo, o objeto observado e que a qualidade do olhar modifica a qualidade do objeto olhado. Mas ainda existe a fissura entre o olhar e o objeto. No *Relato* o olhar e o objeto se confundem e nesse momento de fusão o mundo não é mais apartado do homem nem o homem do mundo.

Durante toda a narrativa os narradores, os mais diversos, falam de fotografias. As fotografias estão presentes em suas vidas, são recortes do tempo passado assim como os fiapos de lembranças e dizem sempre sobre algo que vai acontecer. No *Relato* a fotografia está sempre associada a uma revelação, a algo que não tinha sido visto antes. Toda vez que vai acontecer uma tragédia uma fotografia se anuncia antes. Paredes brancas se confundem com páginas em branco. As paredes brancas afixam-se fotografias e o grande relógio negro, marcando o contraste entre o tempo presente e tempo passado, a fotografia confirmando o relógio, o tempo confirmando a memória.

As fotografias no *Relato* cumprem a função de juntar palavras ao que não pode mais ser identificado pela linguagem verbal, embora seja ela também capaz de imagem como a fotografia. A narrativa será contaminada pela fotografia. A casa, com sua “fachada de janelões de vidro” (RCO:10) encontra a filha da empregada Anastácia Socorro na voz de quem a narradora reconhece “uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado a espera de movimentos” (RCO:11) até a fotografia ser desnecessária, A sagrada família e o Mediterrâneo deixam de ser quadros num museus qualquer da Europa e são sugados para dentro da narrativa. Tudo se transforma em recortes em margens, em limites, e o romance se torna enfim o elogio de uma moldura inacabada, tudo para questionar “como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo” (RCO:18).

Emilie olha todas as manhãs a fotografia da neta Soraya Ângela, que morreu em trágico acidente. Ao olhar a foto ela vê a imagem do dia do acidente. A imagem convoca uma outra imagem, a imagem ausente. Emilie olha a foto e chora. Não é a imagem que a faz chorar, mas a outra, que a foto evoca. A morte do irmão Emir, anunciada na última foto que dele fez Dorner com uma orquídea vermelha, sabendo que vida começa verdadeiramente com a memória é também parte da relíquia de imagens de Emilie. Essa foto é fundamental para a dimensão dramática da morte de Emir. No segundo capítulo do romance, Hakim, depois de ‘descobrir a chave da memória’, lembra o tio e conta uma conversa com Emilie há algum tempo atrás ao se lembrar do amigo alemão, o fotógrafo viajante Dorner, que estava de volta a Manaus:

- Há uns seis ou sete anos morou em Manaus – disse Emilie. – Depois fez uma longa viagem pela selva e andou pelo sul revendo uns parentes.

- Naquele tempo eras solteira – observou Esmeralda.

- Solteira, feliz e infeliz – acrescentou Emilie, procurando com os olhos uma moldura oval na parede branca da sala. – Esse alemão conhecia meu marido e era amigo do Emirzinho.

Emilie ofegava, e sua voz nervosa e trêmula atraiu o interesse de todos pela conversa. Mas ao silêncio que se seguiu, todos olharam para a moldura oval que enquadrava a fotografia de um homem jovem cujo olhar arregalado e sem rumo obrigava o observador a desviar os olhos da moldura e procurar em vão outro objeto fixado na parede da sala, pois na superfície branca não havia nada além da fotografia. (RCO: 41)

A obsessão pela fotografia e pelo retrato na parede branca é uma constante em todo o livro. A duplicação em abismo se dá nas próprias histórias que Hakim conta da presença do fotógrafo naquela noite. No final do capítulo, antes de a palavra ir para o fotógrafo, Hakim lembra que

Dorner fotografou o amigo no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio. A história desse retrato me contou o próprio Dorner, anos depois, com palavras medidas para não revelar um fato atroz que eu já havia intuído ao ler as cartas de Virginie Boulad. A foto contava o que Dorner não me pôde dizer: o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao desespero do amigo. (RCO: 60)

Além de mostrar as fotos a Hakim, Dorner mostrou também alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com o pai de Hakim, marido de Emilie, o homem quieto e sisudo que nunca fala.

Quando o marido de Emilie, é enviado ao Brasil, seu pai lhe deixa uma foto do irmão Hanna. Ao chegar e procurar pelo tio, não encontra senão o filho deste, que lhe comunica a morte do pai. A duplicação da foto de Arminda é um procedimento narrativo que vai se repetir com o Hakim, pois a foto que seu pai lhe deu confirma no primo a mesma imagem, semelhante os mesmos traços dos dois.

A fotografia surge na perspectiva da vocação pictórica dessa narrativa como elemento estruturante recorrente. Como traço do passado, relíquia em imagem, a fotografia surge para revelar, como os outros recursos que compõem a narrativa. Ao destacar, dirigir o olhar, emoldurar uma cena ou um acontecimento, a fotografia exerce a capacidade de reencenar o acontecimento em forma de espetáculo e de imagem.

Uma moldura na “parede branca” da sala exibia a fotografia de um homem jovem, que tinha “um olhar arregalado e sem rumo” (RCO: 41). Nada é dito explicitamente, mas o mistério que paira sobre a fotografia e a chegada imediata de Dorner podem ser um indício do passado segredo de Emilie, envolvendo dos dois, coisa que não será revelada no romance.

Dorner, o viajante alemão - não por acaso viajante e alemão - que fazia as fotografias, aparece justamente nesta noite, anunciado por duas fotografias, pois que foram vistas e comentadas antes que ele chegasse à

casa de Emilie. Da bolsa, Arminda retira uma fotografia de si, dizendo que Dorner a tinha pegado de surpresa. Neste exato momento ele entra na sala, cumprimenta a todos e acercando-se dela:

Colocou junto ao rosto dela a fotografia que ela ainda segurava (...) Quando ouvimos o disparo e logo mergulhamos na cegueira estonteante do lampejo que esbranquiçou tudo ao nosso redor. Quando as pessoas e os objetos reapareceram, as duas Armindas ainda sorriam, impávidas e assustadas. Na semana seguinte, o rapaz mostrou a fotografia do rosto da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher, e então dissipamos uma dúvida antiga: a de que aquele sorriso não era um sorriso e sim um cacoete adquirido na infância, como revelara nossa vizinha Esmeralda à Hindié Conceição (RCO, 1989: 42)

A cena vai se formulando no interior de si mesma, e engendrando-se a partir de sua contínua repetição, franqueando os espaços entre a realidade e a representação. A memória é invocada por meio de diversas imagens, e a fotografia é um destes recursos. Sobre a fotografia é dito apenas que “mostrou” o rosto da mulher, isto é iconizado na narrativa que assim repete: “a fotografia do rosto da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher”, como se esta imagem pudesse reproduzir-se indefinidamente dentro de si mesma. Enquanto o cacoete mostrado na fotografia, foi “revelado” pela vizinha Esmeralda, estendendo à palavra a capacidade reveladora da fotografia.

Há a afirmação de que Dorner dizia-se um perseguidor implacável de “instantes fulgurantes da natureza humana e paisagens singulares da natureza amazônica.” (RCO: 59) Mas o fotógrafo não tinha consciência exata sobre o lugar onde parava o olhar, apreendendo muitas vezes algo que não havia percebido, como a forte e expressionista cena que o narrador nos transmite: num discurso sobre outro, Hakim nos faz dirigir o olhar para dentro da imagem presa na fotografia que Dorner havia feito de Emir, o irmão de Emilie:

Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio. (...) A foto contava o que Dorner não me pode dizer: o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao desespero do amigo. (RCO: 60)

Dorner fotografa o amigo mas não consegue ver sua aflição. O olhar do fotógrafo se fixou na orquídea que ele acariciava, como a vitória do detalhe sobre a totalidade, mas a revelação da fotografia trouxe aspectos subjetivos do amigo que ele não havia percebido. É como se outros olhares dispersos, independente do fotógrafo, se marcassem na fotografia. Neste ponto, o romance anuncia a forma encadeada como se constroem os capítulos. Esta cena será retomada imediatamente e junto com ela o narrador do próximo capítulo, justamente assunto final do capítulo narrado por Hakim. Como uma continuidade, um fogo da narrativa que se passa de mão em mão, e como a fotografia, é o mote que arquiteta essas imagens e transforma as imagens em relíquias, os restos materiais do passado, com os quais se pretende construir um relato coerente. O uso da fotografia tem um caráter operacional no texto de Milton Hatoum, diferente do uso que dela faz Proust, segundo Sontag:

A estratégia do realismo de Proust presume a distância daquilo que é normalmente experimentado como real, o presente, a fim de reanimar aquilo que em geral se pode alcançar apenas de forma remota e nebulosa, o passado – que é onde o presente se torna real no sentido de Proust, ou seja, algo que pode ser possuído. Nesse esforço, fotos não ajudavam em nada. Toda vez que Proust menciona fotos, o faz de modo depreciativo: como sinônimo de uma relação superficial com o passado, exclusiva e excessivamente visual, e meramente voluntária, cujo resultado é insignificante quando comparado com as profundas descobertas a ser feitas ao reagir as sugestões oriundas de todos os sentidos – a técnica que ele chamou “memória involuntária” (SONTAG: 180).

No capítulo narrado pelo fotógrafo Dorner, momento do romance em que mais a fotografia surge como tradução de sentimentos e lembranças, percebe-se que a fotografia não é uma relíquia simples do passado, uma sinal material do que ocorreu, mas ela é viva e guarda informações novas que podem ser reveladas a partir de qualquer momento, pois para Milton Hatoum quem olha também modifica o passado, e mesmo a fotografia mil vezes olhada pode revelar traços novos das experiências já vividas. A fotografia, na sua linguagem própria, também ocupando espaços reticentes da memória, não pode no entanto suprimir a insuficiência da linguagem verbal. Como revelação, a fotografia é um recuo à imagem, uma assertiva no discurso fragmentado da memória, como o vermelho da orquídea que

impressionou Dorner ao revelar a foto de Emir e que descobrir que a cor traíra seu olhar: “Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não reconhece mais ninguém” (RCO: 61).

A fotografia é a linguagem pela qual Dorner se expressa, sua câmera é a mediação entre ele e o mundo, e as partes do texto por ele narradas são construídas com imagens vivas e vibrantes, dando ao cenário um tom tenso e trágico. A narrativa é construída nessa fronteira suspensa entre sombra e luz, claro e escuro, enfim, entre a certeza e a dúvida: o campo de contrastes do expressionismo.

Entre as histórias que Dorner conta, sempre acompanhadas de alguma prova construída com a sua objetiva, a do amigo Emir ocupa a maior parte da cena. Vamos aos poucos conhecendo os motivos do desespero dele revelados pela fotografia, os motivos que o levaram a caminhar com uma orquídea vermelha até o cais, o que teria levado aquele homem a ser “tragado pelas águas do negro”. Quando o corpo é encontrado pelos homens-rãs, Dorner descreve o acontecimento tomado de seu olhar pictórico, como se só pudesse traduzir o mundo através de imagens capturadas pela sua câmera, como se sua câmera tivesse a profundidade e a complexidade de seus próprios olhos para apreender a realidade:

Vista de longe, envolta de luz e água, a silhueta se assemelhava a um quadro vivo, uma pintura ligeiramente móvel: o horizonte aquático, brumoso e ensolarado ao mesmo tempo, e a cintilação de uma lâmina branca e encurvada, como um arco de luz entre o céu e a água. (RCO: 65)

A luminosidade do texto às vezes cega o leitor. Pela fotografia as imagens são forçadas ainda mais a se fixarem. O vermelho como a cor mais forte de tais cenas comanda a festa dos sentidos não apenas como a cor predominante, mas sobre tudo como o detalhe essencial que contrasta com o restante do cenário. É sempre um recorte, um interesse do olhar que está antes no fotógrafo que na fotografia, assim como os recortes que vão sendo feitos pelos narradores do relato. Entre a narração, a descrição e imagem, a fotografia se torna parte essencial do passado visitado. A fotografia transfere-se para outros pontos luminosos, quando outras partes do relato passam a

ser narradas por outras personagens. O capítulo narrado por Emílio, marido de Emilie, confirma que na verdade, mediante o desdobramento em série da figura do narrador, o registro estilístico se mantém o mesmo, e a apelo pictórico continua sendo o ponto de confluência de todos os narradores.

Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis (...) um rapaz alto e corpulento, recostado na parede de uma casa vermelha, atraíu meu olhar. (RCO: 73)

Depois temos a iconografia onde podemos citar a fotografia como um discurso colado na narrativa de modo que um discurso contamina o outro. As cores fortes das cenas narradas do romance são muito parecidas pelas cores fortes presentes nas fotografias. As narrações e as fotografias se confundem e ao final não existem fotografias que as que nos são dadas a conhecer pelas palavras dos narradores. Cumprem a função pictórica da narrativa com suas cores fortes simbolizando a memória que quando é ativada vem sempre com cores carregadas.

O romance é um gênero que vai absorvendo todos os tipos de discurso e inclusive intercambiando com outros gêneros, como é o caso do gênero memorialístico que já referimos no início deste capítulo, que fez uma boa tradição na literatura brasileira. Nesse sentido, as fotografias são corpos físicos, são a materialidade do passado, funcionam como relíquias e são uma espécie especial de salvaguardar a memória. Fotografar é uma maneira de manter vivos os acontecimentos ainda que todos nos sabemos que a fotografia não é a realidade, mas o seu efeito mimético é mais forte e pode criar a ilusão de salvar o passado.

3.4.4. A carta: escrever a cidade flutuante

As cartas que Emilie trocava com a freira Virginie Boulad – ou VB - do convento de Ebrin onde passou um tempo. As cartas que a relatora recebe

do irmão. As cartas que são referidas por todos os narradores. As cartas que Hakim escrevia para a sobrinha, a relatora. Cartas.

Nos três romances de Milton Hatoum encontramos a carta como um elemento importante na composição do romance, peças fundamentais na constituição do enredo. O flerte com a epistolografia que deveria resultar num romance intimista, no sentido autobiográfico, é mais um embuste da narrativa, assim como a memória. As cartas, se têm intimidade, estão lá como as fotografias, para serem expostas, e mesmo as que se escondem são profanadas e tornadas públicas.

Se eram escritas para serem lidas em solidão, se eram escrita íntima, deviam conter segredos e esclarecer enigmas. A nada disso se prestam, porém. A subversão está em tudo, e os segredos que as cartas ajudam a conservar, com o “idioma híbrido” de Emilie, o árabe ilegível, são só mais um desafio para a relatora que terá de traduzir mais esse código de memória. E as missivas se vão escrevendo a várias mãos no plurilinguismo do *Relato*.

A memória ativada pela voz das personagens vai se dispor da carta para revelar segredos, e assim como as fotografias são ser traços materiais do passado onde é possível encontrar nesses traços algum fiapo de história que ajude a entender o presente. Nesse sentido, as cartas são representação da escrita numa apropriação do relato pelo romance, e coloca diante do problema do espelho, da mimesis. Assim é possível compreender que todo o aparato, como as gravações, os recortes de cartas, de letras, vão encontrar uma mimesis. Como são escritas por várias pessoas que viram e viveram as experiências, as cartas se prestam a uma composição mais fidedigna da memória trazendo para a arena do texto o local da pluralidade de pontos de vista e de voz, o que no pacto ficcional daria mais credibilidade ao relato.

As várias coisas que são juntadas fazem um documentário e nesse sentido o romance é também um documentário, pois guarda documentos e todos os tipos de provas do passado, entre os quais, as cartas seriam os mais íntimos e comprometedores das personagens. O romance, uma forma ainda inacabada, como afirmou Bakhtin, aglutina todos esses recursos e todas as demais formas narrativas.

A correspondência muda e inominada entre a relatora e o irmão não é afinal a vitória do silêncio da escrita e da literatura, num mundo de

afastamentos, perdas, fraturas e estranheiridade: ao contrário, o barulho do romance permanece em nossos ouvidos, com sua força plural, de vozes que atravessam vozes, e que a relatora esforça-se por representar. O registro da memória pelas cartas, fotografias, objetos, ao juntar os traços do passado, materiais e concretos, com o sentimento de vida das personagens, prepara o cimento para sair do *relato do passado* para entrar numa memória do devir.

3.4.5. No ventre daquela caixa escura

Quem quiser ler o *Relato* e tentar dar aos relatos que o compõem uma ordem minimamente cronológica terá de ter muita disposição para tropeçar em incertezas e delas tentar se desembaraçar. A narrativa é leve e leva com o seu balanço o leitor mais avisado. A citação de anos, a lembrança precisa de acontecimentos que teriam se dado numa determinada tarde, numa determinada noite de natal, numa certa manhã e a referência recorrente da primeira à última página de dias da semana podem levar o leitor a pensar que traçar o fio cronológico dos acontecimentos seja uma tarefa realizável.

Numa manhã em que Emilie se ausentara para ir ao mercado, comecei a vasculhar o quarto dos pais. Aquela época eu devia ter menos de vinte anos e lembro que a casa era realmente imensa. Éramos então quatro irmãos, e o amplo espaço do sobrado acomodou a família, que, bem ou mal, foi acolhendo os pequeninos que chegaram num intervalo de seis anos: tu, o teu irmão e Soraya Ângela (RCO:53).

A engenharia do texto, no entanto, só faz com isso criar labirintos e diante das bifurcações que se ramificam e proliferam não se está menos perdido que em casa do Minotauro. Vasculhando o quarto dos pais, Hakim descobre dentro de um armário “o mundo íntimo de Emilie” (RCO: 53): cartas. “Trípoli, 1898; Ebrin, 1917; Beirute, 1920; Chipre, Trieste, Marselha, Recife, Manaus, 1924” (RCO:54). Nesse elenco de datas, há o percurso de Emilie desde que partiu para viver no Brasil e as cartas que ali estão são memórias que testemunham muitas coisas de sua vida. Mas existem “segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte” (RCO: 54). A busca de Hakim pelo passado de Emilie “durou várias manhãs daquele mês de agosto” e “hoje, parece a manhã do século

passado.” (RCO:53). Junto às cartas, Hakim encontrou o hábito branco que usou por pouco tempo em Ebrin quando se internou numa casa de freiras se negando a se separar dos pais na vinda para o Brasil e também o relógio negro que Emilie venerou durante a vida sem que ninguém soubesse o sentido dele. Nesse tesouro descoberto, que Hakim buscava associar à vida de sua mãe, “descobrir os eventos guardados no ventre daquela caixa escura” (RCO:54), entretanto, ele não encontrou muitas respostas e Emilie continuava sendo uma fonte de segredos.

Ordenar o Relato com dias, meses, anos, períodos do dia acrescenta confiança à voz do narrador e credibilidade ao seu relato. É com essa perspectiva que joga o autor, uma maneira de dissimular a precariedade da qual cada narrador tem consciência ao visitar suas memórias. A primeira Grande Guerra, iniciada na Europa em 1914, teria motivado a vinda para o Brasil do que seria o futuro marido de Emilie, um dos narradores inominados do *Relato*. Hanna, tio do futuro marido de Emilie, tinha vindo para o Brasil e combatido pelo Brasão da República Brasileira, não se sabe por qual motivo. “Passados onze anos, talvez em 1914, Hanna enviou-nos dois retratos seus, colados na frente e no verso de um papel-cartão retangular” (RCO:72) que acompanhava um bilhete, bilhete esse que teria levado seu pai a decisão de enviá-lo ao Brasil. E então é tudo. Não há mais nenhuma indicação temporal e só é possível saber qualquer coisa quando ao final de seu relato ele diz como foi que se enamorou de Emilie.

Emilie conheceria o futuro marido no dia em que o corpo de Emir foi encontrado. E seria através de um gesto lacônico e enigmático do futuro esposo de entregar-lhe uma caixinha que confirmava que o corpo encontrado no rio era o do irmão da moça que relutava em aceitar os fatos, talvez alimentando ainda a esperança de que ele não tivesse morrido. Nunca se soube o que havia dentro da caixinha. Nesse jogo de memória que mais imagina do que sabe, o tempo desencontrado de tantos acontecimentos perdidos e misturados a outros, surge o ano de 1910, uma referência à “sangrenta escaramuça de 1910, entre forças do governo e federalistas” (RCO: 68). Pelas referências do *Relato*, a vinda do marido de Emilie para Manaus estava relacionada à fuga da Grande Guerra que começou em 1914,

mas não existe nenhuma referência clara sobre a data em que Emir teria se suicidado.

Outra referência, nesse caso, ambígua, é a data de 1929 (RCO:70), ano da crise do *american way of life* com a queda da bolsa de Nova York. O *crack* levou à falência muitos investidores, entre eles o milionário Farquhar, que em seguida teve sua ferrovia, a Madeira-Mamoré¹², assimilada pelo governo nacionalizante de Getúlio Vargas. O ano de 1929 é também o ano em que começou a ser construída em São Paulo a primeira Mesquita, referindo assim a grande imigração árabe para o Brasil no início do século. Essas marcações de datas, na maioria registradas nas cartas que cruzam o Atlântico, em nenhum momento se imbricam por explicações históricas. Referem aspectos cotidianos da vida das personagens. Estão anunciadas em todo o romance, como uma espécie de obsessão que leva o autor a percorrer momentos de crise, de guerra, de deslocamentos e de autoritarismos, o que aparecerá de maneira menos sub-reptícia em seus romances seguintes.

O primeiro ano citado no *Relato* encerra a primeira parte do primeiro capítulo, momento em que a narradora já escrevia uma carta para o irmão:

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça do Diamante, quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954... (RCO: 12).

Quando em 1954 Getúlio Vargas suicidou-se, o Brasil adia por dez anos o golpe de Estado que levaria à ditadura militar. O ano de 1954 no romance é referido numa manhã, mas é no natal desse ano que um grande terremoto vai abalar a aparente diferença religiosa entre Emilie, católica e o marido, muçulmano. Se ambos tinham combinado respeitar a religião um do outro, o acordo não suportou o exagero com que Emilie comemorava a data cristã, tornando a festa religiosa uma carnavalesca brincadeira cheia de balões coloridos. Esse natal de 1954, o momento mais forte de desentendimento do casal, que praticava com fervor a religião e o amor, não poderia ser melhor para referir um momento da vida brasileira que não terminava aí sua tragicidade. A cidade imaginária, fundada “numa manhã de

1954”, era o reverso de um “entardecer em 1929”, mas em ambas era a memória que criava um mundo entre o vivido e o imaginado.

O apelo dos sentidos

No final do século XIX e início do XX, artistas e escritores começaram a propor uma perspectiva pessoal e subjetiva sobre o homem e a natureza. Essa reflexão individual insurgia contra o realismo e a exterioridade que era seu campo de visão. Interessados que estavam na interiorização da imaginação artística e nas formas possíveis de representar a interioridade, escritores, sobretudo romancistas, se apropriaram de técnicas do expressionismo e construíram uma literatura que buscava acompanhar os movimentos da alma, colocando-se contra o descritivismo realista da arte anterior.

Na literatura brasileira, ainda no final do século XIX, Machado de Assis foi quem mais abriu possibilidades dentro do realismo, ao publicar, em 1881, o extraordinário livro de memórias de um sujeito defunto. Se de certa maneira o realismo estava interessando na mimesis, a realidade resultava idealizada, criando efeitos de ilusão, que Brecht com seu teatro viria a combater.

Se os expressionistas tinham se rebelado contra exterioridade do impressionismo, contavam agora com a distorção do real através de um certo exagero na composição de quadros. Interessados na apreensão de sentimentos e emoções do indivíduo na sua subjetividade, os expressionistas também lançavam mão de contrastes, como os impressionistas, mas preferiam os espaços *íntimos* aos espaços exteriores. Nas vezes em que descreve a natureza, os narradores do *Relato* só o fazem para lembrar alguma coisa ocorrida com as personagens. O expressionismo, no entanto, não deve ser visto como um movimento por estar presente e ser uma constância na arte a partir do século XX.

A pesquisa formal e psicológica das personagens dos efeitos dramáticos da cor na composição pictórica (GUINSBURG: 2002) ocupam constantemente as páginas do *Relato*. A cor aqui é vista de uma maneira

não-naturalista, o que dá a sensação, por exemplo, de carnavalização na preparação da ceia de natal por Emilie. As cores e as luzes, os cheiros e sabores, todos os apelos sensoriais vão contra os relatos dos viajantes europeus, com seus pincel e pena. No *Relato*, os apelos aos sentidos são independentes e se revelam uma maneira de expressar sensações e sentimentos, o que podemos verificar nos momentos culminantes de conflitos entre as personagens, momentos em que as técnicas expressionistas são utilizadas com mais vigor. Não apenas a cor, mas toda espécie de percepção, como o odor e o contorno dos objetos que apreendemos através da relatora de seus desdobramentos nos remetem ao turbilhão de acontecimentos, às vezes de uma vida inteira, vividos pelas personagens.

A relatora, ao organizar uma memória coletiva, compartilhada pelo grupo familiar e amigos próximos, adota a divisão dessa percepção física do mundo, onde a explosão da emoção, da paixão, da loucura, do sentido, é definida numa cena plena de contrastes, cheia de cores ou mesmo com a marca profunda de uma ausência de cor. Mas mesmo assim, como por exemplo, o dia que Samara Délia aparece toda vestida de preto e desaparece para sempre, o contraste estabelecido entre a roupa e a cor da pele anuncia o estado de alma da personagem. A imagem visual indica uma situação interior.

Como os sentimentos interiores e as emoções fortes das personagens interferem na realidade, modificam suas maneiras de olhar o mundo, as imagens restam deformadas, deformando em duplicidade, a lembrança que se tem das coisas vividas no passado. No momento em que são chamadas à lembrança, as experiências vividas vêm somadas aos sentimentos e conformações do presente. Isso altera a cada novo acontecimento, a cada nova vivência que rearticula e reordena o passado através da memória.

Em Milton Hatoum, o fato dramático é tecido no mesmo nível que o fato artístico, não podendo um ser separado do outro. Seguimos uma cartografia dos sentidos, como se a relatora apelasse para toda e qualquer possibilidade de tocar o passado, levemente, apreendê-lo serenamente, dominar assim o seu momento presente.

A busca de temáticas nobres ou do retrato fiel da realidade não tem mais interesse. É a pesquisa interior que interessa. Se o impressionismo se

interessava pela luz e pelo movimento como lugar de pesquisa técnica vendo a arte como uma obra em si mesma, desvinculando-a do real, os expressionistas queriam buscar na arte uma maneira de pintar o sentimento do homem no mundo moderno. As pinturas impressionistas, que tiveram sua maior força em Claude Monet, no seu amor pelo ar livre e pela paisagem exterior se aproximavam mais do conceito de Zola da *arte pela arte*, quando o expressionismo queria gerar uma literatura e uma arte investigadora da interioridade humana.

Em Milton Hatoum, as técnicas do expressionismo são utilizadas para um perfeito ajuste de intenções. Os cheiros e as cores, a natureza e o interior do homem, nenhum desses aspectos é reduzido a percepções puramente físicas. A isso se ajusta o que dissemos no início sobre a ação de nomear no romance, onde os nomes trazem inscrita na materialidade da palavra a qualidade daquilo que nomeia, de sua formação física e também o caráter moral e psicológico das personagens. Os contrastes entre luz e sombra instauram lugares misturados, de meia-luz, na obra do escritor manauara: o entrevistado. Lances de memória são obtidos de acordo com os mais variados motivos da cena, aumentando ou diminuindo sua capacidade significativa dramática, puxando ou distanciando a lente do narrador. O preto jamais é usado numa obra impressionista plena, daí a opção pela transformação de sua função por Milton Hatoum que o combina sempre com uma cor viva, como o vermelho, trazendo esse par para dentro das personagens. Ressalte-se que Milton Hatoum usa o “negro”, não o preto. O contraste entre o vermelho e o negro, que marca os momentos mais dramáticos do texto – como a morte de Soraya Ângela e de Emir – vividos como momentos de extrema perturbação, é uma inegável referência ao clássico romântico de Stendhal.

O expressionismo como vanguarda (TELES: 1992) é aqui ultrapassado. Deixa de ser um movimento para ser uma expressão de momentos de crise, de situações-limite na vida das personagens. Em sentido mais amplo, pode mesmo ser considerado como uma constante no século XX, intimamente relacionada às inúmeras guerras que fizeram desse século uma combinação do máximo de racionalidade técnica e civilização e, paradoxalmente, de barbárie, conforme anotou Antonio Candido (2004).

E desse modo que o texto *Relato* iconiza o texto das imagens, da fotografia. Ora sendo fotografias, ora imagens criadas pela linguagem verbal, o *Relato* alcança o seu tom poético, a linguagem como imagem. Mais perto das imagens e da fotografia, o texto se torna um campo aberto para o uso de técnicas que se apropriam de várias outras linguagens, sem interdição.

Se o expressionismo se tornou uma das formas artísticas de mais vitalidade vinculado a conflagrações mundiais que geraram toda espécie de desajustamentos sociais culminaram com sistemas ditatoriais autoritários e déspotas em toda parte do mundo, por certo está justificada a sua atualidade. O ódio racial gerado no interior dos sistemas coloniais, da perseguição a povos inteiros, gerando ainda inacreditavelmente toda sorte de tentativa de genocídio, num tempo em que cabeças voltam a rolar, tem gerado uma linhagem literária, que como disse Steiner, citado por Said, da “pessoa deslocada”.

É na suspensão *entre-mundos*, o mundo atroz e desumano das catástrofes e o mundo humanizante da arte, que o romance de Milton Hatoum se edifica. Do ponto de vista simbólico, que poderia traduzir a abertura do *Relato* para o campo da cultura e da função humanizadora da literatura, encontramos duas referências urdidadas pela memória como reposição de possibilidades de viver. A primeira é marcada pela ausência de comentários diretos sobre o fenômeno do encontro das águas dos rios Negro - de águas pretas, e Solimões, de águas brancas¹³. A razão seria que Milton Hatoum mistura as águas (FANTINI: 178), não apenas as águas do Solimões e do Negro, mas também as do Mediterrâneo e do Amazonas. É o mundo misturado pela formação da cidade com seus imigrantes de várias partes do mundo.

Milton Hatoum suprime qualquer *apartheid*, suprime a ordem da Geografia de dois rios que caminham lado a lado por mais de seis quilômetros sem se misturarem. Depois formam o rio Amazonas, proporcionando um raro espetáculo da natureza. O interesse do escritor está no encontro das águas, na mistura dos rios, na malha dos processos de hibridação remando sua canoa e realizando sem trégua traduções e travessias (ABDALA JUNIOR: 205: 25-0). A narrativa presentifica esse

fenômeno na forma como arquiteta o enredo e a trama das personagens, marcando um novo espaço na geografia social.

A segunda referência vem da história literária, e diz respeito à própria literatura como diálogo cultural. Um mundo citado pela contradição e pela dúvida; pela impossibilidade de escolher; pela história de quem, pelas circunstâncias sociais, não pode optar: o romance de Stendhal (1783-1842). A capacidade de Stendhal de representar os movimentos da alma de Julien Sorel, através das cores evocadas, construindo o romance entre a tensão realista e romântica, é também subvertida por Milton Hatoum. Em *Relato a vida dividida* de Sorel, a luminosidade das crônicas de viagem, e a visualidade ilusória das fotografias se transformam em linguagem em favor de uma imaginação que não cessa de se transformar, de fazer com que a memória seja a cada vez mais as lembranças nômades de um passado continuamente inscrito no presente.

Em ambos os casos, de ausência de citação dos dois aspectos que julgamos parte da arquitetura do *Relato* - o encontro das águas e o romance de Stendhal -, a ausência se torna presença, indiciando que o relato se constrói no seu próprio engenho criativo, marcando distâncias, como a distância *de um certo Oriente*. Tudo contribui para a atualização da tensão formadora do texto através do relato constituído de uma memória que só pode ser plural.

O movimento do romance de Milton Hatoum é o movimento da relatora, que transita suas incertezas por outros narradores na busca obstinada da escrita da memória. A forma como este romance se constitui, utilizando-se de estratégias dispersantes, como recurso para tentar abranger a completude da memória, coloca em questão a possibilidade da memória individual. No crepúsculo da narrativa, fim da viagem da escrita, não da memória, com a foto desbotada, a carta borrada, a memória esvaindo-se inaugura uma ponte nova para a vida, uma vida sem o *glamour* do passado, sem o *luxo do luto*, mas uma vida. Apesar de.

Notas

- ¹ - Sobre o desenvolvimento da Amazônia na economia da borracha ver LOURENÇO (2001).
- ² - A rede Globo de televisão existe neste momento a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, que aborda o período áureo da borracha e discute as fronteiras entre Bolívia e Brasil. 2007.
- ³ - Milton Hatoum, em entrevista a Aida Hanania (cit. feita: 1993)
- ⁴ - Sobre a ferrovia Madeira-Mamoré ver FOOT HARDMAN (1988).
- ⁵ - Julian Fuks (2005) no jornal *Folha de São Paulo*, citação feita por Von Brunn (2006).
- ⁶ - informação dos Cadernos de literatura brasileira do IMS, p.19
- ⁷ O Ítalo Calvino diz que toda narrativa tem um objeto mágico em torno do qual toda a ação se desenrola.
- ⁸ - A personagem é formada a partir do que faz, do que diz, mas também do que se diz dela. Na teia da narrativa, os caracteres vão se juntando em torno da personagem, dando-lhe substância. Sobre isso, ver a excelente discussão de Antonio Candido (1970).
- ⁹ - Conceito de Bakhtin que concebe o romance como um campo de vozes sociais.
- ¹⁰ -Conceitos como dialogismo e heteroglossia foram desenvolvidos por Mikhail Bakhtin em estudos sobre o romance, principalmente sobre a obra de F. Dostoiévski e L. Tolstoi; cujos níveis entende como critério fundamental para a definição de uma obra bem realizada, ou seja, um romance é tão melhor realizado quanto maior for a capacidade do escritor em orquestrar as vozes narrativas, de modo a conviverem no espaço ficcional as ideologias e os caracteres individuais das personagens e dos elementos circundantes, independente dos valores e crenças do escritor. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981 (03).
- ¹¹ - Lendo o relato é quase impossível não se lembrar do belo romance com esse título do escritor brasileiro Lúcio Cardoso.
- ¹² - Ver sobre a estrada de ferro Madeira-Mamoré em FOOT HARDMAN (1988).
- ¹³ - O rio Negro é internacionalmente conhecido como *hungry river*, devido a escassez de microfauna e microflora. Suas águas de cor alaranjada, acima dos dois metros de profundidade, apresentam realmente a aparência negra. O que provoca tal coloração são as substâncias úmidas em suspensão. Já o Solimões, devido a passagem deste rio e de seus afluentes pelos Andes e por regiões desmatadas, apresenta grande carga de sedimentos argilosos em suspensão. Portanto suas águas apresentam a coloração “café com leite” e são conhecidas como águas brancas. Essa idéia do sentido do vermelho e o negro no *Relato*...

CAPÍTULO IV

4.0. Mia Couto: um rio entre dois mundos

Este capítulo será desenvolvido em quatro partes: na primeira faremos uma breve abordagem sobre Moçambique e sua recente história de independência, sobre seu olhar voltado para o Índico e para o Oriente, suas fronteiras com a África do Sul e a diversidade lingüística que habita o país vivamente, contando mais de vinte línguas locais, e a língua oficial que é o português.

Em seguida, serão desenvolvidas algumas reflexões sobre a formação da literatura moçambicana, e o surgimento do conceito de *moçambicanidade*, que tocou principalmente à literatura a tarefa de dar conta da nova sociedade em formação, sobretudo após a independência do país. Uma atenção será dada a crítica de seus romances e ao lugar que o escritor ocupa hoje no cenário das literaturas de língua portuguesa; e além delas, já que suas obras estão traduzidas para muitas outras línguas.

Será feita aqui uma breve incursão sobre a vida do escritor moçambicano, Mia Couto, e uma breve apresentação de suas obras nos seus vinte e poucos anos de vida literária. Ao interrogar o tempo e o espaço como articuladores da memória e da ação humana que caracterizam suas obras, incidindo desde os títulos dos livros até a trama narrativa, será feito o esforço de apreender o universo moçambicano configurado na obra de Mia Couto.

Nessas duas primeiras partes não temos a intenção de aprofundar ou polemizar qualquer discussão, tendo em conta que tais questões nos interessam por informar sobre a literatura que será produzida em Moçambique a partir da década de 80, que é quando Mia Couto começa a publicar seus livros.

Em seguida, serão abordados aspectos relacionados ao narrador de *Um rio*, romance de foco de nossa pesquisa, onde investigaremos os

deslocamentos da memória que se dão no movimento das personagens e das verdades mutantes com que são construídas no território da literatura moçambicana, com suas implicações históricas e culturais.

Por último, será discutida a arquitetura do romance, onde interessa investigar os materiais utilizados na sua construção, já que a memória é o cimento de base que, dispondo-se de traços do passado, como são tomadas cartas e fotografias, como elementos materiais que indiciam e dão sustentabilidade à elaboração discursiva da memória.

Este capítulo é dedicado exclusivamente a Moçambique e a Mia Couto, como já explicitamos na *Introdução* deste trabalho e que reafirmamos na abertura do capítulo anterior dedicado a Milton Hatoum. No próximo capítulo desta Tese, o quinto, serão aproximados os dois romances, tentando apreender as similaridades e as dessemelhanças que informam os dois textos tendo em conta as questões discutidas nos capítulos específicos de cada um. Esta aproximação será tendo a memória como interesse motivo da construção narrativa dos dois textos, e como linha geral do trabalho. A perspectiva é de observar a memória como procedimento técnico e simbólico de construção narrativa, que se dá de maneira nova e criativa, mas diferente, em ambos os autores.

Algumas palavras da crítica

Boa parte da palavra sobre Mia Couto remete sua literatura à influência de Luandino Vieira, escritor angolano, e a diálogos estilísticos e criativos com o brasileiro Guimarães Rosa. Com nossos ouvidos acostumados, difícil mesmo não se ouvir ressonâncias desses autores na literatura do escritor moçambicano. Entretanto, se em Guimarães Rosa encontramos na morfologia um núcleo fundamental de recriação da língua a partir de uma mitologia do *grande sertão* e do miúdo do chão, confundindo-se na matéria lingüística, em Mia Couto a pesquisa se dá mais na perspectiva semântica que sobre qualquer outro nível da linguagem. Não se trata de dividir, mas de perceber o acento que

a escrita de Mia Couto possui na elaboração literária, de modo novo no contexto das literaturas de língua portuguesa.

Influência do pai poeta, Fernando Couto, ou um contador de histórias cercando palavras? O fato é que, em 1986, quando Mia Couto publica seu segundo livro, o narrador se manifestava na força viva do *griot*. O livro, *Vozes Anoitecidas*, cumpria já o destino da poesia na literatura que o autor faria nos seus próximos 20 anos, se contamos até o momento presente. Antônio Neves anunciou: “eis o primeiro sopro desta obra: dar voz de reparo a gentes “apagadas”, que nunca tiveram relevo mas que são parte integrante do magma por que se têm batido algumas destacadas figuras do combate moçambicano e lhes dão razão de lutar, de existir, de reivindicar.” Antonio Lopes Neves, “Mia Couto, Vozes anoitecidas”, in jornal *África*, 1988-07-27, citado por Fernanda Cavacas.

Sobre o primeiro romance de Mia Couto, disse Laranjeira: “*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 (...).” Para o crítico, Mia Couto é um sonhador de lembranças, um inventor de verdades, “se bem que o espaço circunscrito a Moçambique e o tempo à pós-independência, as estórias remetem com freqüência a um mundo alheio a cibernética e aos dígitos” (LARANJEIRA: 1993).

Em sua dissertação de doutoramento, Cavacas (2002) afirma que Mia Couto trabalha nas malhas do português. O trabalho propõe o estudo dos contos de Mia Couto de *Vozes anoitecidas*; da novela *Mar me quer*, e dos romances *Terra Sonâmbula* e *A varanda de Frangipani*. Para tanto, a pesquisadora recorre a elementos extra-literários, como depoimentos de anciões sobre a luta de libertação nacional, a independência e a paz; elementos culturais e lingüísticos presentes em sociedades rurais e urbanas moçambicanas as portas do século XXI. A questão, como lembra Antonio Candido, é saber como esses elementos extra-literários entram no texto.

Duas teses feitas na Universidade de São Paulo são importantes para observar as possibilidades críticas que o romance de Mia Couto suscita. A primeira de Nataniel Ngomane (2004), por buscar, na perspectiva do comparatismo solidário, a aproximação do autor moçambicano da estética do

realismo maravilhoso da América Latina. A outra, de Susanna Ventura (2005), também na perspectiva crítica do comparatismo da solidariedade, por abranger três literaturas de língua portuguesa, comparando Mia Couto, Ana Maria Machado e José Saramago.

Ana Mafalda Leite (1998; 2003), da Universidade de Lisboa, tem se destacado no estudo da obra de Mia Couto, com importantes contribuições pela crítica pós-colonial, e, principalmente, pela apresentação da força narrativa e mostrando que o romance de Mia Couto liga-se a estruturas desmontáveis, em que os contos constituem as partes do romance.

4.1. Moçambique e o Índico: transcurso de mares e terras

Moçambique está localizado na costa oriental ao sul da África, chamada África Austral. O país é banhado pelo oceano Índico numa dimensão costeira de mais de 2.500 quilômetros. Muito antes de os portugueses aportarem-se à costa oriental do continente africano, povos do Mediterrâneo já tinham chegado por lá. Pelo Índico estabeleceram-se rotas comerciais, trocas culturais e um imaginário voltado para o outro lado do mundo, fazendo com que a colonização em Moçambique tenha tido algumas diferenças da colonização de Angola, país também colonizado pelos portugueses.

A presença da cultura árabe, marcada inclusive no nome do país, deixou sinais da cultura, na culinária, na religião e na organização da cidade. Além da abertura para o mundo através do Índico, Moçambique faz divisa com a África do Sul, o país mais estruturado em termos econômicos, com uma indústria desenvolvida - para os padrões africanos - que exporta produtos industrializados e matéria prima para a Europa e mesmo para países do continente africano.

A fronteira com a África do Sul é um elemento importante na constituição cultural de Moçambique em vários níveis. As relações simbólicas se dão pela música, pelo imaginário referencial que os moçambicanos têm no país vizinho, e pelo contato com a língua inglesa. Do ponto de vista econômico mantém uma

relação forte, e muitos moçambicanos vão trabalhar na África do Sul. O poeta moçambicano, José Craveirinha (2002), denunciou em seus poemas a exploração de moçambicanos nas minas de carvão as terras do *rand* e, com uma voz lírica que tecia um forte engajamento social, o poeta anunciava o sonho da liberdade, aproximando o negro do carvão à cor da pele dos moçambicanos trabalhadores das minas¹.

Moçambique, legitimamente é um país que quer participar da modernidade e a abertura para um mundo de trocas se faz no momento em que o país se forma rumo ao futuro projetando seus sonhos e aspirações num modelo desenvolvido. Os intelectuais moçambicanos, professores, críticos, sociólogos, escritores, têm enfrentado o desafio de reivindicar a modernização ao mesmo tempo em que é preciso atitudes críticas que apontem alternativa para o modelo de desenvolvimento oferecido pelo mundo moderno. Em seus textos de opinião, escreve Mia Couto:

Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar com um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar (2005: 63).

Essa idéia de imaginar uma memória para poder construir um país é um dado que está presente na obra de criação de Mia Couto, mas que tem sido constantemente expressa também em seus textos de opinião e em suas intervenções públicas. Percebe-se, na leitura deste excerto, que o escritor não aceita a posição de vítima eventualmente tomada pelo país, ao contrário, reivindica dos escritores a assunção do papel de sujeito de sua história.

4.1.1. Moçambique: questões políticas, econômicas e históricas

Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio.

Relato de um certo Oriente. Milton Hatoum.

Assim como houve a partilha da América do Sul entre portugueses e espanhóis, houve também a partilha da África, o que ocorreu na conhecida Conferência de Berlim, em 1884. Entre as potências européias que disputavam o continente, Portugal ficou com uma parte costeira, que incluía as ilhas de Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, e as colônias: Angola e Moçambique.

Durante muito tempo, escravos eram enviados para a Europa e para o Brasil para trabalhos forçados e quando isso não foi mais possível, as potências colonizadoras resolveram ocupar o território das colônias. Essa colonização recente do continente africano teve seu ponto mais conflituoso durante a Guerra Fria.

Em 1975, num movimento revolucionário que varria a África colonial, países como Angola e Moçambique conquistaram sua independência. A experiência da Argélia – cuja independência só foi reconhecida pela França em 1962 -, uma das mais violentas da história, se repetia nas duas colônias portuguesas.

A Revolução dos Cravos em Portugal, ocorrida em 25 de abril de 1974, que colocou fim a mais de 40 anos ao regime do ditador Salazar, foi um acontecimento importante que confluiu para a libertação das colônias portuguesas. A guerra colonial começou em Moçambique em setembro de 1964 por iniciativa dos portugueses que atacaram uma base militar no norte do país: “Normalmente uma guerra é antecedida por algum tipo de contacto entre os combatentes mas, neste caso, os dois lados não reconheceram a existência um do outro.”(NEWITT, 1997: 447). Em 1974, quando a ditadura de Salazar chega no seu limite de esgotamento político e o país toma os rumos da democratização, os movimentos de libertação das colônias, principalmente em Angola e Moçambique, ganham força. As lutas pela libertação nacional

conseguiriam seu intento em 25 de junho do ano seguinte. Do ponto de vista técnico a guerra colonial deveria se chamar guerra provinciana, já que as chamadas colônias tinham o estatuto de províncias. Mas isso já são outros quinhentos.

A FRELIMO, partido que levou a cabo o projeto de independência de Moçambique, chegou ao poder disposta a acabar com a opressão social e política. Os colonizadores tinham sido derrotados, a missão era descolonizar o país, e libertar o povo, agora, das opressões internas (NEWITT: 1997: 469). E Então começava uma outra guerra que só terminaria 16 anos depois, em 1982, sob a égide do governo italiano, quando foi assinado em 15 de outubro, o acordo de paz dependente da realização de eleições (NEWITT: 1997: 489).

A colonização europeia na África deixou desastrosas conseqüências para os países colonizados, mas no caso dos países colonizados por Portugal, a tragédia foi de caráter mais intenso, pois além de destruir os modos de vida daquelas pessoas, os colonizadores não lhes proporcionam formas elementares de sobrevivência, como saneamento, hospitais, escolas, etc. após a independência, havia tanta coisa a ser feita que o país se desestruturou ainda mais entrando numa guerra civil que iria até 1992.

A propósito das comemorações do 25 de abril, foi solicitado a Mia Couto a escrita de um texto sobre esse fato histórico. Mia Couto escreveu um romance chamado *Vinte e Zinco*, onde mostra que o tempo de Moçambique ainda é o das *palhotas*², sua personagem ainda não conquistou a condição de humanidade e cidadania que está no horizonte de um país livre.

Para Carmem Secco é uma alegoria que dramatiza os fantasmas produzidos pelo colonialismo, mas é também o sonho de um outro vinte e cinco, o de junho de 1975, quando finalmente o Moçambique conquista sua independência (SECCO: 1999:111). Na leitura de *Vinte e Zinco*, Abdala Junior vê a referência às casas cobertas de zinco, longe da realidade sonhada pelos moçambicanos na independência do país.

O século XX criou um fenômeno interessante: aos invés de igrejas, castelos, palácios e monumentos às grandes vitórias, nosso século produziu imensas listas de mortos. O ocidente espalhou essas listas de mortos pelo mundo, lembrando a racionalidade da guerra, o elogio da barbárie, a ascensão dos valores burgueses, tudo ao preço da morte. A inscrição dos nomes dos

mortos de guerra, ou acidentes catastróficos, não deixa de ser um “arco da derrota” desses valores, como a lista do 11 de setembro em Nova York, a da guerra do Vietnã em Washington.

Em Lisboa, um monumento construído em homenagem aos mortos em combate na guerra colonial, o *Monumento aos Combatentes de Guerra do Ultramar*, cita os nomes de soldados portugueses e africanos. Ao ler os dizeres inscritos na placa – toda memória da guerra tem sua placa de ferro! – ficamos com a sensação de que há uma tardia compreensão da cegueira daquelas operações, uma ambigüidade que não deixa de ser desconfortável. De um lado o gesto de erguer um monumento aos mortos faz um esforço para evitar uma certa melancolia portuguesa pela perda das colônias e, ao mesmo tempo, um esforço diante da necessidade ética de assumir um erro histórico.

Assim, a história de Moçambique foi fortemente marcada pela guerra onde a luta foi travada “com armas e com palavras”, como definiu Rita Chaves, estudando a formação do romance angolano (CHAVES: 1999). Não é por acaso que a literatura de Mia Couto vem atravessada pela temática da guerra e da memória, desde seus primeiros livros. Onde podemos ver isso mais fortemente é na tríade de romances escrita após o fim da guerra civil que terminou em 1992: *Terra sonâmbula* (1992), *A varanda do frangipani* (1996) e *O último voo do flamingo* (2000).

Tomado pela visão desencantada das grandes catástrofes ocorridas no início do século XX, Lukács definiu o romance como “a epopéia da vida burguesa”. Mas essa definição não poderia ser, de forma justa, apropriada para definir esses três romances do autor moçambicano. Se o romance é a epopéia da vida burguesa, com suas aventuras como fuga para fugir do tédio, a guerra colonial com a qual Mia Couto dialoga nestes três romances, é a epopéia de um povo que, aparentemente, depois da colonização, não tinha mais nada para perder.

A guerra colonial, como todas as guerras, não impediu que a literatura moçambicana se apropriasse dessas memórias, como a da epopéia burguesa, para transformá-las numa página em branco, onde outras epopéias pudessem ser escritas, onde fosse possível o homem comum viver e sonhar. Mia Couto é um dos escritores africanos que mais tem se empenhado para restituir aos africanos a possibilidade de sonhar.

4.2. A literatura moçambicana e as vozes abensonhadas

Incrédula, Mwadia hesitava entre falar português ou si-nyungwué. Para ela, naquele momento, toda língua era estrangeira.

O outro pé da sereia. Mia Couto.

A política portuguesa da assimilação fez de colônias como Moçambique e Angola territórios marcados pelo esforço colonial da aculturação, pois assimilar a cultura do colonizador significava romper com sua tradição cultural. Os africanos de Moçambique já não eram mais africanos e não chegariam a ser europeus (MENDONÇA, 1989: 12); os textos bilíngües do jornal, por exemplo, *O Africano*, demonstravam o surgimento de uma fronteira que os principais interessados, os portugueses, não ignoravam. Surgia o “terceiro espaço”, como definiu Homi Bhabha (1999) onde uma coisa indefinida surgia do encontro conflitante de mundos diferentes.

Todos sabemos que muito antes dos europeus chegarem na América e na África, havia culturas fortemente solidificadas e altamente elaboradas, especialmente do ponto de vista da técnica e dos costumes, mas a historiografia europeia insistia nos “povos sem história”,³ como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. A história que os europeus escreveriam mais tarde sobre a África, e mesmo a literatura produzida sobre a África, como demonstram Said e Bhabha, comunicava um desconhecimento assombroso da Europa sobre esses continentes. Foi o que ficou entendido como uma imagem do espelho, que vem da psicanálise: na medida em que nomeavam e definiam os outros povos, encontravam-se com o próprio rosto. O mundo novo permitiu que o *velho mundo* fosse nomeado. Foi na perspectiva da violência desse olhar que acusa o preconceito que Fanon escreveu textos tão fortes como “Os condenados da terra” e “Peles negras, máscaras brancas”.

Na altura da independência os autores africanos pareciam ter uma clareza relativa da necessidade de construir um espaço simbólico, com o

máximo de autonomia possível, e nesse sentido, a língua era um dos mais fortes aliados e ao mesmo dos mais iminentes desafios.

Assim, os jornais *O Africano* de 1908 e, depois, o *Brado Africano* de 1918 que o sucedeu, foram o palco para o surgimento das primeiras atuações de autores africanos para expressar essas contradições e as primeiras necessidades de afirmação da cultura africana.

As culturas africanas, na maioria ágrafas, eram e continuam sendo ainda o canal veículo de costumes e valores da sua tradição. A grande quantidade de línguas existentes em Moçambique, que ultrapassa vinte, se transformava num momento em que os próprios moçambicanos se sentiam estrangeiros em sua própria casa, agora abrigados sob o nome do *Estado moçambicano* e sob a língua oficial portuguesa.

Os primeiros textos da literatura moçambicana, como *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luis Bernardo Honwana, *Portagem* de Orlando Mendes, a poesia de José Craveirinha, Noêmia de Souza, Rui Knopfli, entre outros, traziam entre a língua do colonizador e a necessidade de *moçambicanidade*, uma fissura que seria ao fim um *terceiro espaço* da cultura. As línguas seriam modificadas, as africanas e a portuguesa, e esse novo campo seria marcado pela mistura, pela *crioulização*, para lembrar Glissant.

Em 1984, na abertura do Colóquio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa, em Paris, Manuel Ferreira enunciava que as literaturas africanas de expressão portuguesa – denominação polêmica como ele próprio admite em seus livros - constituía-se de um “discurso construído no interior de/e contra o colonialismo, de modos vários veiculando a expressão do Desejo repartido pela afirmação e pelo sentimento de rebeldia”. (FERREIRA, 1989: 31).

No caso de Moçambique, a contingência histórica do processo colonial, da luta armada pela libertação nacional e da guerra civil que se seguiu à independência em 1975, faria surgir uma literatura em face de conflitos e de tensão constantes em paralelo à busca de identidade nacional que em geral caracterizou os Estados forjados na situação colonial. Lembramos que o Brasil, passados cem anos de independência da metrópole colonizadora, ainda se debatia nessa busca da identidade nacional no campo geral da cultura, das artes, da literatura e reclamava a necessidade de atualização da inteligência brasileira ainda no início do século XX.

Após a independência de Moçambique era forte a necessidade de afirmação de valores nacionais, necessidade essa que continua expressa num debate que ainda não está concluído e que tem atravessado a produção de muitos escritores moçambicanos. A literatura moçambicana precisava se firmar e não havia outro lugar que não no âmbito de uma intersecção de universos lingüísticos e culturais. Se se filiava ou não às linhagens da literatura europeia, ou da portuguesa por subscrição, ou por caminhos tortuosos como os da brasileira, era um problema para os escritores que queriam fazer uma literatura moçambicana. Problema que muitos escritores tomaram como parceiro, como no caso do diálogo efetivo que se formou em Angola e Moçambique com a literatura brasileira, bem antes da independência, conforme mostra CHAVES (2002: 505-15).

A definição de um modo de fazer literatura moçambicana acompanhava a necessidade de estabelecer uma nação. É no momento do pós-independência, quando esse debate se torna mais evidente, que a formação de um conceito para dar sustentação às chamadas literaturas nacionais, surge como demanda no meio intelectual. Esse conceito é o de moçambicanidade.

A questão passava a habitar o interior da literatura na configuração de elementos de natureza exterior vinculados à política e à cultura, que deveriam responder a essa demanda. Muitos escritores vão ensaiar o movimento de pesquisa dessa inquietação que na época, era de toda a gente moçambicana, colocando em interação uma tradição cultural africana fortemente enraizada na oralidade naquelas sociedades com uma outra, europeia, fortemente resguardada pela autoridade da escrita. Da luta dessas duas realidades, o mundo se criouzava (GLISSANT: 2005), e a literatura moçambicana continuava se escrevendo na fronteira ambivalente de universos distintos. Lembra Ana Mafalda Leite que

a maioria dos escritores africanos de língua portuguesa são assimilados, uma parte significativa de ascendência europeia, quase todos de origem urbana, sem contacto directo com o campo, e não dominam, salvo raras exceções as línguas africanas. Esse facto não é comum nos outros países africanos, onde a ligação com o *terroir* se mantém desde a infância e os escritores geralmente são, pelo menos bilíngües. (LEITE: 1998: 30)

Essa condição coloca os escritores numa condição de “contrabandistas entre mundos”, conforme tem declarado Mia Couto em suas entrevistas. Além de negociar entre a letra e a voz, é preciso *contrabandear* também entre as culturas enraizadas na tradição cultural do país e culturas globalizadas que penetram em todas as esferas da vida. Quando termina a guerra civil em Moçambique, em 1992, e o país se abre para uma economia de mercado, o que amplia ainda mais o consórcio com outras culturas, os discursos e posturas sobre a modernidade com tendências universalizantes encontram na literatura um campo de resistência, mas ao mesmo tempo que resiste, a literatura declara o direito de Moçambique de ser moderno.

O projeto revolucionário, que havia fomentado a luta pela independência e o seu sucesso, mostrava-se incapaz de assegurar o sonho dos que viviam sob o nome do Estado. Era preciso criar uma *nação*, como já se tinha sonhado nas lutas de libertação nacional e em nome da qual muitas coisas já tinham sido feitas. O sonho engendrado pelas lutas de libertação nacional representava mais um olhar em perspectiva que uma realidade, já que o país não tinha a unidade exigida para a constituição da Nação, fosse política, fosse cultural. A pluralidade de culturas que foram recortadas pela empresa colonial dificultava mesmo a idéia de *nação* no sentido de uma “comunidade imaginada”, conforme Anderson (1989) a definiu.

Mia Couto dialoga ininterruptamente com a memória desse mundo, desse tempo que ainda perdura na vida atual de Moçambique. Essa memória está esparsa em sua obra, não como uma recordação melancólica de tempos idos, fossem eles bons ou ruins. Ao fazer emergir essa memória, apresentando a visão de muitos que participaram desse momento histórico e a de quem viveu os momentos seguintes, é possível avaliar, sem compaixão de si mesmo, os destinos desse país, mas, sobretudo, restaurar a possibilidade de sonhar com um outro país. Com distanciamento crítico que esses acontecimentos permitem, já se pode ver a fatura dessas experiências e sonhar o amanhã.

Para os escritores, a língua portuguesa era o interregno onde se negociaria essa memória com outras memórias, de outros passados interrompidos. Essa língua portuguesa já não era o idioma da metrópole colonial, nascia uma nova língua portuguesa, filha rebelde, mas domável, permeável a outras línguas, como já tinha sido na pena de um Craveirinha;

felina, como já tinha sido na de Noêmia de Souza; até chegar a ser plástica e transcendente na pena de um Eduardo White.

Em muitos momentos a língua da metrópole colonizadora demonstrou não ser mais forte que as línguas recortadas dentro do território do Estado criado. Portadoras da cultura e da identidade daquelas comunidades, as línguas de Moçambique colocavam a problemática da literatura no sentido inverso, sendo a língua portuguesa a que teria de aguardar a tradução dos valores que elas engendravam.

Seria na perspectiva de construção de identidades, não de unidades e totalidades, veiculadas por uma jovem língua portuguesa, que colocariam-se a trabalhar, escritores como Mia Couto. Nesse sentido, Mia Couto seria um desses construtores de moçambicanidade, que teria ainda o papel de *ensinar* ao país um jeito novo de *estar e ser* na cultura. Usando a língua portuguesa criativamente, dialogando sempre com os diversos passados que constituem o passado de Moçambique, Mia Couto tem sido um dos mais ativos imaginadores de futuro do seu país.

Percebe-se que o elemento principal em jogo é a língua. Mas a busca de definição do conceito de *moçambicanidade* e também e a sua problematização já fazem parte do próprio conceito e da sua história. Tendo em conta as considerações feitas por Manuel Ferreira, o recuo à *cubanidade*, conceito que surgiu por volta dos anos 20/30 em torno de ideais revolucionários comprometidas com as organizações políticas anti-colonialistas, teria dado suporte ao surgimento do conceito de *caboverdianidade* (FERREIRA, 1989: 89), nos anos 30, chegando à *moçambicanidade* e à *angolinidade*.

Entretanto, o crítico ressalta que é preciso recordar que a colonização em Cabo Verde foi um pouco diferente e, no que respeita à língua, o *crioulo* foi uma manifestação de ajuste do fato colonial, contornando nesse ponto os conflitos que viveram Moçambique e Angola pelas guerras tanto coloniais, quanto pós-coloniais. Nesse processo, a experiência inspirada pelo pensamento de Moscou, e sustentada pelas ideologias socialistas criaria problemas específicos no que tange à língua do colonizador em Moçambique e Angola.

Não é, portanto, na linha da similaridade a *caboverdianidade* que se vai buscar os contornos de *moçambicanidade*, embora historicamente, passe por

ele. O termo, relativo a Moçambique, aparece como preocupação de vários estudiosos, como podemos ver referido também por Matusse quando afirma ser

indispensável para a eficácia de todo esse esforço de construção da imagem de moçambicanidade a existência de um leitor que a reconheça como tal. É na conjugação de actos de um autor que labora de modo peculiar sobre os modelos recebidos de forma a distanciar-se dos cânones europeus e de um leitor que reconhece esse distanciamento que se consuma a construção da imagem de moçambicanidade” (MATUSSI: 1998: 191).

Aqui, o conceito aparece já revestido de outra preocupação, a da formação de um sistema literário que parece se ajustar ao conceito de Antonio Candido a propósito da literatura brasileira; comungando de uma determinada referência cultural, portanto numa dimensão social da literatura, para dar contorno a uma organização literária que possa ser reconhecida como uma literatura nacional, nos termos em que concebeu o crítico brasileiro: constituição de um conjunto de produtores literários, receptores e um mecanismo transmissor (CANDIDO: 1993: 23).

Tratando do percurso da ficção na formação do romance angolano, Rita Chaves (1999) chama a atenção para o fato de que os muitos escritores, ainda que engajados em temas ligados a Angola e contra a empresa colonial, tiveram dificuldade de ter reconhecida a sua *angolanidade*. Percebe-se que o termo está vinculado à ligação que esses escritores tinham com questões angolanas tanto de ordem cultural quanto de ordem política, tanto do ponto de vista dos temas sociais quanto da ambiência abordada em suas obras, mas que isso não era suficiente na época.

Era preciso ser angolano, moçambicano, mas o que era ser moçambicano num universo atravessado por tantas interferências, ocorridas no muito das vezes, por imposições culturais pela metrópole colonizadora? Dessas imposições culturais, um elemento fundamental era a língua portuguesa que funcionava, como em qualquer caso de colonização, tanto como código de comunicação quanto lugar de identidade e veiculação de valores simbólicos.

Esse lugar de misturas aparece em Mia Couto representado pelas personagens, em geral, em trânsito. O uso de epígrafes que trazem provérbios e falas de fontes populares de modo sistemático movimentam esse mundo misturado, onde tanto surgem referências a provérbios cristalizados, quanto citações da literatura ou ainda falas das personagens que saltam do texto para as epígrafes. Emerge desse mundo simbólico o laboratório da língua, principalmente a portuguesa. Para Cavacas (2001), que escreveu uma tese sobre a língua portuguesa de Mia Couto, o uso de provérbios seria um recurso constitutivo da *moçambicanidade*.

Com isso, a estudiosa empenha-se em ordenar as fontes e subversões de tais recursos, elaborando uma verdadeira radiografia desse procedimento do autor, como pode-se constatar em outros estudos (2000, 2001). Segundo Lourenço do Rosário no Prefácio a *Pensatempos e improvérbios* (CAVACAS, 2000: 8), a estudiosa lança mão de uma metodologia dedutiva e indutiva para se chegar ao que chama de *edifício ontológico* da obra de Mia Couto, que seria o material recolhido pelo autor para construir a sua literatura.

O recurso à estrutura do provérbio foi também estudado por Gilberto Matusse como parte desse edifício da *moçambicanidade* (MATUSSE, 1998), o que leva todos os estudiosos da obra de Mia Couto, com seus métodos diferentes, a reconhecerem uma certa obsessão do autor com uma memória que está fora da história e que ele se empenha em mostrá-la viva, agindo na matéria viva do presente. Para Ana Mafalda Leite, o autor moçambicano busca reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário. Para a crítica, uma das questões “mais permanentes nos estudos críticos africanos no decorrer das últimas décadas tem a ver com a demonstração das relações que a literatura africana, escrita em línguas européias, estabelece com as fontes indígenas orais.”(LEITE: 2003: 44).

Nesse gesto, muitas vezes, essa memória é lida às avessas, noutras é subvertida pela ironia e pelo gosto de brincar com as idéias e com as palavras, e ainda noutras, ela é inventada, no espanto de uma ausência que fala daquilo que foi silenciado pela opressão colonial. Esse edifício não é apenas ontológico do ponto de vista da construção narrativa, mas também, de uma memória que é trazida em diálogo com o presente de Moçambique. Na literatura de Mia Couto encontra-se com freqüência seu empenho em inventar mundos, entre os

quais a memória é o campo mais fértil para essa inventividade. Nomear as coisas é uma maneira de instituir o mundo, tendo em conta que muitas experiências e muitos acontecimentos em Moçambique ainda esperam um nome que os define. A construção da *moçambicanidade*, indefinida e em alerta, é feita também dessas invenções de um futuro que ainda não se apresentou em todas as suas possibilidades de ser imaginado.

Fátima Mendonça, numa perspectiva mais voltada à política, considera que o elemento “determinante para uma efetiva aproximação ao conceito de *moçambicanidade* em Literatura é o Movimento de Libertação Nacional”, pois “é através dele que a nação começa a se construir”. (MENDONÇA: 1989: 52). Consideremos que essas idéias foram apresentadas anteriormente na revista *Tempo*, em 1985, tal como é informado na edição que ora utilizamos, portanto, anteriormente às formulações de Matusse e Cavacas, e estão, compreensivelmente, ligadas ao pensamento político da época.

Mas, se a *moçambicanidade* surge da luta armada de libertação nacional, como afirma Mendonça, e é responsável pela emergência de um vínculo que tem o poder de unir as novas comunidades, pode-se entender a legitimidade, aparentemente paradoxal, com que ela vê a guerra colonial como um papel positivo de acomodar conflitos e contradições internas em nome de uma nação que só em tese existia, através dessa entidade que era a *moçambicanidade*.

Nesse caso, a “comunidade imaginada”, de Andersen, se prestaria bem a essa compreensão de unidade exigida naquele momento; e em torno da qual continuou sendo demandada uma definição para a cultura nacional. Mas essa harmonização interna teria sido real ou seria mais uma invenção da classe intelectual com seu forte papel político? Da escrita do texto de Fátima Mendonça, contavam dez anos da independência, mas o país estava mergulhado na guerra civil, mais dividido que unido, ainda que à sua revelia. Assim, tendo em conta o conceito de *moçambicanidade* e olhando de agora, apesar de, soam utópicas as palavras de Mendonça ao final do seu texto: “são várias vozes e vários tons. É um tempo rico, mas de espera. Tempo de gestação e amadurecimento. Tempo que mostra que afinal em Moçambique, República Popular, a literatura está viva. Porque a nação também. Apesar de. (MENDONÇA: 1989: 67).

De todo modo, um elemento comum entre todos que têm se referido à “literatura da *moçambicanidade*” (CHABAL,1994: 53) diz respeito a uma consciência dos escritores sobre a necessidade de construir uma literatura moçambicana que tratasse de designar o que seria a cultura de Moçambique. Percebe-se que o esforço dos autores por definir a *moçambicanidade* deságua não obstante numa dificuldade epistemológica que, em excessivo rigor, poderíamos tomar como busca de uma *essência* moçambicana e, por extensão, africana. Cavacas, pela língua; Manuel Ferreira, pela sociolinguística; Fátima Mendonça, pela política; Matusse, pela história social, todos empenhados em circunscrever o caráter da *moçambicanidade* contribuem com as discussões fundamentais sobre constituição da *nação*, formação da literatura moçambicana e sobre o profundo vínculo com o passado, num presente de interrogações sobre o futuro de Moçambique e de sua literatura. Questões estas que circulam o trabalho de sapa da literatura produzida por Mia Couto.

Pires Laranjeira percorre um caminho que também passa pelo conceito de *moçambicanidade*. Numa revisão da literatura moçambicana destaca um livro de Guilherme de Melo, *As raízes do Ódio* de 1963, como sendo o primeiro romance, mas que não é assim considerado por ser o autor ligado a um setor conservador. O critério político e ideológico, na opinião do crítico, não pode ser utilizado, ainda mais nesse caso, quando a personagem principal é inspirada no poeta José Craverinha.

Nos primórdios da literatura moçambicana, que vai das origens da permanência dos portugueses naquela região índica até 1924, ano que precede o da publicação de *O livro da dor*, de João Albasini, e da publicação de *O livro da dor* até ao fim da II Guerra Mundial, incluindo, além do livro do jornalista João Albasini, os poemas dispersos, nos anos 30, de Rui Noronha, assistimos a esse percurso de busca da literatura moçambicana, como entendem Manuel Ferreira, Matussi, Francisco Noa, Fátima Mendonça, Ana Mafalda Leite, Michel Laban, Laranjeira e Chabal em suas referências ao surgimento da literatura em Moçambique.

João Albasini fundou o jornal *O Brado Africano* (1918) que foi o canal onde muitos intelectuais e poetas escreveram seus primeiros textos. Seu irmão, José Albasini, e o poeta Rui Noronha foram dos que publicaram seus

escritos nesse jornal. Mas será a seguir à II Guerra Mundial, até 1963, que a literatura moçambicana alcança a autonomia definitiva no seio da língua portuguesa, considerado por Laranjeira como um novo e decisivo período. Ele afirma sobre este momento, três posições:

a de Rui Knopfli, que considerou a publicação de dois poemas de Fonseca Amaral (Pátria e Penitência) em 1945, e de “Cinco poesias do mar Índico”, de Orlando Mendes, 1947, como o arranque de uma fase diferente para a literatura moçambicana; a de Idílio Rocha, que preferiu datar o início dessa fase nas duas comunicações de Augusto dos Santos Abranches (neorealista português que viria a falecer no Brasil) sobre literatura colonial e literatura moçambicana, em setembro de 1947, ao 1º Congresso da Sociedade de Estudos (?), em Lourenço Marques; a de Orlando de Albuquerque, que reivindicou para o grupo de moçambicanos que viviam em Coimbra, em meados dos anos 40 (1946-50), um papel no desenvolvimento da literatura moçambicana (LARANJEIRA: 1995: 258-9).

Percebe-se a importância do jornal e da imprensa para as origens da literatura moçambicana; os escritores começavam a publicar seus poemas, contos, e mesmo escrever uma matéria jornalística, através desses canais.

A partir de uma visada sobre as ebulições literárias que seguem essa época, surge um outro período no rastro da literatura moçambicana que seria o período de Formação, que vai de 1945/48 a 1963. O movimento da *Nègritude* iniciado em 1950 na França por um grupo de poetas e intelectuais exilados reforçaria esse momento pós-guerra, e somando-se a onda de neo-realismo vinda da publicação de *Chiquinho*, do caboverdiano Baltasar Lopes, e também pela literatura que chegava do Brasil por escritores como Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, criaria as condições para a formação de uma literatura moçambicana.

É nessa época que Noémia de Sousa escreve todos os seus poemas, entre 1948 e 1951, que mesmo sem conhecer o movimento da Negritude em França estava ligada aos movimentos negros americanos. A década de 50 caracterizou-se por ser uma época de movimentos grupais, em que antologias de poemas moçambicanos foram publicadas ao lado de seleções de poesias que se tornaram as primeiras amostragens, podemos dizer, da poesia moçambicana.

A partir de 1964, com o início da luta armada de libertação nacional, e mais tarde, em 1975, com a independência do país, dá-se o desenvolvimento da literatura moçambicana, em que se seguiam simultâneos poemas não marcadamente políticos, e outros com acento político declarado, cujo tema era a revolução e a luta armada. É de 1964 *Chigubo*, de José Craveirinha. Não por acaso, *Xigubo*, significa grito de guerra. Essa coletânea de poemas foi inicialmente publicada com o título de *Manifesto*, conforme situa Ana Mafalda Leite (1991:19), daí pode-se ter uma idéia do compromisso político do livro⁴.

Antes da independência aparece aquele que tem sido considerado o primeiro romance Moçambicano, *Portagem*, de Orlando Mendes. Nos tempos quentes do pré-independência, muitos escritores surgem, mas muitos vão abandonar o país por ocasião da independência. A colônia terá então uma leva de escritores que ficarão na fronteira, entre *o lá* e *o cá* sem uma identidade nacional definida, de forma ambígua. Mas Mia Couto, Heliodoro Baptista e Leite Vasconcelos ficarão em Moçambique assumindo sem reservas a cidadania moçambicana.

A consolidação da literatura moçambicana, de acordo com a organização periódica de Laranjeira dá-se entre 1975 – ano da independência de Moçambique e de Angola – e 1992 – ano em que termina a guerra civil em Moçambique. Nesse período, com livros fortes e de qualidade, existe uma quantidade suficiente para afiançar que Moçambique tem uma literatura própria e autônoma. O estudo de Francisco Noa (2002) é fundamental para a compreensão do desenvolvimento da literatura moçambicana. O trabalho crítico de Noa procura mostrar como Moçambique foi inventado pela literatura colonial, como essa literatura ainda tomada pelos modelos da metrópole, desacomodou o cânone literário e terminou por abrir caminho para poetas e escritores que viriam depois.

A riqueza do período das guerras de libertação nacional estaria ligada ao fato de que muitos textos ficaram nas gavetas no período que anteciparam a independência, ou presos pela censura ou mesmo sem canais para virem a público. É o caso de *Silêncio Escancarado* de Rui Nogar, publicado em 1982. Esse período de pós-independência se fecharia com a publicação de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto em 1992, coincidindo com a abertura política do regime. Após esse período, muitos escritores e poetas publicaram muita coisa

em Moçambique, e Mia Couto tem sido, entre essas vozes, um escritor que continua empenhado em estudar uma língua literária que dê conta de dizer a experiência de um país que ainda está sendo nomeado.

Anteriormente, não se pode esquecer Noémia de Sousa; grande poeta moçambicana, que teria influenciado toda uma geração de poetas em Angola, onde ficou uma cópia de seus poemas que nunca foram publicados em livro (LEITE: 1998: 102), apenas em periódicos da época. A poesia de Noémia, diz Ana Mafalda Leite, “representa a voz de uma nova geração da poesia moçambicana, que surge no fim da década de quarenta” (LEITE: 1998: 102).

Fátima Mendonça diz que a formação da literatura moçambicana se dá entre 1909 e 1943, com a terceira geração romântica portuguesa. Após Rui Noronha e a terceira geração romântica, surge a literatura envolvida com os temas nacionais de caráter de intervenção política e social que a poesia teria depois disso, (MENDONÇA: 1989: 21).

Junto com Noémia de Sousa surge o poeta “profeta da identidade nacional”, José Craveirinha como definiu Fátima Mendonça. Craveirinha foi preso pela PIDE em 1965 por causa dos poemas publicados no *Brado Africano* que foram incluídos depois no livro *Chigubo*. (ver 1ª edição de 1964, *Xigubo*). *Chigubo* foi produzido dentro da negritude, onde o acento era a valorização da cultura africana. É nessa década de cinquenta, de formação da literatura moçambicana, que Craveirinha se destaca num grupo de poetas que incluía Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knopfli, Rui Guerra, Fonseca Amaral, Orlando Mendes. Noémia de Sousa, que usou o pseudônimo de Vera Micaia, está ligada a irrupção dessa nova literatura que rompe com o romantismo português e começa a pensar África e Moçambique, e ver criticamente as questões do colonialismo português em África principalmente em Moçambique. Como já foi mencionado, Noémia de Sousa aparece ligada ao movimento da *Negritude*, mas seus contatos se deram pela aproximação dos movimentos que ocorriam dos negros americanos.

É de 1964 *Nós matamos o cão tinoso*, de Luís Bernardo Honwana, considerado como o livro que emancipa a narrativa com relação à poesia na literatura moçambicana. Os contos que compõem esse livro são muito marcados pela política tensa do país.

Em seu *Discurso Africano*, Manuel Ferreira já tinha tocado no problema das chamadas “Literaturas africanas de língua portuguesa”. Com sua visão patrimonial ética e biografista, expõe sua discordância e explica o porquê deste nome dado a uma disciplina criada em Lisboa para as literaturas africanas de expressão portuguesa, mas ao fim ele termina por afirmar que isso não tem importância, e por fazer uma justificativa de certa maneira, para a designação da literatura em África .

A imprensa só surgiu em África nas colônias portuguesas em torno da década de cinquenta do séc. XIX, e em Moçambique, em 1854. Os primeiros órgãos de comunicação social limitavam-se ao *Boletim Oficial* de cada colônia, onde é claro, não se podia dizer tudo. Mesmo assim outro problema existia, o de saber que o analfabetismo beirava os 98%, em Moçambique, chegando perto de 100% na Guiné-Bissau. Isso devia-se à política portuguesa de assimilação, onde formava uma elite muito restrita para servir no sector terciário, “ao mesmo tempo que deixava as populações entregues a si próprias, sem permitir o seu autodesenvolvimento ou, no pior dos casos, usando-as como mão de obra escrava ou barata”.(LARANJEIRA, 1995). Em 1962 foi fundada a FRELIMO e em 1964 começa a luta armada de libertação nacional:

Esse é um momento único na história de Moçambique pois, pela primeira vez, homens e mulheres oriundos de diferentes regiões, falando línguas diferentes, se definiam como cidadãos de um mesmo país; a uni-los um programa unitário com o objetivo de lutar pela independência (MENDONÇA: 1989: 26).

Nesse sentido o trabalho de Ana Mafalda Leite sobre a literatura africana, especialmente sobre a literatura moçambicana, é de fundamental importância. Mais que revelar fases da formação dessa literatura, a autora está preocupada em analisar obras, tendo se dedicado de forma mais incisiva sobre a literatura produzida após a independência, em 1975. O que o trabalho da crítica busca apontar é o diálogo da produção literária com a produção crítica sobre a literatura produzida em África e Moçambique. Também há um esforço por construir uma história da literatura moçambicana onde seja possível evidenciar as negociações com as tendências da sociedade contemporânea, com a definição que ela chama de formulações pós-coloniais. (LEITE: 2003). Suas publicações recentes apontam para a vocação crítica da estudiosa que

tem se debruçado sobre a teoria da literatura e sobre a crítica literária, buscando novos paradigmas para pensar a especificidade do discurso literário africano.

Um tanto comprometido com o ponto de vista europeu, Kane realiza uma pesquisa buscando apreender o que seriam as temáticas gerais da literatura africana. Embora ele se refira sempre à literatura africana não existe abordagem de nenhuma obra escrita em língua portuguesa; seus estudos estão voltados para a literatura produzida em língua francesa e em alguns casos, inglesa.

A literatura africana e sua tradição é percorrida pelos estudos de Locha Mateso através de seu clássico “La littérature africaine et sa critique”, de 1986. Numa metodologia de entrevistas realizadas com escritores africanos de língua portuguesa, Patrick Chabal e Michel Laban trazem importantes contribuições por trazerem a palavra dos mais envolvidos na produção da literatura em África, que são os escritores. Através de suas entrevistas, inteligentemente conduzidas, com objeto e sistematização, apresentam as relações entre a produção crítica e literária nos países de língua portuguesa.

O próprio Mia Couto sempre se pronunciou sobre a literatura e a cultura africana, de modo que é também um intelectual engajado na produção de uma crítica ‘crítica’ para a literatura produzida em África, sobretudo, em Moçambique.

4.2.1. Mia Couto: percursos de um escritor

Mia Couto nasceu Antonio Emílio Leite Couto em Moçambique, na província da Beira, em 1955. Por histórias de gato passou a ser chamado de Mia, ficando o escritor que conhecemos hoje, Mia Couto. Pela arte de *encostar mundos*,⁵ Mia Couto é o mais festejado escritor moçambicano da atualidade, e dos mais festejados escritores africanos.

O menino cresce com as insatisfações das relações coloniais, o moço vive as lutas pela independência de Moçambique, o homem vira escritor. A

independência do País, em 1975, foi embalada por muitos sonhos, de liberdade e de autonomia da nação. O que durou pouco, pois o país mergulhou numa guerra civil de disputas internas pelo poder entre o partido governista, a FRELIMO⁶ e o partido de oposição, a RENAMO. Financiada pelos Estados Unidos que queriam destruir o socialismo e definir a economia de mercado em escala planetária, a RENAMO tinha a função de desestruturar o governo. A guerra desestruturou o país, que ao fim de 16 anos de violência, arrasou o país. O fim desse capítulo desolador da história de Moçambique chegaria em 1992, com a assinatura de um acordo de paz.

Mia Couto é o escritor que dialoga com muitos passados de Moçambique. O passado das tradições, da cultura rural e assentada numa forte base comunitária, o passado colonial, o passado revolucionário, o passado da independência e o passado da pós-independência. O campo comum desses passados é uma marca de guerra e de destruição. Mas ao dialogar com esses passados, Mia Couto lembra que em muitas línguas moçambicana a palavra 'futuro' não existe. É essa palavra que está a ser inventada pelo escritor.

Sua literatura atravessada por elementos insólitos, o trabalho minucioso com a linguagem e a apropriação de aspectos variados da tradição de Moçambique, tornam-no uma palavra referencial para a compreensão da história política e cultural do País. No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* Mia Couto dá mostras de como a literatura e a história se constroem de tal maneira articuladas que não há como pensar uma sem a outra. O conflito entre realidades distintas - sejam no plano da língua, da cultura ou da política - confronta a cidade e a assimilação de uma situação globalizante e a ilha - um lugar resguardado do mundo.

Mas uma situação se conforma: a Ilha não ficará muito tempo alheia ao restante do mundo. Os burburinhos da cidade chegam, os espíritos do rio Madzimi vão silenciando-se e Mariano vem da cidade, depois de ter estudado para escrever a história. O universo da oralidade, dos contadores de história vai sucumbindo aos poucos perante o imperativo das forças de poder que vão atravessando todas as culturas no mundo todo, e a escrita, se impondo. Luar-do-Chão fica como uma Utopia, como outras tantas ilhas, outras tantas utopias, no coração de um tempo avassalador que insiste em transformar o mundo num mesmo rio e numa mesma terra. A poesia de Luar-do-Chão fica morando na

linguagem de autores sensíveis como Mia Couto e gritando a necessidade de assinalar *fronteiras de solidariedade*,⁷ para marcar a diferença como possibilidade de entendimento entre os povos.

4.2.2. A obra: diálogos entre temporalidades

Quando Mia Couto publicou *Raiz de Orvalho (poemas)* em 1983, já se notava o tom diferente daqueles versos que não mais se prendiam ao papel da militância política exigida pelas circunstâncias históricas e políticas da época. As recentes lutas de libertação nacional e o processo de independência tinham demandado um tipo particular de engajamento de escritores e intelectuais moçambicanos que informavam uma tomada de posição mediante as eminências constantes de desestruturação e de profundas transformações das sociedades envolvidas na constituição do novo Estado nacional. Em 1983, oito anos após a conquista da independência, Moçambique ainda estava mergulhado em guerra⁸, com conseqüências funestas que alcançam o presente momento. Editado em Portugal pela Editorial Caminho, o livro foi modificado, alguns poemas foram suprimidos e outros acrescentados. *Raiz de orvalho e outros poemas* é o nome do novo livro, assimilado à obra do escritor que, conforme explica o próprio Mia Couto numa nota introdutória: “Assumo estes versos como parte do meu percurso. Foi daqui que eu parti a desvendar outros terrenos. O que me liga a este livro não é apenas memória. Mas o reconhecimento de que, sem esta escrita, eu nunca experimentaria outras dimensões da palavra.” (ROOP: 1999:7)

Enquanto os sonhos de liberdade e de autonomia nacional se estilhaçam, Mia Couto começa o seu percurso literário articulando-os com uma proposta literária que dava à linguagem e à elaboração estética um lugar privilegiado, evidenciando uma concepção de literatura que traduz melhor o mundo quanto melhor for a sua organização artística, conforme ensina Antonio Candido (2004: 181-2), ao discutir literatura e comprometimento social. Sendo um livro de poemas, no entanto, tem uma linguagem bem mais prosaica e

articulada em contraponto à desarticulação da sintaxe que vai tomar com um gosto especial nos seus contos e mais tarde, em seus romances.

A força do *Karingana wa Karingana* chega com o primeiro livro de contos, publicado em 1986, *Vozes anoitecidas*. Aparentados com a crônica, os oito contos desse livro apresentam Mia Couto como um contador de histórias, um verdadeiro narrador. O segundo livro, também de contos, *Cada homem é uma raça*, chegaria em 1990, confirmando um escritor que labora as palavras e os temas que o desafia. O forte sentido da pluralidade parece anunciar uma concepção de humanidade que passa necessariamente pelo reconhecimento de toda a comunidade, contra a restrição individual do mundo capitalista.

A construção do tempo e do espaço narrativo que colocava em cena nos contos anteriores o passado colonial, as lutas pela independência, a necessidade de buscar uma expressão própria moçambicana depois de 1975, tudo isso, alimentava em Mia Couto o campo aberto de suas histórias. Os contos anteriores tinham ensaiado um vôo de formas, sem abrir mão de alguns princípios que já apareciam em *Raiz de orvalho*, como o trabalho paciente com o léxico do português e a alteração da sua sintaxe. É então que em 1992, quase dez anos depois de sua estréia solo na literatura, Mia Couto publica o romance *Terra sonâmbula*.

Se a estréia no romance revela uma ousadia formal que se manifestou na coragem de enfrentar o gênero e na qualidade com que o realizou, os procedimentos do conto continuaram aqui, constituindo mesmo uma arquitetura que guarda a memória de suas narrativas anteriores, conforme demonstra Ana Mafalda Leite (2003), o romance como um conjunto de contos. Seu romance, poroso e permeável pela forma curta do conto com seus núcleos narrativos independentes e, ao mesmo tempo, capazes de parentesco suficiente para a unidade do romance, vinha fortalecer a veia de *griot* de um narrador vigoroso que já era conhecida.

Seus próximos romances, *A varanda do frangipani*, de 1996; *Vinte e Zinco*, de 1999; *O último voo do flamingo*, de 2000; juntamente com o seu primeiro *Terra sonâmbula*, formam um conjunto que pode ser entendido como o motivo da guerra. Tanto a anterior à independência como a guerra civil que veio depois. O sentido dos sonhos de liberdade se transforma na confrontação com a situação real que se seguiu a independência. De todo modo, esses

romances, ainda que tematizem os horrores da guerra, são sobre a capacidade de sonhar e de contar, abordando criticamente a necessidade de mudar e de não repetir os erros do passado, passado esse tão recente que ainda se pode sentir o seu cheiro e encontrar suas marcas à beira de uma qualquer estrada do país.

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de 2002, nesse título épico confirma o compromisso de Mia Couto com uma literatura renovada em Moçambique e com a realidade de seu país, evidenciando uma visão crítica que tem no horizonte a necessidade de desenvolver uma inteligência que seja capaz de articular a tradição oral africana e a modernidade do mundo globalizado. A poesia inicial, resguardada no dístico deste título, mostra que Mia Couto é um autor que franqueia quaisquer eventuais fronteiras entre os gêneros, em favor da alegria de desacostumar o olhar do leitor. Esse romance, objeto específico de nosso estudo, pode ser considerado uma obra de maturidade do autor.

No entanto, com o *Outro pé da sereia*, publicado em 2006, Mia Couto nos mostra que ainda não experimentou todas as suas possibilidades criativas e promete assim, um romance cada vez mais adensado com a história, mais alinhado com uma tendência forte da literatura contemporânea que é o trabalho com a memória histórica, onde em geral, os escritores têm questionado o *cânon* ocidental nas mais diversas áreas do conhecimento.

A memória continua a pontuar como um elemento fundamental da literatura de Mia Couto, a necessária interrogação do presente sobre o passado e sobre o futuro. Essa questão aparece na obra ficcional de Mia Couto e também nos seus textos de opinião, o que demonstra que a memória é uma constante que toma forma variada na obra do escritor⁹. Muitas vezes, o passado é tão desconhecido como o futuro. Se dele só existem ruínas, elas no entanto não de servir ao apagamento e permitir a criação de uma outra ordem. Nesse lugar imaginário de uma história acontecida e não registrada, a poesia pode construir novos flashes de humanidade e fazer brotar de uma experiência de esquecimento, o país com o qual muito já se sonhou.

Nesse sentido, a literatura de Mia Couto não seria o resgate do passado, nem o lamento de suas soluções, mas o passado seria um motivo que faria da

memória de Moçambique uma edificação poética que não distanciada da guerra e da destruição pode propor o seu reverso.

Estórias abensonhadas, de 1994, o terceiro livro de contos, também intima essa vocação para a impossibilidade de plenitude do indivíduo. O sonho é ainda um espaço de questionamento do real, e contar histórias é uma forma de mantê-lo no horizonte, contra a desesperança. Quando surgem em 1997 os *Contos do nascer da terra*, Mia Couto já é reconhecidamente um importante escritor africano. Esse livro está bem à vontade, maior e com mais histórias, explorando os limites da linguagem e negociando no interior do português um idioma moçambicano e ao mesmo tempo uma língua literária própria.

Em 1997 surge a novela *Mar me quer*, por ocasião da Expo'98, uma "encomenda" da organização do evento. As navegações e o mar estavam na crista dos temas e todos se voltavam para as conquistas de Portugal de tempos idos. O próprio pavilhão da Expo'98 vinha com uma extraordinária modernidade à beira do Tejo, com seus jogos de vidros e luz numa arquitetura ousada e grandiosa como foram ousados e grandiosos os gestos de Portugal do passado. Uma forma simbólica de registrar um gesto que já não tem ousadia para passar disso. Nessa novela singela, Mia Couto brinca com o jogo infantil do 'mal-me-quer' e através de sua personagem rechonchuda Luarmina, conta uma história de amor que tem a ver mais com os projetos que não deram certo que com o que se esperava na glorificação da nação portuguesa. O livro é ilustrado por João Nasi Pereira.

Em 1999 surge *Na berma de nenhuma estrada e outros contos.*, livro de contos. Esse mesmo ano vê aparecer o livro *O gato e o escuro*, com ilustrações de, destinado aos miúdos e aos seus cativos leitores graúdos, assim como *A chuva pasmada*, mesma ilustradora, que chega em 2004.

Em 2003 dois livros são publicados, trazendo contos e crônicas em *O fio das missangas* e crônicas jornalísticas em *O país do queixa andar*. É um momento de lembrar o Mia Couto que começou escrevendo em jornais e publicando seus primeiros textos nesses diários efêmeros. Seus textos de opinião *Pensatempos*, de 2005, teve duas edições neste mesmo ano, reunidos a partir de palestras, conferências, interferências em vários momentos, demonstram a militância intelectual do escritor que nunca se omitiu a tocar a

ferida e apontar os problemas de seu país, e também nunca se demitiu da tarefa de sugerir alternativas e caminhos para a emancipação de Moçambique.

Mia Couto entra no século XXI como o mais importante prosador da literatura moçambicana, podendo ser colocado ao lado do maior poeta dessa literatura, José Craveirinha. Esse reconhecimento público, transnacional, mostra-se nos prêmios de relevo que recebeu durante sua vida literária que, como dissemos, ainda não tocou todas as possibilidades criativas do escritor. Entre os vários prêmios e distinções recebidas, nacionais e internacionais, o que mais chama a atenção é *Terra sonâmbula* ter sido considerado por um júri especializado como um dos doze melhores romances africanos do século XX.

Mia Couto já mostrou a que veio com uma obra vertiginosa escrita em pouco mais de 20 anos. Mas é um escritor ainda em formação, de modo que seus romances da maturidade, procuram sair da magia que os fizeram e alcançar uma outra literatura. É esse o esforço que notamos nos últimos romances do autor. Fugir das armadilhas de uma literatura bem feita e que deu certo e encontrar na grande investidura dos modernistas brasileiros no direito à pesquisa estética. Diria Fernando Chiziani, sobre o primeiro Mia Couto: “O discurso lírico de Mia Couto é pleno mercê de um curioso exercício verbal, que se manifesta de diferentes formas: ambigüidade, paradoxo, trocadilho, cuja combinação, muitas vezes, desemboca no absurdo.” Fernando Chiziani, “o desajustamento de personalidade em *Raiz de Orvalho* de Mia Couto”, in revista *Tempo*, 1987-11-22, citado por Fernanda Cavacas.

4.3. O tempo de um certo Oriente

Mariano, chamado Marianinho, que regressa à casa com a missão de enterrar o avô Dito Mariano, narra em primeira pessoa a história de sua família e da ilha, sua terra natal. Ao narrar a história dos outros, ele se encontra com a sua própria história; ao escrever a sua história, ele escreve a história de uma África que perde a cada dia o contato com a sua ancestralidade.

O romance que no início poderia ser uma história de família se transforma na história de um país, onde muitas coisas acontecem, insólitas, muitas vezes, como o caso do avô Dito Mariano, suspenso entre a vida e a morte, por motivos que serão desvendados no decorrer da narrativa.

Mariano conta a história a partir de conversas com as outras personagens, que vão revelando estranhos mistérios e segredos da Ilha. Mas grande interesse desses relatos está nas cartas que ele recebe, em princípio anônimas, como se trouxesse a voz sem origem de um mundo que ficou para trás, talvez perdido para sempre.

A história se desenrola na Ilha, que se chama *Luar-do-Chão*, cuja poesia está se perdendo mas que ele, Marianinho, continuador do avô, Dito Mariano, pode restaurar. Não é uma missão para uma pessoa realizar sozinha. É preciso a comunhão de todos, uma comunhão maculada em algum momento, para devolver aquela terra à paz e à harmonia do começo.

No entanto, não é o retorno a uma *África original* e sim um diálogo com ela para a construção de uma outra ilha, utópica. A declaração de algo que não existe e que por isso mesmo precisa ser construído. A escrita da palavra *futuro* que através da nomeação, do poder religioso da palavra de ligar os homens à sua humanidade, exerce o poder da criação. Daí porque nomear *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* seja uma maneira de inaugurar um mundo onde a poesia seja a primeira palavra, onde a linguagem pode sonhar, e fazer sonhar.

4.3.1. Uma canção seqüestrada

Um tempo em suspensão: encravado entre a vida e a morte, Dito Mariano reúne de novo a família na Ilha Luar-do-chão. Para a missão de proceder às cerimônias de sepultamento do mais velho da família, é chamado na cidade o neto Mariano que, por saber ler e escrever, será capaz de realizar a tradução entre uma cultura enraizada na tradição e uma outra, a modernidade. O narrador é um homem traduzido, como referem Ventura e

Fantini¹⁰, mas é também um *transculturador*, no sentido emprestado por Rama aos narradores que articulam o mundo a oralidade e o mundo da letra.

No caminho mesmo à sua ilha de origem, Mariano encontra Miserinha, com um belo lenço de seda colorido na cabeça. Quando ela o atira ao mar, o rapaz não acredita e então ela pergunta se existe melhor lugar para deitar belezas. Mariano, o narrador, é filho de Fulano Malta, este tem dois irmãos: o estranho Abstinêncio e o burguês corrupto *assimilado*, metido com os poderes, Últímio.

A avó Dulcineusa tem uma irmã, Admirança, por quem Mariano tem desejos incestuosos, uma relação que mais tarde se revela edipiana como o desejo de possuir a terra, o que se estende numa metáfora ambivalente sobre Moçambique e a África.

Em *Um rio* - como em geral acontece na literatura, especialmente no romance pela sua vocação realista, como em *Relato*, de Milton Hatoum -, os Expeditos entregam cartas. Assim, aparece o sapateiro Carlito Araldito; o ensimesmado funcionário público da repartição, Abstinêncio que, encostado numa desilusão amorosa, passa os dias muito quieto; Dito Mariano, o viajante entre a vida e a morte, que é dito por ele mesmo e pelas mãos de seu neto; Fulano Malta, o homem que por pudor ético e moral não quis tirar proveito da situação de loteamento do país, como seu irmão, Últímio, o fez; tia Admirança, que na sua formosura provoca pensamentos incestuosos no sobrinho, o narrador Mariano. João Loucomotiva; a paradoxal gorda Miserinha Botão que, por um lado, faz de tudo para desaparecer, mas por outro, desestabiliza a ordem familiar ao acordar velhos conflitos e se tornando presença incômoda no seio da família; Juca Sabão, morto misteriosamente por causa de uns 'pós muito brancos', sujidades que queria limpar.

Nessa família de intermináveis revelações, cruzam o doutor Amílcar Mascarenhas que não sabe dizer se o morto está morto ou não; os portugueses dona Conceição e Frederico Lopes, casal que guarda um segredo partilhado sobre a vida de Fulano Malta e Mariavilhosa, pais do narrador; o Padre Nunes, português, que vai benzer o morto pela décima vez porque ele nunca morre; o mulato Tuzébio e seu bar; o mecânico João Celestiano (197), às vezes João Celestioso (241); Nyembeti, a estranha muda que abre a terra, representação de extraordinária e incompreendida beleza, é o amor e a poesia

capazes de abrir a terra; e seu irmão o Curozero Muando, o coveiro que não consegue mais abrir uma cova no chão, porque a terra se fechou. Mentiras que a fizeram se fechar.

O feiticeiro Muana Wa Nweti, respeitado e também chamado para benzer o corpo de Dito Mariano, assim como o padre Nunes. A seguir, vamos saber mais sobre essas personagens. Mas deixamos aqui nossa afirmação de que a nomeação neste romance é fundamental por aproximar as partes saussurianas do signo lingüístico para em seguida destruí-los e introduzir a opacidade bakhtiniana na ordem do sentido social do discurso.

Assim, a nomeação já não é mais uma maneira de colar as palavras às coisas, mas de mostrar que a dimensão material da linguagem, com seus signos que são já em si próprios uma significação tem um conteúdo social e uma dimensão mais ampla que extrapola a materialidade auto-referencial da linguagem.

4.3.2. Sobre *Um rio*

A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano.

Cruzo o rio, é já quase noite. Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais pára de morrer (RCT: 15).

Dessas linhas iniciais do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, já podemos subtrair algumas coordenadas que atravessam a literatura produzida pelo escritor Moçambicano, Mia Couto. A primeira é o motivo da viagem, anunciada em seus romances, como um constante movimento e possibilidade de mudar não apenas de espaço e de tempo, mas também de condição. Seus narradores e suas personagens viajam para buscar

uma vida melhor, para fugir das adversidades da guerra, para desvendar mistérios através de investigações oficiais, ou em missão de poesia.

Nesse caso, Mariano, o narrador de *Um rio* deixa a cidade para ir à sua ilha de origem reencontrar os seus, motivado pela morte de seu avô, Dito Mariano.

Henry James anotou que a maneira como um romance começa pode indicar seu sucesso ou seu fracasso. No caso deste romance de Mia Couto, as primeiras linhas da narrativa não apenas seduzem imediatamente como também informam dados importantes acerca do caráter do narrador e do motivo de sua escrita. Tal motivo é de saída um mergulho no pântano da memória, com seus perigos, recuos e descobertas, em que se recolhem as folhas soltas do passado, como se, secas, ao pisarmos sobre elas, se quebrassem em mil pedacinhos. A missão do leitor passa a ser reconstituir, junto com o narrador, estes pedacinhos quebradiços da memória e ver nascer daí vigorosa e renovada realidade. O retorno é já parte da lembrança do narrador, cuja história só será possível mediada pelo reencontro com o adormecido.

A missão de Marianinho é realizar as cerimônias de sepultamento de seu avô, Dito Mariano. Na difusão das imagens, não há margens, não há precisão. No barco, o jovem vê o dia findando-se como “o desbotar do último sol”. A lembrança é uma cicatriz que voltará a sangrar acontecimentos do passado na vida de toda uma família, da comunidade da ilha e mesmo do país inteiro. A morte do mais velho, paradoxalmente, fará tudo viver. O mistério que paira sobre a ilha é a morte inacabada de Dito Mariano e é nesse mundo de enigmas que a narrativa de Mariano se ergue.

Durante o tempo em que se aguarda uma confirmação da morte do avô, que só está ‘cl clinicamente morto’, Mariano começa a receber bilhetes que vão aumentando de tamanho até serem cartas extensas e volumosas. Ele não sabe quem escreve as cartas, e nesse mistério ele faz uma segunda viagem, agora no tempo de seus antepassados. Dessas viagens, nascerá uma terceira, uma viagem inventiva e poética de restauração da memória e da humanidade das pessoas que habitam aquela ilha encantada. O romance consiste na busca de resolução de vários enigmas, ao sabor do romance policial, cujas revelações nos vão sendo dadas inesperadamente.

4.3.3. O narrador contrabandista

O narrador de *Um rio* se chama Mariano. Como já vimos, o ato de nomear é fundante neste romance. O pai do narrador é Fulano Malta. O avô, de quem herdou o nome e motivo porque volta à sua terra natal, se chama Dito Mariano. Todas as personagens do romance têm uma implicação com a linguagem que por natureza define a sua natureza, e nesse sentido, define-a duplamente: na relação com a realidade e na relação com a realidade que a própria literatura institui. No nome do narrador, como motivação de sua natureza de linguagem está um resumo do título épico do romance, ou da aventura que o narrador vai viver nos limites dessas páginas: “Mariano”. Se desdobrarmos a palavra, temos ‘mar’ e ‘ano’, uma referência no espaço e no tempo que, somada ao fato de repetir o nome do avô Dito Mariano aprofunda mais ainda esse cronotopo¹¹ que vem marcado no título do romance.

Quando Mariano volta ele vai reaprender as coisas de sua cultura. Esse narrador não pode narrar sozinho e é no percurso da ilha, com velhos e pessoas mais maduras do que ele, que Marianinho se habilita como narrador. Na cidade, ele aprendeu a ler e a escrever, mas esqueceu os valores de sua origem e as tradições que são a base da sua comunidade. O contato com esse mundo será restaurado na medida em que os mais velhos forem lhe contando e explicando aquilo que ele não consegue compreender.

Se ele volta para contar, como voltavam os viajantes clássicos, Mariano é silenciado pela força da terra e são as pessoas que ali vivem que vão ajudá-lo a contar. A viagem de Mariano não é a viagem horizontal de Ulisses grego, a experiência a dispersar-se na aventura, e sim a viagem adensada no viver dos outros, na teia da comunidade, que ele precisa (re)conhecer para narrar. No interior da casa – que é a terra - ele concentra a consciência das várias identidades de um continente.

Mariano volta à Luar-do-chão, mas ele sabe que não é mais possível voltar para sua origem. A vida na cidade o transformou. A memória é uma

possibilidade de voltar a tocar uma vida que da qual ele se desprende. Através da memória, a memórias das pessoas de sua família e de Luar-do-chão, Mariano mergulha no tempo e na linguagem, "instância poética da recordação que comemora" como diz Benedito Nunes (1992: 275), pois a lembrança, diz ele, cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem.

O romance subverte a ordem do narrador, em geral reconhecido como alguém que tem o que contar, que conhece o que contar. Mas Marianinho não sabe o que vai contar, ao ir pra cidade, desaprende suas raízes e voltar significa um reaprendizado, coisa que acontecerá em parte pelas cartas que são, inicialmente, anônimas e cifradas, que ele só poderá decifrar mediante o retorno aos seus costumes.

Nesse campo de permutações e mobilidades, a literatura e a vida social intrincam-se de tal maneira, que ocupa um lugar fundamental para a compreensão de diferentes culturas: a oralidade e a cultura letrada, a construção da identidade nova na ruptura com a tradição, ou mesmo com o passado histórico, o inventário das experiências vividas na rearticulação de um novo espaço de sonho e de liberdade. Rita Chaves analisando a poesia produzida em Angola e Moçambique nos anos 60, argumenta que é "na perspectiva da independência que alguns angolanos e moçambicanos se inserem em movimentos culturais, encarando-os como estratégias para um nítido fim político" (CHAVES: 2002, p. 206).

Na abordagem da vida da comunidade e em sentido mais amplo, do país, o cotidiano conta na palavra poética de Mia Couto, que traduz assim, uma tentativa de recomposição do passado: infância da terra e das pessoas que a habitam na matéria de um tempo reconstituído e interpretado. Encenada pelo narrador, a memória é a possibilidade dessa reconstituição e interpretação, mas não a sua própria, mas a de todas as personagens que desfilam no romance, informando ao narrador o que ele desconhece pela longa ausência em que se manteve da ilha. O narrador é então apenas um ponto, em torno do qual uma memória coletiva aflora, permitindo assim a escrita da história da Ilha, ou o nascimento de uma literatura. Essa memória portanto não é trazida apenas como lugar de onde sacar o passado, um passado preciso e acabado,

mas sobretudo, de compreender a história de Moçambique e as conseqüências da experiência da colonização.

Portanto, mais que buscar a influência é preciso notar sobre o modo como Mia Couto articula a língua, a cultura ancestral de África, e a condição humana no mundo contemporâneo. A angústia da influência¹² parece ser uma direção para o estudo da literatura e crítica a partir do século XX, principalmente dos países subjugados pelo processo colonizador, mas não se pode reduzir toda a criação literária ao cânone ocidental. A colonização portuguesa imprimiu em cada uma de suas “terras conquistadas” uma especificidade política, cujo resultado cultural responde nestas literaturas à tensão entre o autóctone e o colonizador. Mais interessante e produtivo para o estudo das literaturas africanas, assim como poderíamos pensar, da América Latina, acredito, seja uma reflexão sistemática sobre a forma como elas apreendem e elaboram tais influências.

Falar a língua do colonizador e dizer a sua própria sempre se constituiu no grande desafio para a formação das literaturas nacionais. Alfredo Margarido em seu livro *Novos mitos portugueses* (2000) afirma que a língua tem sido usada pelas ex-metrópoles colonizadoras para arregimentar um poder perdido. Seria uma maneira de continuar, pelo menos simbolicamente, o domínio perdido. Foi, ao mesmo tempo, a condenação e a redenção dos países colonizados pelos portugueses, que permitiu a subversão da língua feita por Mia Couto, realizando a forma *calibanesca* de articulação com a própria cultura, como lembra Abdala Junior, ao comentar *A Tempestade*, de Shakespeare:

Próspero, o sábio duque que se asilou numa ilha centro-americana, ali encontrou Caliban, personagem grosseira e disforme. (...) Ensinou-lhe a sua língua... depois, Caliban – um ingrato, na perspectiva de Shakespeare – vai se valer do conhecimento dos valores veiculados pela língua para colocar-se contra o colonizador (ABDALA JUNIOR: 2003: 65).

“Agora que já conheço a sua língua, já posso te amaldiçoar”. A literatura comparada é um lugar privilegiado para este estudo - que leve em conta não a "influência" - nosso olhar ocidental acostumado - mas que tipo de coisas se re-elaboram a partir da leitura e conhecimento de outras literaturas e culturas, considerando a especificidade de sua experiência colonial. A força especial da

escrita de Mia Couto, que a torna tonicamente singular, é a perfeita conjunção entre o conteúdo humano expresso e a percepção da língua que se junta à experiência. A diversidade cultural e lingüística existente em Moçambique, implicando variações no próprio português, convida a literatura - ou a provoca - a discutir a dimensão política do convívio com o múltiplo. Perpétua Gonçalves, de Moçambique, discutindo a variedade do Português de Mia Couto e Luandino Vieira, diz que

embora na variedade do Português possam encontrar-se associações lexicais igualmente prescritas pela norma europeia, o seu caráter disperso e pouco freqüente, não permite considerar que os neologismos presentes na obra de Mia Couto reproduzem termos já em circulação no discurso desta comunidade lingüística (2000: 212-223).

Os elementos formais da língua, como já referidos anteriormente, são um lugar privilegiado para subverter a cultura da metrópole colonizadora que ainda é veiculada pela língua, mesmo depois da independência do país. Mas é também no plano multifacetado da representação do imaginário africano que a história se levanta e questiona suas próprias relações com a independência do país, criando a possibilidade de invenção de um modo próprio de existência.

Entretanto, os guardiões dessa tradição estão velhos, morrendo; têm por isso a autoridade que a morte lhes confere. Sua retórica é solene, como as falas de Miserinha, do próprio avô Mariano. Benjamin trata do sentido desse momento da morte, como um momento Máximo de autoridade de um monte, que lhe é conferido pela morte, pela consciência de que a memória individual, como uma parte importante da memória coletiva, é perdida quando um velho, que tem muita experiência para contar, se encontra em seu leito de morte (BENJAMIN: 1994: 208).

Transformou-se em lugar comum dizer que em África "cada velho que morre é uma biblioteca que arde". O avô Dito Mariano, na cruzada da vida com a morte, retarda sua passagem, como se estivesse suspenso entre estes dois mundos e é nesse intervalo em que é atirado que ele conta, ou que ele aguarda, que a história da ilha seja contada. A memória está com os velhos, mas é Marianinho que conhece a escrita que terá de escrevê-la, então a cultura entra num novo código.

Por fim, o clã e o mundo: a discussão sobre a modernidade proposta a partir da Ilha e da Cidade, da experiência africana da vida rural e comunitária, cuja interferência é a cada dia mais contaminada pelas formas atuais de inflexão política. Estes níveis organizam o romance, comunicando uma estrutura transliterária que comunica a cultura, a arte e a política na História da recente independência de Moçambique. A forma anônima de uma contra-carta, ou *anti-carta* onde nem o remetente nem o destinatário estão definitivamente definidos, onde a letra não está definitivamente impressa.

A casa, no sentido bachelardiano, tem um papel estruturador neste romance de Mia Couto: é o lugar da intimidade, que apresenta a tentação do incesto, e uma das imagens mais confortantes do homem. Lugar de transgressão, da vivência do amor proibido. O romance traduz um imperativo das sociedades que ainda buscam a sua identidade após a independência.

O narrador ouve. E é nesse ouvir que se escuta o rio ensimesmado, insistente, contínuo e depositário de tempo - que é memória - onde repousa uma casa chamada terra, habitada por personagens que transbordam da ficção e vão vivendo, como se fossem pessoas, na geografia concreta de Luar-do-Chão.

O narrador ao contar a sua história, descobre que ela está intrincada na história da ilha; e que ele ainda está umbilicalmente ligado ao seu passado e à tradição do seu povo. Como um filho pródigo, ele retorna. Em seu nome, cuja inscrição do tempo e sua fluência se dá no nível da palavra - mar e ano = um rio chamado tempo -, há duas pontas de uma mesma realidade, ao mesmo tempo, distinta realidade. O amor, em sonho com Niembeti, é uma fresta da Utopia, o lugar a ser construído que movimento os homens rumo ao devir. Uma razão sem paralelo com aquilo que conhecemos. O mapa desse mundo novo é o corpo de uma mulher: Nyembeti é Luar-do-Chão. É a casa. É a terra.

4.4. O edifício da narrativa

Um rio está dividido em vinte e dois capítulos simetricamente construídos. Esses capítulos distribuem também a atenção entre as personagens, ao sabor de *Vidas Secas*, romance do brasileiro Graciliano Ramos. Como sabemos, Graciliano escreveu contos e os publicou separadamente, só depois organizou-os em forma de romance.

Ana Mafalda Leite, ao estudar o romance moçambicano, aponta para o que seria uma de suas vocações: a organização da narrativa de modo que os contos possam ser lidos com certa independência e liberdade, ao mesmo tempo que possuem um fio que torna essas narrativas, romance (LEITE: 2003: 94). Essa estrutura pode ser encontrada em *Um rio* e mesmo os títulos dos capítulos-contos conduzem a isso.

Em *Um rio*, os títulos dos capítulos, pela sua concretude, dizem metonimicamente a história contada pelas personagens, cada uma a seu tempo, e mantém-se num ritmo equilibrado que não desmente o ritmo geral do romance. Os títulos dos capítulos são, sem exceção, subscritos por uma epígrafe. As epígrafes são pronunciadas por uma das personagens (com exceção a do capítulo III, *Um lençol de amores*, que é do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto) e traduzem uma máxima popular; uma reflexão expressa de maneira concentrada, em geral tendo a morte no horizonte; ou uma composição poética de puro gosto da linguagem, como esta, de avô Mariano: "Sou como a palavra. Sua grandeza é onde nunca toquei".

Há diversos modos de um romance convidar o leitor a visitá-lo. *Um rio* convida pela concretude expressa no próprio título, no paralelismo de dois versos curtos que se espelham: *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*. Uma das marcas do gênero romanesco é definir-se pelo nome de uma das personagens, ou de um lugar, ou ainda de uma condição da alma; e em geral, com títulos curtos. Esse título é uma provocação à concisão do nomear.

O título do romance é já um poema concreto, quase um *haikai*, quase esquecido de que é um romance, como se pretendesse ser um poema. Não é preciso abandonar uma coisa por outra. A poesia está embrenhada numa floresta de sentidos, magnetizando o discurso e enfeitando os mistérios. A fluidez do rio de Heráclito - confirmando a metáfora do tempo que passa e nunca é o mesmo -, esvai-se na matéria sólida da terra, desconcretizando-a e transformando-a na extensiva morada de sua transparência metafórica. O rio e

a casa, indefinidos, se definem pela palavra: O rio é nomeado *tempo* e a casa é nomeada *terra*. No transporte do nome e da substância, a realidade é poetizada e a memória surge na sua dimensão concreta e transcendental, rompendo a geografia de Moçambique e tomando a narrativa como a edificação de personagens além dos limites do tempo.

4.4.1. Desenhando memórias em molduras

A forma de organização narrativa em Mia Couto é diferente da forma de Milton Hatoum, mas ambos têm na moldura uma referência de contenção das imagens criadas. Em *Um rio*, o álbum de fotografias é o espaço moldurado em branco, onde vários quadros de memória flutuam transitando pela imaginação das personagens que desenham seus desejos do devir; imaginação que é compartilhada pelo sonho de várias personagens. Demarcações, como a que Nyembeti faz do chão que ela consegue fertilizar com o seu silêncio, usando uma linguagem do amor, que seria a linguagem para abrir a terra.

As cenas formadas pela descrição do narrador também compõem esses quadros de memória e mesmo as fotografias, como a foto de Mariavilhosa, na cabeceira da cama do casal português, fazem parte dessa pinacoteca do romance. Dona conceição, nos sonhos de Abstinência, habita o vestido vazio com que ele dança; e guarda um segredo de amor proibido.

Um rio segue a estrutura paralela de uma narrativa oral e outra escrita, como dois rios que seguem lado a lado até se encontrarem em algum momento. A confluência da escrita do romance com a carta, no final do romance, é esse encontro de duas narrativas que se fazem uma paralela à outra. Essa estrutura pode ser encontrada em todos os romances de Mia Couto, com variações temáticas e formais, mas sempre fazendo conviver uma narrativa escrita e uma narrativa contada. No final, tudo se converte em escrita, o que é o elogio da literatura como registro da letra.

Da narrativa em abismo, que vimos em Milton Hatoum, à narrativa em paralelismo, em Mia Couto, a folha em branco papel para o exercício da linguagem e da imagem, se revelam na moldura de uma invenção, invenção de uma memória voltada para o devir.

4.4.2. – Viagem: do outro lado da ilha

Mariano viaja para Luar-de-chão para um encontro demorado e desapressado, que começa já no barco, num final de tarde. O tempo em que ele começa a entrar é outro, num ritmo ao qual ele não está acostumado. Não é com euforia que seu tio o abraça. Nem seu pai, Fulano Malta o esperava. Quando o encontra é sem pressa, é com uma conversa arrastada que tudo vai se desenrolando. A primeira sensação da viagem, para o narrador, é esse abandono do tempo agitado da cidade, do tempo urbano; e a entrada num tempo marcado por outras necessidades e percepções da realidade. É uma viagem, a que o narrador inicia, rumo ao desconhecido.

Desde que os viajantes europeus começaram o empreendimento de suas viagens, o objetivo era conhecer o outro, mas também para se conhecer. A viagem, como conhecimento, alimentou muitos projetos principalmente a partir do século XVI quando a ciência se desenvolveu a ponto de o homem se sentir confiante para enfrentar a natureza. A vontade de saber, que dominou o espírito europeu, foi responsável pela viagem rumo ao desconhecido, mas de certa maneira, um mundo previsível. Conhecer era estender territórios. A sede de conhecimento vinha saciar uma sede de identidade da própria Europa que, em face de outras culturas, queria saber quem era a Europa.

Essa questão inspirou a sensibilidade de muitos intelectuais, entre eles Edward Said (1998), que percebia que o Ocidente inventava a si próprio na medida em que inventava os *outros*. A noção de “sujeito” da psicanálise contribuía para discutir a alteridade, sobretudo para o sistema colonial – onde o colonizado e o colonizador constituíam-se em reciprocidade – criando uma interdependência de sentidos nos discursos produzidos por ambas as partes,

numa espécie de dialética ao mesmo tempo frustrada já que não havia síntese possível para a colonização: a destruição do colonizador era também a destruição do colonizado (MEMMI: 1967). Daí a ambivalência dos discursos produzidos em decorrência do sistema colonial, como interpretou Homi Bhabha (2003).

Mariano, esse pequeno viajante que atravessa de um século para outro, nunca época sem inocência, precisa narrar uma história que encontrou na viagem o seu reverso. Mas por outro lado, viajar continua sendo, para ele, defrontar-se com o desconhecido. As cartas iriam ajudá-lo a encontrar o seu caminho e o de sua gente e a compreender fenômenos extraordinários, como a terra que se fecha, impedindo que qualquer pessoa possa ser sepultada; a morte que não se decide; e o desaparecimento de sua mãe, Mariavilhosa, no fluxo das águas.

Não é a guerra exterior que emudeceriam suas experiências, mas aquela que está dentro de casa que será o maior desafio. A experiência silenciante da guerra, que fazia retornarem mudos os homens sem experiência comunicável (BENJAMIN: 1994), se transforma aqui em experiência partilhada pela memória coletiva, comungada no desejo de escrever, na folha branca do papel, um espaço e tempo articulados com o devir. A viagem da relatora do *Relato* e do narrador de *Um rio* não é também a viagem de conhecimento do mundo novo que, como disse Giucci, “revela mais sobre a ideologia que a engendra e consome do que sobre a realidade que declara reproduzir” (1992: 16). Não é, por fim, a viagem da aventura no mundo material e do espaço concreto, como é o mundo da guerra ou o mundo dividido pelas várias formas de colonização e opressão.

Os vários narradores que empreendem a memória em Milton Hatoum e Mia Couto fazem uma outra viagem, misturando as águas do narrador viajante e do narrador sedentário, origem, segundo Walter Benjamin (1994) das duas famílias de narradores modernos. E ao misturar essas águas eles vão aprender, no miúdo do cotidiano, o que nenhuma viagem por outras terras distantes poderia permitir.

A viagem é a da memória, não das suas, pessoais e intransferíveis, mas a memória de uma comunidade, um país, tecida pelos fios das lembranças pessoais que constituem o tecido da memória social. Narrados em primeira

peessoa, os dois romances apresentam uma viagem por memórias variadas e variáveis, alteradas a cada novo contato com o presente.

4.4.3. Fotografar: a restauração do mundo

A fotografia como a representação por excelência que se apropria do objeto, e guarda a ilusão de fixá-lo, é uma tomada de cena muito apropriada para o narrador abordar a morte de Avô Mariano. Reter um momento, pela fixação da imagem é como um monumento, diz Peixoto (1990), pois “ambos são indícios de que alguma coisa aconteceu no lugar, de que alguém esteve ali” (472).

Fotografias são objetos encontrados em todas as casas, mesmo as modernas, com outras funções e sentidos. E, se por um lado, são a insistência das pessoas em preservar algo, por ter feito ou por fazer parte de suas vidas, destacando momentos alegres, de encontros familiares, de pessoas amadas, que inscrevem-se num presente de paz, por outro lado são também referências a momentos difíceis, que muitas vezes precisam ser esquecidos. As clássicas molduras ovais que guardavam fotos de casais, de famílias, de crianças, são uma referência a lembranças que pretende manter as pessoas ligadas ao que passou.

Fotografias são, sobretudo, imagens. Mas o que dizer de fotografias que não existem e que comparecem pela sua inexistência material, apenas tentando dar forma a uma lembrança sem moldura? No encontro com Dulcineusa, Mariano é convidado pela avó a ver com ela as fotografias de uma velho álbum de família. Mas ao abrir o álbum não existe nenhuma foto ali. Mesmo assim, Dulcineusa passeia seus dedos pelo álbum se referindo a cenas do passado. Mariano, não querendo contrariar a avó, aos poucos entra nesse jogo desconcertante e começa a ajudá-la na descrição das imagens ‘ausentes’ do álbum de família. O que mais a avó quer saber é se o avô Dito Mariano a amou. Mediante a pressão da avó, ele inventaria o impossível e fala das

prendas que ele lhe ofereceu certo dia de um seu aniversário, edificando pela lembrança, todo um passado.

É inadmissível imaginar que no fim do preâmbulo de *No caminho de Swan* o narrador se visse diante de uma foto da igreja paroquial de Combray, e que o sabor dessa migalha visual, em vez do gosto da humilde *madeleine* embebida no chá, erguesse diante de seus olhos toda uma parte de seu passado. Mas a razão para tal não está na incapacidade de uma foto de evocar memórias (ela é capaz disso, dependendo antes dos predicados do expectador do que da foto), mas sim naquilo que Proust esclarece acerca de suas próprias exigências no que se refere à recordação imaginativa, ou seja, que ela não se mostre apenas ampla e acurada mas dê a textura e a essência das coisas. E ao considerar as fotos apenas na medida em que podia usá-las, como um instrumento da memória, Proust como que entende de forma errada o que são fotos: não tanto um instrumento da memória como uma invenção dela, ou um substituto (SONTAG: 181).

De modo diferente, Dulcineusa edifica uma memória imaginada, na moldura vazia do álbum de retratos. O marido, que transita num terceiro espaço, entre a morte e a vida, motiva as lembranças de Dulcineusa, que toma nesse último gesto uma possibilidade de amor, de refazer os fiapos de atenção que ele lhe dedicou em vida, quando dividia o amor com outras mulheres, mais de cem, segundo o velho.

A narrativa apropria-se da fotografia ao ponto de torná-la também uma imagem descrita e fixada pelo gesto de narrar. Não existindo mais fronteira entre as linguagens verbal e imagética, como podemos ver na cena em que o neto e a avó viajam para além das propriedades do real:

Um suspiro lhe remata a angústia. As memórias lhe fazem bem. A avó afaga uma mão com a outra como se entendesse rectificar o seu destino, desenhando em seus entortados dedos.

- *Agora, meu neto, me chegue aquele álbum.*

Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências (RCT: 49).

Através do álbum de fotografias, Dulcineusa corrige o passado, defasado entre a realidade e o seu desejo.

Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.

- *Vá. Sente aqui que eu lhe mostro.*

Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.

- *Está ver aqui seu pai, tão novo, tão clarinho até parece mulato?*

E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisesse despertar os fotografados.

- *Aqui, veja bem, aqui está sua mãe. E olhe nesta, você, tão pequenininho! Vê como está bonita consigo no colo?*

Me comovo, tal é a convicção que deitava em suas visões, a ponto de os meus dedos serem chamados a tocar o velho álbum. Mas Dulcineusa corrige-me (RCT: 49).

Dulcineusa escolhe a moldura vazia do álbum de retrato para olhar, não as lembranças da realidade vivida, mas para ver as lembranças do que ela teria desejado durante a vida. Seu sonho de ser amada exclusivamente por Mariano, frustrado na constante divisão do amor que ele fazia entre muitas outras mulheres, incluindo a irmã mais nova de Dulcineusa, Admirança.

- *Não passe a mão pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias.*

Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez.

- *Engano seu. Veja esta foto, aqui está a Avó.*

- *Onde? Aqui no meio desta gente toda?*

- *Sim, Avó. É a senhora aqui de vestido branco.*

- *Era uma festa? Parece uma festa.*

- *Era a festa de aniversário da Avó!*

Vou ganhando coragem, quase acreditando naquela falsidade.

- *Não me lembro que me tivessem feito uma festa...*

- *E aqui, veja aqui, é o Avô lhe entregando uma prenda.*

- *Mostre! Que prenda é essa, afinal?*

- *É um anel, Avó. Veja bem, como brilha esse anel! (RCT: 51)*

Assim como o narrador conta a história da ilha e a sua própria através das cartas que recebe e das vozes das outras personagens que lhe fazem revelações, Dulcineusa adere à perspectiva do sonho compartilhado do narrador e ambos viajam em lembranças de sonhos e desejos. Se modificam assim o passado, sabem que podem modificar também o futuro.

Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois, contempla longamente as mãos como se as comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo.

- *Pronto, agora vá. Me deixe aqui, sozinha.*

Vou saindo, com respeitosos vagares. Já no limiar da porta, a Avó me chama. Em seu rosto, adivinho um sorriso:

- *Obrigada, meu neto!*

- *Obrigada porquê?*

- *Você mente com tanta bondade que até Deus lhe ajuda a pecar. (RCT: 51)*

Nesse encontro, avó e neto, comungam imaginações, criando um mundo desejo, melhor que o que foi experimentado. A velha, aparentemente amnésica, não podia mais se lembrar das coisas passadas e então se dispõe do álbum de fotografias que mesmo em branco, é a moldura para a criação de imagens que acomodam os seus desejos. A fotografia aparece como um traço de ausência do passado, metáfora de um passado negado, uma referência material que faz parte de um arquivo da vida que se quer apagar. O neto, por outro lado, entra no jogo da imaginação, ele sabe que o avô tinha amado outras mulheres, muitas. Onde ele poderia encontrar alguma coisa que consolasse a avó?

O álbum em branco, no entanto, como uma imagem em negativo de imagens reais, passa a funcionar duplamente como lugar de inscrição da linguagem voltada para o futuro. Histórias são criadas, primeiro a partir da ausência das fotos, é quando a memória começa a atuar no branco do papel, no álbum vazio, elas deixam de ter importância e sobe para o primeiro plano a memória; depois quando as fotografias passam a ser narradas, confluindo a imagem criada pela fotografia e a imagem criada pelo texto.

Mas assim como a página em branco – ou o álbum de família vazio, a memória também não tem referência. Essa idéia já estava em *Terra Sonâmbula*, o primeiro romance de Mia Couto, encenada pelo menino Muidinga que não se lembra de nada, que nem andar sabe mais. Num país sem memória, numa casa sem lembranças, é preciso inventar as lembranças. E é no mundo da cultura, o mundo das invenções, que essas lembranças serão inventadas.

A restauração de uma memória perdida é a missão de Mariano. Contra o descaso do avô que nunca dera prendas à avó, cria-se um mundo paralelo, “uma fotografia imaginária” onde ela recebia das mãos dele uma prenda, um sonho de velha que meninava-se ao sonhar. Na vida que nunca havia tido uma festa, existe uma foto imaginaria que lhe assegura uma festa para si. Nesse mundo de coisas boas não havidas, no entanto, nada está perdido. A vontade e o desejo funcionam como o motor e a imaginação presenteia o tempo com a possibilidade de colocar qualquer coisa naquele lugar vazio. O passado surge

como um domínio de mudanças e de transformações, onde não importa o que aconteceu de verdade. É a contrapelo da história como monumento que a memória é inventada pelo jogo das duas gerações, a avó Dulcineusa e o jovem Mariano.

Mia Couto dialoga com o passado na base de uma inconformidade, e procura restituir um sentido e uma memória que possibilite o sonho de país livre perdido com a realidade das relações políticas em Moçambique. A ausência de memória permite inventar uma outra, desejada. Não se trata simplesmente de inventar uma memória, mas de fazer com que a memória, avessa a tudo que de fato aconteceu, seja capaz de instituir uma imagem mais poderosa que sistema que a destruiu, cada vez mais diminuído de tão sucateado: “que país é este que a pessoa se retira um meio-passo e já está do outro lado do mundo?” (RCT: 146).

No final do romance, o álbum de fotografias é reencontrado. Avó e neto, na cumplicidade de tantas histórias inventadas sobre o vazio do álbum anterior, vão dividir agora o milagre da existência de tantas imagens, reais dessa vez, onde ela finalmente aparece usando um belo anel, presente do avô, numa festa de seu aniversário.

As fotos não revelam, mas ajudam a revelar. Como o segredo em torno da vida de Mariavilhosa, mãe do narrador. Na cabeceira da cama de sua madrinha, dona Conceição, Mariano encontra uma foto de sua mãe. Ele sempre quis compreender o porquê da foto de Mariavilhosa no espaço privado e íntimo do casal português. Inútil, ninguém contava. A foto em si não revela nada. Ele precisaria saber muitas coisas para que aquela foto pudesse lhe dizer algo sobre o passado de sua mãe. Mais tarde, Mariano descobre que sua madrinha usava a foto para punir o marido, que pela violência teria possuído Mariavilhosa, origem de sua esterilidade, metáfora da terra violentada e tornada estéril pela empresa colonial. Mas o milagre da maternidade era possível, pois o desejo de ser mãe fez o ventre de Mariavilhosa crescer.

O sentido social de fotografar ganha relevo nesse momento em que a foto deixa de ser comemoração para ser um gesto e uma imagem de vingança. Como maneira de maltratar o outro sem lhe dizer palavra, a imagem cumpre sua função de comunicar noutra linguagem. Se o rosto de Mariavilhosa era uma culpa, não era menos o espaço em branco de imagens inexistentes,

verdade e realidade de culturas negadas e ignoradas pela imposição das potências colonizadoras.

E o que é a fotografia, senão uma espécie de congelamento do tempo, de paralização da vida, de apreensão do vivido, daquilo que escapa ao nosso olhar interessado em coisas alheias ao que olhamos, como se o tempo pudesse ser suspenso, imobilizado? Daí Kubrusly afirmar que “privada de dimensão no tempo, a imagem fotográfica não é espetáculo, embora muitas vezes seja preciso montar um espetáculo para obter, numa fração de segundo, a imagem desejada” (2003: 51).

4.4.4. A carta: escrever as vozes do tempo

Entramos então num aspecto importante da arquitetura do romance: a carta – ou a escrita - como recurso e estratégia de desenvolvimento do enredo. Isso permite mobilidade do narrador, infere veracidade às suas histórias, instaura o suspense necessário numa narrativa com tantos mistérios a serem resolvidos, do qual o mais representativo é a morte incompleta de Dito Mariano.

A carta funciona duplamente como ponto estruturante do romance, uma vez que é apresentada como parte do texto, começando pela forma de bilhete e alçando a condição de capítulo, como vemos ocorrer no capítulo final do romance; e também funciona como uma ironização da individualidade celebrada pela modernidade, já que em *Um rio* ela não é escrita íntima, mas veículo de vozes que chegam de todas as partes do passado.

Como escrita em *Um rio*, a carta apresenta-se como representação da tradução de um mundo em outro, que vai da oralidade à escrita, a comunicação entre dois mundos diferentes, a história como possibilidade de reescrever o próprio destino, a impossibilidade de manter a tradição, sem a mistura com os acontecimentos de um encontro com outra cultura. O narrador neste caso, como instância narrativa, é um *transculturador*, no sentido em que Ángel Rama (2001) nomeou Guimarães Rosa e Juan Rulfo, por articularem elementos da cultura popular e da cultura erudita, a oralidade à escrita. Mia Couto diria, o narrador é um contrabandista entre dois mundos, alguém que por

poder tocar dois universos diferentes pode realizar a tradução das misturas que ocorrem no seu contato.

Discutindo a correspondência entre Tchekhov e Gorki, Sofia Angelides lembra que na história da literatura, houve época em que a prosa epistolar adquiriu a configuração de gênero literário independente. “Na Rússia, este fato ocorreu a partir da segunda metade do século XIX, sendo especialmente importante, do ponto de vista literário, a correspondência dos poetas no período de 1815 a 1830” (ANGELIDES: 2001: 17). Em *Um rio* tanto a fotografia quanto a epistolografia são tomadas como traços do passado ao mesmo tempo em que são ‘traduzidas’ pela linguagem da narrativa que as subverte.

Assim, a carta é representada no momento em que surgem no romance como documentos fundadores da narrativa. Mas o documento é deslocado de seu lugar documental para o centro da ficção. As cartas se transformam em campo ficcional, ou pelo menos impõem o questionamento sobre o seu valor documental e de testemunho. A carta participa da trama, sendo determinante no enredo, uma vez que ela é memória, registro de acontecimentos, de sentimentos vividos pelas personagens, mas principalmente elemento iluminador dos vãos obscuros das histórias individuais atravessadas pela história de um povo, de uma comunidade, e agora, de um país. Com as cartas não é mais possível saber se os seus conteúdos avisam sobre o passado, ou mesmo se são sugestões sobre o futuro.

No início, encontra-se nos bilhetes e nas cartas que o narrador Marianinho recebe, pois essa escrita especial, na medida em que vai tomando o espaço do romance e da própria voz do narrador, torna-se ícone da viagem de Mariano na história de seu povo. Se a Carta é uma escrita íntima, solidão de quem escreve e de quem lê, desejo da solidão do outro; se o romance é o gênero da solidão humana, cuja trajetória de uma personagem na sua própria angústia e sozinha traz essa vontade de estar só e de fazer o outro solitário, como sugeriu Walter Benjamin (1994); aqui em *Um rio*, ela deixa de sê-lo.

Seu valor corrente é totalmente subvertido em prol de uma narrativa cortada pela pluralidade, pela diversidade de perspectivas e pela multiplicidade de tempos cruzados. A carta resulta no próprio romance, mas não como o gênero da solidão, mas o gênero da comunidade e da experiência partilhada,

polifônica, para lembrar Mikhail Bakhtin (1994). O romance é a memória restaurada.

Pode ser lido, no cruzamento da história, a memória de uma família e do país, pela organização das memórias de Moçambique através de personagens que representam espaços sociais diferentes em convívio. Como um gênero ocidental, o romance sofre a conseqüente investidura de transfiguração formal, em que a poesia comunica vozes plurais vindas do fundo de uma sociedade cuja cultura marcadamente é proveniente da oralidade, como é o caso das culturas africanas. A subversão fica mais evidente se considerarmos que a decantada individualidade do narrador do romance é desconstruída em *Um rio*, mediante a mistura de vozes e de autoridades narrativas que surgem no romance. Expressão de uma vida em comunidade, negando a condenação solitária pela modernidade ocidental que caracterizaria o gênero romanesco, como vimos no segundo capítulo deste trabalho.

Quando Mariano recebe a primeira carta, que é em verdade, um bilhete, vem expresso: "Cada homem é todos os outros". (RCT: 56), reincidência de *Cada homem é uma raça*, livro de contos de Mia Couto. A carta surge como uma invocação da história, como uma relíquia, um rastro do passado, que informa uma memória, afirmando a impossibilidade de escrever a história de uma pessoa sem se pensar nas outras, ou de escrever a história de um país excluindo quem quer que seja.

Quando surge a segunda carta, Mariano lê: "encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. (...) você e eu, de um lado e de outro as palavras" (RCT: 65). Aqui, como no álbum vazio de Dulcineusa, a página em branco surge como o lugar 'vazio' por um lado, mas pleno de possibilidades de coisas a serem construídas. A memória, como um bem comum de determinada sociedade é que vai preencher a memória da ilha, a memória dos velhos que estão morrendo e a continuidade daqueles valores que com eles também estão morrendo.

As primeiras cartas que Mariano recebe são anônimas e isso o deixa bastante perturbado. Essa desconcertante intimidade sem identificação abala ainda mais uma eventual confiança que Mariano pudesse ter para narrar sozinho a história de Luar-do-chão.

A referência necessária da personagem é dada pela sua ausência, pela negação de uma origem. Muitas cartas ainda vão chegar nessa anonimidade perturbadora. Aos poucos, as dúvidas de Mariano sobre a origem das cartas, quem as teria escrito e porque, vão tomando também o leitor. O texto ganha um ar de romance policial onde todos os leitores se tornam detetives, sem que o texto cumpra a sua função de esclarecimento.

Há continuamente a reafirmação da escritura como lugar da memória e da história: "a escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malinanes e os Marianos". ((RCT: 126). Os Marianos são os homens misturados, pois os ancestrais eram os "Malinanes". Mistura de línguas, identidades partidas. O narrador encontra para o diálogo desses mundos a letra sem remetente e cheia de indefinições impressa nas cartas e bilhetes que recebe.

Mariano não resiste e conta para Dulcineusa sobre estranhos bilhetes e cartas. A avó queima os queima, como se fossem malditas, como se aquelas letras fossem uma secreta traição. Assim, o narrador nos informa: "(Dulcineusa) sopra as poeiras acumuladas sobre as mãos e fica olhando o ar como se fosse o tempo polvilhado que tombasse". (RCT:131) Parece reivindicar a dissolução, o apagamento da escrita e a manutenção de uma memória independente. A avó nega a história. O vazio da construção se preenche de algo que se situa além da experiência imediata, como se as linhas invisíveis da história fossem interditas pela escrita.

Quando Mariano recebe outra carta, após esse acontecimento, ela traz a repreensão por ele ter dividido o segredo com outra pessoa. Mas aos poucos, as cartas que eram em si mistério, além de trazerem mistérios nelas escritos, se tornam ainda mais perturbadoras.

O narrador começa a reconhecer naquelas letras, a sua própria caligrafia. Entre o sonho e a realidade, ele duvida dos seus sentidos. Mas a quarta carta vem assinada: Mariano. "Assim eu uso a sua mão, vou na sua caligrafia, para dizer as minhas razões." (RCT: 139).

O avô, Mariano, o Dito Mariano, o homem mais velho da comunidade, dita ao neto que domina o código da escrita, os segredos e tradições de uma terra antiga. Mas o que parece ser uma descoberta instaura um outro motivo, uma outra dúvida. Mariano, o avô, está mesmo vivo?

Se está vivo, por que não lhe diria pessoalmente, preferia as longas cartas que mais confundiam que esclareciam? Que distância há intransponível entre a vida e a morte, entre o passado e o presente, que não pudesse ser a ele revelada já que o neto era de tanta confiança do avô, que o chamou para realizar as cerimônias de seu enterro?

A partir de então, uma insólita e unívoca correspondência é estabelecida entre o narrador e seu avô suspenso entre a vida e a morte. A falta do começo se transmuda em excesso. Os pequenos bilhetes, anônimos e sugestivos se transformam em longas cartas, assinadas, e cheias de confissões.

Antes de ler a carta o narrador conta que derrama sobre ela um copo d'água e ao terminar de lê-la, diz: "Na solidão da cozinha vou lendo enquanto as letras se vão esbatendo no papel molhado. Depois a folha murcha, a escrita já sem desenho nem memória. Estou retido em mim, sem aviso de tempo, quando escuto vozes" ((RCT: 150). Confundindo-se na escrita a mesma vontade de dissolução que tomou há pouco a avó Dulcineusa, ao queimar as cartas. Agora, sob um gesto aparentemente involuntário, a escrita se dissolve no papel molhado e vai aos poucos sendo substituída por vozes.

O encontro de uma geração de mundos misturados e de uma voz anterior avisa o narrador: "Meu neto, vejo que anda por aí, a indagar o modo como faleci (...)". A expectativa que se cria é a de que neste momento o avô vai contar algo, mas ele não conta nada de substancial para desvendar o motivo de sua morte inconclusa. O avô conta para o neto que o médico o escutou e que esse escutar do médico quase o curou. Como ele escreve a carta para Mariano, ele repete o gesto de expressar alguma coisa, o de contar coisas ao médico. É o poder restaurador e vivificante da narrativa, e na mesma dimensão da escrita.

Mariano fica em paz ao pensar que a forma da letra é hereditária e que portanto, se a letra das cartas que recebe é assinada pelo avô é normal que as letras sejam parecidas. Mesmo tendo lido na carta que o avô disse que ele escreve pelas mãos do neto. Assim, será somente na sexta carta recebida que o narrador irá admitir que é ele mesmo quem escreve as cartas.

Pela primeira vez surge um diálogo direto dentro da carta, transformando seu espaço numa sublocação do romance, de modo a parecer que a carta deixa de ser carta para ser também romance. Ao final, as duas vozes, das

cartas e da narrativa vão se encontrar. Confluência da carta e do romance. Duas vozes da solidão individual ocidental que são subvertida e preenchidas pela pluralidade de vozes que recheiam a narrativa.

É como se a carta fosse diluindo-se na corrente da narrativa. "Aquilo que vou escrevendo se transfigura em outro escrito. Uma outra carta me vai surgindo, involuntária, das minhas mãos: " (RCT: 170). Desse procedimento, a carta vai crescendo como texto interno no romance, como construção da narrativa e como lugar de revelações, até que a sétima carta resulta em um capítulo inteiro.

Nela, o avô Mariano conta, finalmente, algo mais preciso sobre sua morte. A carta se transforma em quadros, em fotografias. E então ele esclarece a fotografia real e as cenas imaginárias de Dulcineusa com seu álbum vazio. Todos se prepararam para tirar uma fotografia em família:

no momento em que me veio esta morte, um feitiço atravessou toda a vila. Meus olhos expiravam, meu peito esbatia e, nesse exato instante, as fogueiras tremeluziram nas casas como se ventasse uma súbita e imperceptível aragem. E depois se apagaram, sopradas por essa sombra espessa. Se extinguiram no mesmo segundo em que se acenderam as máquinas que me fotografaram" (RCT: 198).

A impossibilidade de uma memória sem relíquias, como a fotografia e a própria materialidade das cartas, é expressa pelo narrador ao dividir a narrativa com outros narradores e ao mesmo tempo por se demitir da missão de uma memória pretensamente individual. Todos os registros possíveis de memória vão sendo centrifugados pelo romance, destruindo o caráter personalístico que eventualmente possam ter. Assim, as cartas vão crescendo e com elas, a intromissão de outras narrativas e de outras vozes como podemos ler na oitava carta que é a mais longa do romance, com um *PosScript* que é quase do tamanho da carta, aliás, uma outra carta:

Me faça um favor: meta no meu túmulo as cartas que escrevi, deposite-as sobre o meu corpo. Faz conta me ocuparei em ler nessa minha nova casa. Vou ler a si, não a mim. Afinal, tudo que escrevi foi por segunda mão. A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio. O quanto lembrei foi de antes de ter nascido. (RCT: 238)

É o *sotaque do rio* contra a afirmação da história. A ancestralidade da África, sua cultura e seus valores, seus mitos serão mesmo enterrados com os velhos? A história seria capaz de resguardar essa memória? A escrita não resulta no apagamento de uma cultura fundada na oralidade, mas na tradução desse mundo que já não pode ser puro.

Esta carta final é também uma revelação, que exige uma reordenação de toda a narrativa. Se o romance poderia ser lido como uma série de contos, como sugeriu Ana Mafalda Leite, a propósito de alguns romances de Mia Couto, aqui ele se torna ainda mais desmontável. As relações familiares terão de ser realinhadas, o enredo foi atingido na sua vértebra. A revelação é a de que Mariano é filho, e não neto, de Dito Mariano. Sua mãe é Admirança. Com Adimirança Mariano teve ímpetos de desejos incestuosos, pois ela era sua tia, irmã mais nova de Dulcineusa. O avô-pai conta a Mariano que Admirança foi o grande amor de sua vida. Nem Miserinha, nem Dulcineusa, nem as outras tantas mulheres com quem ele se deitou sobre o mesmo lençol. E foi desse amor marginal que nasceu Mariano. No abraço de Admirança Mariano sentia os seios firmes da tia, o contorno do corpo e dizia jamais ter sido abraçado daquela maneira.

Quando a nona e última carta encerra o romance a narrativa declara sua vitória, a vitória da invenção do futuro. A literatura e a história, nos seus destinos cruzados, trazem para o romance um diálogo com o passado ou com os muitos passados que habitam a experiência vivida.

Segue ainda um pequeno glossário que pode ser lido como parte da ficção, se se tomar o narrador como um *tradutor*, o *contrabandista* entre mundos, como foi ao acompanhar a travessia do avô-pai entre a vida e a morte. O mundo da língua portuguesa e o mundo das muitas línguas africanas. Um mundo traduzido. O conteúdo todo das cartas que deveria ser dado por *revelações* termina por ser dado por *traduções*, entre a voz e a letra. É nesse interstício da corrente do tempo que as cartas e as fotografias são a representação de uma viagem possível: Mariano colhe nas revelações que elas trazem a memória substancialmente traduzida do subterrâneo dessa Ilha encantada, Luar-do-chão.

A memória é o passado presente. Em Mia Couto o passado é uma referência constante na sua criação romanesca, sobretudo o passado colonial.

Mas outros passados também, como o passado da guerra civil que se seguiu a independência do país. E depois, o passado mais recente quando uma elite corrupta, com a abertura da economia de mercado tem repetido o *modus* político dos chamados países integrados na nova ordem mundial.

Essa consciência do passado não se faz presente em Mia Couto como uma maneira de recuperar o que quer que seja, mas no sentido de questionar os acontecimentos e mesmo reescrever esse passado. Hobsbawn diz que ser membro de uma comunidade humana é estabelecer uma relação com o passado desse grupo “ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana” (HOBSEBAWN: 1998: 22).

A dimensão social do passado, que inclui o indivíduo numa experiência comum, marca o encontro dos acontecimentos da vida em comunidade, a vida rodeada por uma memória comungada. Ao nascer, todo homem se inscreve numa memória anterior existente a sela assim a sua humanidade, dando continuidade a uma história que começou a ser escrita antes de sua chegada e que continuará depois que ele se for. O indivíduo é inserido na história, mas também tem seu passado individual. Esse é o aspecto humanizante da memória, como consciência de si. A onipresença do passado está em que, diz Lowenthal, “each particular trace of the past ultimately perishes, but collectively they are immortal. Whether it is celebrated or rejected, attended to or ignored, the past is omnipresent” (LOWENTHAL: 1985: XV).

A simultaneidade e a multiplicidade que caracterizam a contemporaneidade, ou tempos tempos pós-coloniais, onde coexistem mundos diferentes, criam às vezes a sensação de estar fora do lugar¹³, pela ruptura de uma memória. Diz Mariano, sobre seu pai, Fulano Malta:

E nunca mais Fulano falou de políticas. O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato? Saí da Ilha, minha mãe faleceu. E ele mais se internou em seu amargor. Eu entendia esse sofrimento. Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito de sua despertença se manteve. E hoje, comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo (RCT: 74).

Todas as personagens de *Um rio* não estão à vontade no mundo. Ao perder o contato com a sua ancestralidade, elas já não percebem que a casa agora é outra. Mia Couto que contar a história desses homens desacomodados, expulsos de seus lugares, contra certa tradição da história que negou a esses homens a sua possibilidade de existirem, como lembra Hobsbawm, discutido no capítulo um deste trabalho.

Países como Moçambique que viveram sob o jugo colonial sabem que a história começou quando os colonizadores chegaram lá, é assim que se conta no Ocidente. No Brasil, comemoram-se os quinhentos anos de *descobrimento* como se antes não existisse nada por aqui.

Movimentos com o da Negritude, que teve uma importância histórica considerável, aclamavam os valores de uma África primordial, que foi importante para instigar o interesse dos historiadores sobre o continente africano. Mostraram que aquelas pessoas, ainda que guetizando o movimento, tinham uma história para contar e uma cultura para preservar.

A literatura tem sido um desses discursos, por onde constrói-se a identidade, por onde busca-se o reconhecimento de si. O romance tem aqui um papel especial, pela sua capacidade épica de poder contar a história de uma povo, como é o caso de Mayombe, do angolano Pepetela e dos romances de Mia Couto.

O romance tem representado diásporas, negociações entre culturas, da oralidade e da escrita, da tradição e da modernidade, expondo as ambigüidades, as *ambivalências* do discurso colonial, como aponta Homi Bhabha: “ela é uma disjunção produzida no interior do ato de enunciação como uma articulação especificamente colonial daqueles dois lugares desproporcionais do discurso colonial e do poder: a cena colonial como invenção da historicidade, dominação, mimese, ou como a “outra cena” da *Entstellung*, do deslocamento, da fantasia, da defesa psíquica, e uma textualidade “aberta” (BHABHA: 2003: 157). É a possibilidade de agir numa textualidade aberta que assegura a Mia Couto a criação de uma memória inventada na condição intervalar das culturas.

Na representação de um mundo dividido, de identidades partidas, no caso de Moçambique, resultado da empresa colonial, pontuado de contradições e paradoxos, Mia Couto dirige o olhar crítico para o interstício,

como um escritor que se debate numa rede de significados para criar a saída tangencial para o futuro.

A coexistência de mundos paralelos criados pela colonização, o entrelugar é um modo de sobrevivência, e também de adaptação tanto dos colonizados quanto dos colonizadores. Há sempre uma margem que preserve-se intocada, com alguma qualidade do mundo anterior, fazendo com que dentro de um mundo misturado permaneça um outro que resiste.

Como o resistir da necessidade histórica que moveu a *Négritude* que queria engrandecer um mundo original africano, valorizar suas raízes, por uma necessidade histórica. Soube-se depois que isso não seria mais possível. Assim, no encontro das muitas línguas Moçambicanas, quantas há em Moçambique que entre si, e na relação com o português oficial, se modificaram. Na necessidade de repor uma memória que foi abafada pela empresa colonial a literatura assume um papel de construir a identidade. Na época das lutas de libertação e mesmo em seguida, o grito era de elevação das culturas locais, depois passaram a ser de crítica dessa visão altaneira e nacionalista.

E quando a literatura começa a remover fronteiras, desmanchar os arquivos oficiais, instaurando a invenção, como podemos ver nas cartas fabulativas do angolano Agualusa “nação crioula”, a memória, ainda que inventada, abala as *verdades* narradas. Lugar de negociação entre a história e a memória, a literatura de Mia Couto edifica outro presente e sonha um futuro para Moçambique.

Brasil e Moçambique, como ex-colônias da mesma metrópole tem uma relação fraterna destacada por Abdala Junior (2003: 68). O Brasil, irmão mais velho, é escolhido como o porto de diálogo cultural seja pela música, pela literatura, pelos programas populares de televisão. E nessa ponte simbólica tem se estabelecido as relações de solidariedade necessárias ao empreendimento de novas possibilidades críticas que ligam a África e a América Latina.

Essa solidariedade comunica a necessidade de invenção que circunscreve a literatura. Como já foi mencionado, Francisco Noa, em seu estudo sobre a literatura produzida no período colonial, afirma que seu objetivo de compreender a literatura desse tempo, sua especificidade de inventar

mundos tem a ver com uma tradição da história da humanidade que encontra respaldo nas relações de alteridade, como o velho mundo se define a partir do novo mundo. A Europa se vê no espelho, e se define em relação ao outro.

O surgimento da literatura moçambicana, segundo o estudioso, dever-se-ia à ponte estabelecida pela literatura colonial (NOA: 2002: 402) que se por um lado, repetia os modelos da metrópole, como também aconteceu na formação da literatura brasileira, por outro lado, possibilitava a abertura de caminhos para uma literatura nacional. É nesse momento, que inventar memórias é fundamental, pois é sobre essas invenções que o futuro se concretiza.

Valorizar o que era da terra era uma maneira de reivindicar a autonomia da cultura e da literatura, e foi na *frátria brasileira* que os escritores africanos foram buscar o diálogo literário, negando a metrópole colonizadora (ABDALA JUNIOR: 2003: 68). A liberdade do país, que os escritores tinham no horizonte, inspirou esse olhar para o Brasil, não mais para acertar o passo com uma perspectiva imperial, mas criar uma literatura nacional, como fizeram os modernistas brasileiros ao questionarem o nacionalismo romântico de Gonçalves Dias e de José de Alencar. Era preciso entrar no imaginário do povo, como acreditavam os modernistas brasileiros, sobretudo Mário de Andrade, ao escrever a colcha de retalhos de que é feito *Macunaíma*.

No diálogo entre os países de língua portuguesa, o sonho e a imaginação tecem a realidade que é, antes, desejada. Na fraternidade de semelhanças políticas e históricas, Brasil e Moçambique se constroem em solidariedades presentes.

O romance de Mia Couto traz esse diálogo com a literatura e com a cultura brasileira. A memória, que ajuda traduzir essa fraternidade, vem para restaurar uma canção seqüestrada entre o Atlântico e o Índico. *Um rio* é a história de um país que acorda de um longo sono, cuja primeira palavra pronunciada ao abrir os olhos é a poesia do começo.

Notas

¹ - Ver por exemplo o poema "Cântico a um deus do alcatrão" e "Grito negro", do livro *Xigubo* (2002).

² - construções populares da periferia de Maputo, equivalentes aos 'musseques' de Luanda, em Angola.

³ Ver Moniot (1995) e Hobsbawn (1998)

⁴ - Ver o completo trabalho de Ana Mafalda Leite sobre a poética de Jose Craveirinha que contextualiza a obra do poeta e o surgimento da literatura moçambicana.

⁵ - Título de Ana Margarida Fonseca (2002) sobre a obra de Mia Couto.

⁶ - FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique que fez a revolução e libertou o país do sistema colonial. RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana que fez oposição ao governo monopartidário e marxista de Samora Machel, o primeiro presidente do país, neto de um guerreiro de Gungunhana.

⁷ - Conceitos desenvolvidos por Abdala Junior ao longo de sua produção crítica.

⁸ A guerra civil iniciada após a independência durou até 1992, quando o Acordo de Paz intermediado pôs fim a 16 anos de guerra que devastou o país. Situação semelhante ocorreu em Angola.

⁹ Ver o texto do autor sobre os 30 anos de independência de Moçambique, publicado na revista Via Atlântica nº. 8 da USP/DLCV/FFLCH, 2005: "No passado, o futuro era melhor?".

¹⁰ "homens traduzidos" é expressão de Salmon Ruschdie. Ver Susanna Ventura (2005) e Fantini (2004: 176).

¹¹ conceito utilizado por Bakhtin em que o tempo é o condutor do espaço na evolução da épica para o romance moderno.

¹² - BLOOM, Harold. *A angústia da Influência*. Neste texto Bloom discute o problema da tradição e as relações que se estabelecem entre os escritores de todas as épocas. O crítico americano personaliza a história literária, pousando o olhar sobre os ecos do texto no precursor: o estilo, a temática, a personagem, o tom musical do texto. Um texto, segundo ele, sempre ecoa a relação com um escritor anterior, cuja influência existe inevitavelmente carregada de angústia, a influência no sentido bloomiano."

¹³ - expressão de Edward Said que deu título à sua autobiografia, para traduzir o sentido de viver fora de sua terra e de sua cultura, de maneira geral para caracterizar as várias formas de diásporas contemporâneas,

CAPÍTULO V

5.0. Milton Hatoum e Mia Couto: imaginação de memórias inventadas

Em suas incompletas seis propostas para o próximo milênio, Italo Calvino sugere a rapidez como uma das qualidades do contemporâneo. Ao abordar a rapidez na literatura, Calvino não contém sua própria vontade de narrar e conta uma história chinesa, numa rapidez que é já a sua mesma:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang Tsê. O rei concordou. Ao completar o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, como um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu. (CALVINO, 1990:67)

A velocidade articulada à concentração do tempo na simplicidade dessa história chinesa pode ser uma indicação de uma época cuja rapidez contribui para o efeito de brevidade que faz boa parte da literatura contemporânea. Embora Calvino diz não ter tido a intenção de menosprezar o vagar, é interessante pensarmos sobre suas escolhas como preferências do nosso tempo.

Milton Hatoum e Mia Couto caminham cada um numa direção, mas nenhum dos dois busca a concisão que tanto seduziu Calvino. Em *Relato* e *Um rio*, respectivamente, pesquisam continuamente o alcance da distensão, o alargamento da narrativa, ainda que o ritmo e a concentração do tempo sejam procedimentos sempre presentes. Nestes romances, todos os detalhes interessam, ainda que na maioria dos casos, nada esclareçam.

É preciso prolongar a história, como fazia a Sherazade dos contos orientais, reeditando a conhecida metáfora do narrar para viver. O último capítulo de *Relato* é decididamente essa falta de coragem de abandonar a narrativa, mostrando uma literatura que concebe o espaço narrativo como possibilidade de viver além das páginas, a relação da arte com a vida. Em *Um rio* o final é também uma longa

coda quando a história já poderia ter terminado. O mundo simbólico que se institui e se sobrepõe ao real de tal maneira que sua força continua como um eco no fundo da floresta, ecoando e fazendo perpetuar a possibilidade de viver e de contar histórias. A retórica toda do outro lado da história chinesa contada por Italo Calvino alcança um momento da escrita onde continuar é impossível: ali, narra-se uma história que terminada, não há porque continuar.

Trabalhar para destruir o resumo, a concisão e o apagamento de detalhes é um labor da memória, em que a natureza protéica de suas operações torna possível aos narradores de Hatoum e Couto o alargamento da vida e da experiência através da narrativa. Assim age Riobaldo, o narrador de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1994): quando a história há muito terminou, Riobaldo continua inventando uma maneira de continuar. Como em Guimarães Rosa, a história chinesa, ícone de síntese e de rapidez, não poderia ser em Milton Hatoum, assim como também não poderia ser em Mia Couto, senão uma epígrafe a que os dois, um menos ou mais obsessivo, não abrem mão. O que nada tem a ver com a verticalidade dos dois romances.

Como mais uma maneira de não abandonar o espaço daquele universo criado que não pode viver noutro lugar que nos limites daquelas páginas que delimitam a realidade daquelas personagens, os narradores querem continuar. E é por essa necessidade que toma a criação dos dois escritores que a memória é a opção que dá suporte às suas histórias indefinidamente abertas a novas histórias no interior da sedução de narrar. Essa necessidade se configura de várias maneiras. Trataremos aqui daquelas que investigamos no capítulo três, dedicado a Milton Hatoum e no capítulo quatro, dedicado a Mia Couto, retomando algumas questões e aprofundando-as e ampliando as possibilidades de leitura em novos pontos de interesse. Mas podemos resumir em três temáticas gerais presentes nas duas obras estudadas, através das quais entendemos poder abordar dos dois romances: a viagem, a fotografia e a carta.

5.1. Narrar ou relatar ou (d)escrever

Nos idiomas vários
enrolamos sílabas submersas
clandestinos rios turbulentos
enroscaram-se nos lagos adormecidos
Raiz de orvalho. Mia Couto

Discutindo sobre o naturalismo e o formalismo, Georg Lukács em seu texto de 1936, *Narrar ou Descrever?*, afirmava que a diferença entre narrar e descrever equivale a participar e observar. Assim, a ação de narrar implica a participação do narrador, de maneira direta ou indireta e que a descrição demanda a observação. Enquanto “a narração distingue e ordena, a descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS: 1965: 62). Durante seu ensaio, pode-se perceber a preocupação de Lukács com o perigo da autonomia dos pormenores descritos mediante a personagem, pois a descrição “rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas” (LUKÁCS: 1965: 69). Lukács faz o elogio da narrativa, que “não só permite como estimula uma infinita variedade de formas de composição”, contra a inumanidade do método descritivo, sua “monotonia compositiva” (LUKÁCS: 1965: 81) que, tão ao caráter do naturalismo buscava saciar sua vontade de ciência. Para o teórico húngaro, os métodos de composição *participar* ou *observar*, quer dizer, *narrar* ou *descrever*, que os escritores adotam diz respeito à sua posição diante da vida.

Em *Relato* vamos encontrar esses dois modos: narrar e descrever. Em Mia Couto as descrições são menos presentes e o engenho narrativo é mais corrente. Não falamos da *grande tradição cultural* que motivava as reflexões de Lukács. No final do século XX, a arte do romance mais que em qualquer outra época se revitalizou rompendo com os elementos épicos da literatura clássica mas ao mesmo tempo assimilando-os dentro de uma perspectiva contemporânea onde tudo se mistura e pode ser integrado através de novos processos de composição e de significação. Para entrar na seara da narradora do *Relato* é preciso levar isso em conta, uma vez que a descrição concorre com a narrativa e faz parte da ação e da composição e caracterização das personagens. Em *Um rio*, o narrador mistura

a modernidade e as tradições africanas para constituir uma narrativa mais dramática no sentido de que suas personagens e o ambiente são apresentados mais pelos diálogos que pelas descrições.

O amálgama dos procedimentos de narrar e descrever na constituição do *Relato* mostra que os quadros e qualidades das personagens descritos fazem parte orgânica da ação narrativa, não se caracterizando como meros devaneios retóricos. Se por um lado a descrição concorre para a economia da narrativa, ajustando-se à sua necessidade, por outro lado expõe o problema do relato sobre o gesto narrativo. Relatar é assim, assimilar qualidades do narrar e do descrever, organizando sua combinação, o que dificulta ainda mais o empreendimento da relatora. Em *Um rio*, ao descrever uma cena, o narrador inventa algo num lugar onde não há nada, como na descrição que faz dos quadros que Dulcineusa construíra para dar abrigo aos seus sonhos. Descrever conflui com narrar tanto quanto as cartas que recebe confluem ao final com a narrativa.

No romance de Milton Hatoum o termo relato equivale, numa ambigüidade, a narrar e a descrever. Ambigüidade porque a descrição, forte no Relato, que compõe os quadros e o acento pictórico do texto transforma em narrativa pela modalidade da carta que é escrita pela relatora ao irmão. Em várias línguas, narrar e relatar são termos que se equivalem. Podemos contar que o *Relato* e *Um rio* são construídos a partir de várias vozes, de tempos e espaços cruzados, numa arquitetura que se faz a partir de depoimentos, de documentos, fotografias, cartas, todos elementos construídos de memória, mas enquanto no primeiro o relato racionaliza a narrativa, acentuando a descrição, no segundo, a narrativa assimila suas formas na exposição dos diálogos entre narradores e personagens. Diferença essa, de acento, já que os dois romances utilizam-se da forma do narrar e do descrever. As coisas não são narradas sem se reportarem a multiplicidade do tempo e, assim, são feitas de lembranças, de projeções, de vazios e esquecimentos, de sonhos e lembranças de sonhos, são pois memória. Escrita, a memória é narrativa.

5.1.1. De viagens: esse diálogo surdo com o tempo

Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível.

Cinzas do Norte. Milton Hatoum

Relato e *Um rio* são escritos por viajantes, viajantes que retornam ao seu lugar de origem, viajantes que partem para outras terras, viajantes que não fazem diários, mas que trocam cartas e fotografias. Em ambos os romances a narrativa é aberta com a viagem onde um lugar mágico - magia esta estabelecida pela distância, não pela qualidade positiva do lugar a que reporta -, é campo aberto a fecundar imagens. Assim, um certo oriente incerto é a ambiência mágica de ambos os romances, e é escrito e descrito pelas plurais visões das personagens que participam da empresa narrativa.

Se a viagem é um elemento estruturador dos dois textos, sua importância não se esgota nessa dimensão do tecido textual. A viagem tem uma dimensão simbólica nos dois romances que extrapola a mobilidade física das personagens, cujos deslocamentos são “configurações utópicas” (ABDALA JUNIOR: 2003: 56) de suas memórias partilhadas em direção ao vir-a-ser.

Em ambos os textos a viagem é de chegada, mas em *Relato* a narradora chega de madrugada, dorme do lado de fora e acorda com os primeiros raios de sol da manhã, olhando a casa materna entre o sono e a vigília, com os fiapos de memória que tentou registrar em seu caderno.

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. (...) Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. (RCO, 1989:09)

O relato inicia neste ponto em que a indefinição se torna um problema original de sua veracidade. Tudo aqui é nebuloso e se apresenta num quadro oscilante entre a precisão dos acontecimentos e a mistura do presente com o

passado. O “vôo noturno” é ao mesmo tempo os sonhos na noite mal dormida e a escrita incerta de uma memória que conjuga várias perspectivas e pontos de vista. O narrador de *Um rio* retorna após um longo tempo de ausência, mas aqui ele chega ao final da tarde, quando o sol está se pondo. Sua chegada faz da viagem uma travessia crepuscular entre um mundo urbano e moderno e um mundo antigo, ancestral, seu lugar de origem e onde ainda mora sua família. A viagem aqui não é apenas para atravessar o rio, mas para tocar uma margem invisível, uma margem inexplorada na realidade de um tempo que ignora a fronteira entre a vida e a morte:

A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano.

Cruzo o rio, é já quase noite. Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais pára de morrer (RCT: 15).

Nesse espaço de silêncio e de aparente ausência, onde o sol desbota para a chegada da noite, o narrador penetra num mundo antigo, cuja voz do Avô virá a ser a sua própria voz. Ele vem para sepultar o avô, Dito Mariano, mas o velho, suspenso entre a vida e a morte, é a ausente permanência que liga os mortos e os vivos, a origem ao fim. O sol volta para o seu lugar, a noite se transforma num tempo de coisas desconhecidas, mas entre o pôr-do-sol e a noite, há aquele espaço impuro em que o narrador mergulha nas memórias cortadas de sua família e de sua gente, em Luar-do-chão. O passado é uma cicatriz que não cessa de fazer significar o presente, a memória é o passado presente, e o narrador quer desenhar na margem entre a cidade e a ilha, um país que ainda não existe, como disse o grande poeta moçambicano José Craveirinha, no Poema do futuro cidadão, “venho de um País que não existe” (CRAVEIRINHA, 2002: 60).

Tanto em *Relato* quanto em *Um rio* a viagem é através da memória e tem a intenção de celebrar o devir. A relatora do *Relato* chega de madrugada e registra sua fadiga que é de sua viagem de São Paulo a Manaus e, ao mesmo tempo, de

sua viagem feita por um certo oriente, como sabemos, através de outros narradores. O narrador de *Um rio* chega ao entardecer e mergulha num rio chamado tempo para encontrar a própria casa que é a sua terra, num espaço semovente como a memória ancestral em ininterrupta conciliação entre futuro e presente.

Ambos vivem o paradoxo de serem porta-voz da memória de sua terra e de sua família, mas nada sabem do que narrar. A carência e a ausência são o estofo de suas histórias impossíveis na individualidade isolada do presente; para suprir essa precariedade outras vozes são chamadas. O retorno dos dois é um anúncio do externo que é de dentro e que, sendo pessoas traduzidas por outras culturas, podem realizar a tradução interna num mundo de consistências híbridas. O espaço vazio gerado pela impossibilidade de narrar sozinhos está pleno de sentido, pois o mundo invisível ao qual eles dão visibilidade surge no *entrelugar*, divisando fluidamente a noite e o dia, fundando outras margens para os mesmos rios, numa viagem de chegada que inicia tantas outras viagens. As viagens a partir da chegada, dentro de seu mundo desconhecido, serão realizadas para a restauração da possibilidade de contar.

Em nenhum dos dois interessa o que foi vivido lá fora, o assunto e o conteúdo de interesse dos romances é o vazio, lugar de desconhecimento dos narradores, lugar de descobertas, de aprendizagem de coisas esquecidas, lugar de fabulação, de invenção de mundos, lugar de narrar para viver. Aqui temos tanto na relatora do *Relato* quanto no Mariano de *Um rio* um Ulisses às avessas: não vão narrar as aventuras que viveram, nem seu heroísmo incomensurável que o torna quase um ser divino perante a racionalidade e o controle dos homens e da natureza. Nestes romances, narrar é uma maneira de orquestrar as várias vozes que circulam na sociedade, no diálogo que realizam com a cultura, com uma tradição em constante negociação com o presente através de uma memória que não se aprisiona em quadros fixos.

Quem tem o que dizer então são aqueles que ficaram. Quem viajou só fez cultivar dentro de si as lembranças em movimento desse mundo primordial que os vincula aos seus familiares e à sua terra. Esse mundo segue dentro de cada

viajante que, ao voltar, já não pode narrar o que viveu lá fora, mas convidar os que ficaram para construir uma história que, afinal, os mantém ligados. Tanto a narradora do *Relato* quanto o narrador de *Um rio* têm que descobrir coisas sobre esse aparente espaço em branco e reconstituir um sentido para esse lapso. Tal lapso pode significar um tempo mínimo, entre um sonho e um abrir de olhos, quanto pode significar anos a fio. O que irmana esses narradores, incluindo todas as personagens que se revezam no narrar, é esse fato de não terem nada para narrar de suas viagens. Eles subvertem a ordem do narrador-viajante de Walter Benjamin (1994) quando o que têm para narrar nada tem a ver com aventuras, nem com guerras, nem com curiosidades extraordinárias de terras distantes, sugeridas por “um certo Oriente” em Milton Hatoum e por “um rio chamado Tempo”, em Mia Couto.

Os vários narradores que empreendem a memória em Milton Hatoum e Mia Couto fazem uma outra viagem, misturando as águas do narrador viajante e do narrador sedentário, origem, segundo Walter Benjamin (1994) das duas famílias de narradores modernos. E ao misturar essas águas eles vão aprender no miúdo do cotidiano o que nenhuma viagem por outras terras distantes poderiam permitir.

A viagem é uma viagem da memória, não das suas, pessoais e intransferíveis, mas a memória de toda a gente tecida pelos fios das lembranças pessoais. Narrados em primeira pessoa, os dois romances apresentam uma viagem por memórias variadas e variáveis, pois se alteram a cada novo contato com o presente.

Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1998), que decide escrever a sua história após a morte da esposa, Madalena, como uma forma de empreendimento simbólico que pudesse compensar de alguma maneira a falência de seu empreendimento material. Paulo Honório só consegue concluir que a vida não poderia ser de outro modo e que se lhe fosse dado viver de novo nas circunstâncias em que viveu, repetiria tudo outra vez.

Em *Relato* a relatora é atraída pelo passado - por um “inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento” (RCO: 11) que ela vai enfrentar pela decisão de escrever. Se seus motivos são diferentes dos de Paulo

Honório, a relação com a escrita é o desafio de ambos. O *Relato* se resume numa carta, a carta que ela escreve para o irmão distante. Ao escrevê-la “o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade” (RCO: 166). Mas ao escrever, o passado é diluído numa nova ordem e o “viajante noturno tem a sensação de que um rio de histórias flui na cidade invisível” (RCO: 164).

Em *Um rio* o narrador tem uma outra relação com o passado que ultrapassa as fronteiras das temporalidades recentes da história de sua Ilha. Luar-do-chão é o espaço poético para colocar em pauta acontecimentos recentes de um País, Moçambique. Neste espaço de invenção o narrador pode deixar que aquele país represente o que desejam seus cidadãos e pode observar e interferir em vários passados simultâneos, extensivos a outros passados que vão desde um tempo inapreensível - morada do mito, até o passado colonial. Não o viajante europeu no novo mundo, mas um outro viajante do maravilhoso que também “se movimenta fluidamente, entre a realidade e o mito, apropriando-se de ambos” (GIUCCI: 1992: 14) nas frestas de vários tempos combinados. E em todos os tempos viajados “há uma porta. Longe ou perto, não somos donos, mas simples convidados. A vida, por respeito, requer constante licença” (RCT: 16). O narrador viaja por tempos desterritorializados onde a tradição inventada se revela no futuro imaginado. “Revelar” é da linguagem da fotografia e ninguém melhor que um viajante para construir imagens, como a narradora do *Relato*: que assim o faz ao escrever ao irmão a carta que é já o próprio romance:

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias” (RCO:166).

A viagem no tempo do outro, na “fala engrolada” (RCO: 166) é uma viagem dentro da linguagem, linguagem criadora e inspiradora do devir, que traduz as lembranças lembradas e as imaginadas, que aspira e cria imagem daquele mundo

ainda inexistente. Não há Milton Hatoum como não há em Mia Couto, ecos de culpa ou de arrependimento, nem busca de catarse pela escrita. Não há intenção de testemunhar experiências traumáticas como a forte tendência da literatura de testemunho como podemos ver em Primo Levi, um sobrevivente de Auschwitz.

Os narradores do *Relato* e de *Um rio* sabem que escrever não salva ninguém, mas permite alterar o lugar do passado no presente, que não se escreve para reviver, mas para criar a possibilidade de viver. A memória surge nos dois romances como uma maneira de apagar os quadros do passado; e os deslocamentos, próprios de gestos de viagem, são também o nomadismo de uma escrita em busca do devir.

A liberdade que demanda a arte de construir mundos é anunciada por símbolos recorrentes que reportam a projetos. Os vôos rumo à superação do real e à ultrapassagem do presente coincidem em Milton Hatoum e Mia Couto, onde a liberdade e a prisão se constituem mutuamente mas, sobretudo, onde a decisão por uma ou por outra não corresponde ao destino pré-definido. A vontade e o desejo comungados pelas personagens restauram uma confiança perdida e poder construir o próprio caminho se revela na real e legítima liberdade. É quando a viagem se torna travessia.

5.1.2. De álbuns de família: a escritura do visível

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam - se preciso – voar.
Retrato de família. Drummond de Andrade

E nem
de outra forma se inventa
o que é propriedade dos poetas
nem em plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser.
Karingana ua karingana. José Craveirinha

Nos dois romances a fotografia é um discurso fortemente presente e que possui fundamental importância na construção da narrativa por formular quadros da memória. Não é apenas objeto concreto, imagem visual, mas além de imagens do passado, tão móveis como as lembranças, a fotografia é campo de produção discursiva de significados que confluem com outras instâncias de criação na narrativa. Com as descrições feitas pelas personagens narradoras, a fotografia faz confluir na linguagem a arquitetura do romance. Duplicadas, elas falam da duplicação do texto dentro do texto. Separadas, elas citam o texto ausente. Estudadas, elas revelam sentidos que não estavam dados em evidência. A fotografia se converte em escrita e a escrita está a serviço de formulações de imagens, quadros desenhados pela linguagem cujas descrições são formuladas em molduras não fixas de acontecimentos vividos e imaginados.

Nesses quadros a moldura é constantemente transgredida. Moldura pressupõe contenção, natureza dominada pela racionalidade da forma, pressupõe que dentro dela haja um conteúdo que é contido pela moldura. Quando dizemos quadros de memória, pensamos em cenas formuladas dentro de um espaço circulado, cujas bordas apresentam a ilusão de conter e de cercar as imagens, de evitar que o conteúdo se derrame. O que vemos nos quadros de Milton Hatoum e Mia Couto, no entanto, é que existem, mas não podem conter o que informam. De alguma maneira esse conteúdo está para além das bordas, não suporta a restrição e transborda. Essa espécie de excesso de sentido que extrapola os limites do quadro funda uma realidade que não fica fora do quadro, mas que já não pode ser circulada e aprisionada por ele. A moldura continua presente, mas já não pode ser que um sinal de uma autoridade perdida, como a cidade de Brasília, a sombra modernista cujos limites do aeroplano foram extrapolados pela multiplicidade e por liberdades que não cabem no plano piloto, nas asas, no desenho do avião.

O álbum de fotografias é um dos aparatos de memória mais comuns na vida das pessoas; começa antes mesmo dos membros da família entrarem neste mundo. Ali registram-se as primeiras cenas, em arranjos especiais que vão ficar para a posteridade, como o primeiro sorriso, a primeira façanha, os primeiros

passos até depois os sucessos da escola e da vida profissional. São fatias de vida registradas em imagem que servirão no futuro para recompor o tempo passado e para costurar a colcha de retalhos das lembranças. Walter Benjamin, sempre preocupado com a era da reprodutibilidade técnica e com a aura do objeto artístico, ao escrever sua pequena história da fotografia, considera que observar uma montanha é experimentar sua aura, mas “fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução” (BENJAMIN: 1994: 101). Com a fotografia, Benjamin acreditava que a arte tinha perdido sua aura e que a possibilidade de reproduzir tecnicamente a imagem esvaziava de sentido o olhar do artista que realizava o retrato único. Nos romances de Milton Hatoum e Mia Couto, esse olhar único permanece na fotografia pois nunca é o mesmo objeto que o olho vê. A cada novo olhar, a fotografia revela um mundo e se transforma numa extensão da capacidade humana de imaginar.

Ao ser assunto de uma fotografia a pessoa muda de comportamento, sabe que está sendo olhada e a fotografia é sempre uma pose diante desse olhar. Mas nos nossos autores, podemos ver muitas vezes que não é o espectador que olha, mas a fotografia que o vê. Esse deslocamento do olhar, que salta para dentro do objeto mostra que ele também pode ser sujeito da produção de sentidos, mas novamente se desloca se pensarmos que ao ser produzida a fotografia já foi também um recorte feito por um olhar. A memória é esse olho sem rosto que procura o que ver e escolhe o que não ver, como a objetiva que tem o poder de conduzir os gestos da pessoa fotografada.

Nos romances de Milton Hatoum e de Mia Couto esse comportamento é tão mais surpreendente e instável quanto mais se prepara para a fotografia. Ao fotografar famílias, Dorner já sabe que existe um roteiro a ser seguido, uma cena em que familiares se juntam e demonstram harmonia e felicidade, ainda que os desacertos estejam latentes nos olhares.

Para Le Goff, a fotografia revoluciona a memória, pois tem a capacidade de multiplicá-la e democratizá-la. A fotografia dá à memória “uma precisão e uma

verdade visuais atingidas” (2003: 460). Em Milton Hatoum e Mia Couto essa construção de arquivos familiares, a “iconoteca da memória familiar”, como definiu Le Goff, é completamente subvertida. Tanto em um quanto em outro, o que há é busca da destruição de arquivos; o que os narradores buscam não é mais arquivar a própria vida, mas destruir esses arquivos para restaurar a história. A memória atua sobre a fotografia para redefinir molduras e imagens e, no jogo lúdico e incerto do presente, desenhar outros quadros de memória para a sustentação do devir.

Com a compreensão de que não é mais possível restaurar a história, de que não existe paraíso, só os perdidos, “les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdus” (TIBERGHIEU: 2004: 29), nos dois romances encontramos o esforço de desarquivar a vida para abrir possibilidades de invenção. Inventar um lugar possível é ação da memória que, no diálogo ininterrupto com o que passou, demarca novas fronteiras no presente, móveis e prontas a se diluírem. No álbum de família, cujas folhas em branco não contém nenhuma fotografia, onde Dulcineusa divide com o neto seus anseios de outros acontecimentos, diferentes dos que não se concretizaram no passado, os arquivos foram apagados. Assim como em Milton Hatoum, a casa tem sempre uma parede branca, ora com um retrato enigmático, ora sem retrato nenhum. Ao fim, é a folha em branco de uma história que espera ser contada de outra maneira, cujo desafio é enfrentado pelos dois escritores que estamos lendo neste trabalho. “O álbum de família exprime a verdade da recordação social”, diz Pierre Bourdieu, citado por Le Goff (2003: 460):

É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e seja mais edificante que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas, e o passado comum ou, se se quiser, o menor denominador comum do passado, tem a nitidez quase coquetista de um monumento funerário freqüentado assiduamente.

O banimento do caráter individual da memória reforça ainda mais o sentido da presença de fotografias nos romances de Milton Hatoum e Mia Couto e a mobilidade das imagens é uma recusa de um passado invariável e fechado. No *Relato* e em *Um rio* a fotografia surge contra uma memória oficial que se quer

concluída e propõe reabrir o diálogo com os acontecimentos e com a história. Se a fotografia é um fenômeno que cresce no momento em que a sociedade tinha grande necessidade de salvaguardar o passado, ela é incorporada à idéia de materializar valores como buscou-se também através da construção de museus, de monumentos aos mortos e de arquivos.

Em *Relato* existe um álbum de fotografia, o que pressupõe que não é uma foto ou outra, mas um conjunto de fotos, de imagens que podem fazer um filme do passado. A relação com a memória intermediada pela fotografia é mais uma ilusão criada para problematizar e destruir a ilusão das imagens e a traição do olhar. O anti-realismo com que se apresentam denuncia uma arte que quer mostrar que aquilo que representa é já outra coisa, não um retrato seguro do que representa. Ou seja, devolver a literatura à sua qualidade de referência do mundo e não de substituição do mundo, problema posto pelos artistas realistas de todos os tempos.

É quando percebemos que as fotografias nos dois romances formam quadros e convivem com outras formas de imagens construídas pela rememoração. A fotografia, como a entendeu Sontag (2004) em seu ensaio, é também um objeto, que se pode possuir e que dá a sensação de possuir um pouco do mundo. No texto, ela é “obviamente, a imagem de uma imagem” (SONTAG: 2004: 15). Em *Relato* e em *Um rio* ela é imagem de uma imagem construída pela linguagem que ao final pode traduzir todos os objetos, entre eles a própria fotografia, em texto. Essa textualização da imagem é a força dos dois romances que utilizam a fotografia como um traço do passado, para inventariar caminhos ainda não percorridos.

Não são imagens no sentido da fotografia porque não estão impressas ali e não poderiam mesmo sê-lo, mas são imagens construídas nas múltiplas possibilidades da linguagem de criar mundos a partir de quadros da memória que podem mesmo destruir as fotografias no presente, redesenhar imagens na reedição do passado e restaurar novos caminhos. Nos dois autores podemos reconhecer aquela capacidade que a reprodução tem de nos fazer ver o que não vemos na realidade.

Em Milton Hatoum a fotografia tem existência material, quadros ocupam paredes brancas, álbuns de fotografias contam histórias secretas dentro de caixas e baús, fotografias são duplicadas em encontro público de reconhecimento do outro, repetindo o comportamento espelhado da narrativa que se desdobra a partir de uma voz passada de “mão em mão”. Nem por isso, a fotografia é menos inventada, pois o olhar nem sempre vê o que a fotografia diz. Dorner precisou revelar, literalmente, a foto de Emir para que visse a “revelação” dos sofrimentos do amigo. O olhar despreparado, não orientado, não permitiu que alguém pudesse perceber o cacoete de Arminda que só a revelação de uma foto da moça, na qual ela aproximava o próprio rosto sorridente de uma outra foto sua, evidenciava que “aquele sorriso não era um sorriso e sim um cacoete adquirido na infância, como revelara nossa vizinha Esmeralda à Hindié Conceição” (RCO: 42). Assim, a fotografia não é o único discurso que revela e é tão capaz de produzir imagens quanto a descrição de uma lembrança.

O narrador de Mia Couto não se presta a descrever ou a revelar o que existe e ainda não foi visto, mas antes o que não existe. Em Mia Couto a fotografia não existe, ela é uma ausência e essa ausência material na narrativa permite a constante mudança de lugar das imagens no álbum de fotografias, o que acompanha a história, já que Mariano começa filho de Mariavilhosa e Fulano Malta e termina filho clandestino de Dito Mariano e Admirança. Não é de se admirar que esse poder camaleônico da narrativa encontre na fotografia o mesmo espaço de fabulação que as cartas que chegam às mãos de Mariano.

Sendo uma representação de um objeto ausente, a fotografia em Mia Couto atua no espaço da completa invenção reivindicando o engajamento de todos na inventividade. Em Milton Hatoum o tempo é o elemento que apaga a foto na sua consistência material, as fotos vão perdendo o viço o que acontece com as fotografias impressas à medida que vão envelhecendo. Em Mia Couto, Dulcineusa diz ao neto para não passar os dedos sobre as fotos inexistentes, pois diferente de nós elas vão morrendo quando tocadas. Percebe-se que em ambos os autores a fotografia, na sua substância material, amarela com o passar do tempo e

envelhece, sendo um objeto frágil que pode mesmo desaparecer por ser frágil perante o fogo ou a umidade, é perecível e exige cuidado para sua preservação. .

Entretanto, em Milton Hatoum, as fotografias são objetos concretos e assim são apresentados, na sua materialidade frágil. Já em Mia Couto, as fotografias são imagens itinerantes e nômades, apresentadas como imateriais e abertas a novos olhares, capazes de remover seu conteúdo e de alterar suas colorações de acordo com a vontade e o desejo de quem olha. É assim que o álbum vazio de Dulcineusa, ao final reaparece com todas as fotos, cenas que ela descreveu antes, materialmente apostas nas páginas das relíquias familiares.

O que ao final conta é que em ambos os textos, as fotografias não são jamais quadros fixos, mas concorrem na narrativa como seqüências de uma estratégia discursiva que carece da imagem para se formar, e emoldurar em quadros cenas vivas, naquilo que a memória anárquica e desarranjada já não pode conter nos limites da página em branco, do álbum em branco, das paredes em branco. Não é mais um gesto de desespero de possuir o mundo, um mundo que não existe mais, que escapou e que está perdido para sempre, como tem sido vista a fotografia mediante a obsessão da modernidade pela apreensão do passado. Mas, tanto as fotografias que preenchem baús e paredes brancas da casa em Milton Hatoum quanto as que preenchem o álbum vazio de Mia Couto são o lugar possível da inscrição de outros retratos, mais próximos do desejo de outro real, sem as manchas que o passado em geral imprime na fotografia, mas com as dúvidas que a memória abre no coração do presente.

Nos dois romances as fotografias cumprem funções variáveis, mas chegam ao mesmo lugar: a imagem é imaginação e está a serviço do devir, é lugar de sonho e de invenção, sonho e invenção que não podem se fazer sem um olhar sobre o que passou, sem um diálogo com a vida vivida. As inúmeras fotografias de Dorner, por exemplo, são a catalogação anti-científica e contra a racionalidade da vida, para o registro do que não pode ser catalogado e daquilo que só tem interesse na medida em que ajuda apagar uma cena perdida no passado e edificar uma outra cena voltada para o futuro. Se se transformam todas em texto, suas fotografias são, elas mesmas, a única realidade que sobrevive na superfície plana

do papel, onde as saliências e os relevos da matéria ganham profundidade não mais na escrita de seus narradores, mas na memória sempre aberta de seus leitores que vão atuar na realidade e quem saber fazer voltar à literatura uma ambiência diferente construída nas páginas em branco da história.

Roland Barthes lembra que toda descrição literária é uma visão, alguma coisa que o escritor quer expressar diante de uma situação inacessível à fala (BARTHES: 1970: 61-2). A fotografia no *Relato* e em *Um rio* são descrições que têm, às vezes, o decalque do preto e branco, e noutras vezes as cores fortes da subjetividade, da vontade de cada um. Em *Relato* a narradora começa a escrita nos seus cadernos descrevendo a entrada da casa de sua mãe biológica, e então todos os acontecimentos são colocados em cenário, onde a visualidade se apresenta como modo de seduzir a imaginação do leitor. Os objetos, cartas, depoimentos e fotografias que ela reúne para realizar o seu empreendimento não serão suficientes para reconstituir o passado a ser narrado. Pois ela não quer o passado pelo passado, nem uma narrativa que dê ordem e linearidade à vida de sua família e das pessoas com as quais ela conviveu. As vozes que vêm do passado tumultuam todas as certezas, em tempos distantes e misturados. As imagens impressas na lembrança e no papel se contradizem, se completam, se confundem e concorrem para a rasura de um mundo deixado para trás. É diante da visão de quadros incertos de uma memória deslizante que a relatora de Milton Hatoum vai buscar a cumplicidade de outras memórias para edificar o seu relato, para construir o edifício do devir.

Em *Um rio*, restaurada a vida em Luar-do-chão, a terra que havia se fechado volta a se abrir, Dito Mariano, seu avô-pai, caminha sozinho para o seu funeral, o mundo encontrou sua orientação, ocidentalizou-se na mistura dos valores da cidade com a vida, criouliizou-se. O grande quadro da morte em suspensão do patriarca se dilui e o álbum de Dulcineusa resta povoado com seus sonhos e desejos. Aqui, tudo é possível, existe a festa de aniversário, a atenção irrestrita de Dito Mariano, que durante a vida dormiu com cem mulheres sobre o mesmo lençol. As fotografias estão todas no álbum cuja realidade pode ser partilhada por todos: “Desta feita o álbum está cheio de fotografias. E lá está o

velho Mariano, lá está Dulcineusa recebendo prendas. E no meio de tudo, entre as tantíssimas imagens, consta uma fotografia minha nos braços de Admiraça” (RCT: 246).

Enquanto em Milton Hatoum a fotografia faz ver o que antes não havia sido visto na própria imagem que ela reproduz, em Mia Couto a revelação pela fotografia só pode ser dada após o conhecimento da verdade. Foi por mentiras que a terra se fechou e só voltou a se abrir quando as verdades foram desveladas. E uma dessas verdades era que Admiraça era a mãe de Mariano, o narrador. O passado é assim proposto como objeto de interrogação, como lugar onde as coisas não estão acabadas, como espaço de inscrição de outras histórias. Reescrever destinos abertos é, pois, o objetivo não de Mariano e da relatora de Milton Hatoum; mas de cada personagem que participa deste grande álbum de família que conta desejos e vontades em *Relato de um certo Oriente* e em *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*.

A idéia de Roland Barthes (1990: 12-3) de que a fotografia é uma mensagem sem código, por ser uma mensagem contínua, o que define o seu próprio estatuto, encontra nestes romances uma ancoragem perfeita: pela continuidade que ela anuncia não pode assegurar, como a memória, a fixação de seus sentidos. Assim, podemos ver que os quadros de memória desenhados por Milton Hatoum se fundam num diálogo estabelecido com um realismo do tipo flaubertiano, e também com os relatos de viagem europeus, subvertendo-os no conteúdo e na forma. Já em Mia Couto, os quadros de memória ultrapassam os limites da proposta realista de retratar a realidade e se enveredam pelo realismo maravilhoso, como vemos na literatura hispano-americana¹, onde a viagem apresenta um caráter mais simbólico que em Milton Hatoum.

5.1.3. De cartas: uma paisagem epistolar

Fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata; a dicção, emocionada, alterava com uma pausa, como se quisesse escutar a voz do filho distante.

Dois irmãos: Milton Hatoum

Entre os materiais utilizados na edificação do *Relato*, as cartas são os elementos mais fortes, por indicarem uma referência ao mundo da escrita e da memória e, por constituírem ao final, o próprio romance na grande carta que a relatora escreve para o irmão. Assim também em *Um rio* as cartas são um elemento de fundamental importância, confluindo no final as vozes do passado e do presente. Esse procedimento permite aos narradores transitar no campo da representação entre o contar e o escrever, entre o ouvir e o ler, confluindo suas forças para a escrita que, no caso do romance, sempre vence a oralidade.

Nos três romances de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989) – este, assunto de nosso trabalho -, *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), a memória é organizada através de cartas que, ao final, se tornam o próprio romance. Em *Dois irmãos*, são feitas referências às cartas que Yakub escreve para o narrador e para sua mãe Zana, mas a perspectiva do narrador na escrita da memória é a de quem escreve para alguém. Já em *Cinzas do Norte* as cartas passam a ser tão fundamentais quando o são para o *Relato*, de modo que constituem romance. Curiosamente, aqui é representada a leitura de uma carta no começo: “Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas” (CN: 09), a mesma carta que termina o romance repetindo a frase do começo: “escrever é quase um milagre” (CN: 09 e 311).

Mia Couto utiliza-se de cartas, bilhetes e vários modos de escrita, principalmente em seus romances, para construir o texto numa estrutura de paralelismo entre escrita e oralidade que ao final se fundem no romance. Ventura chamou este procedimento de “narrativa um” e “narrativa dois” (2005). As cartas que são em geral uma escrita da intimidade em Milton Hatoum, em Mia Couto se transformam numa variedade da escrita que revela, que confessa, e por isso são em geral um instrumento de investigação ao modo do romance policial. São

documentos que podem revelar histórias enigmáticas, amores proibidos, segredos antigos ou crimes misteriosos. O caráter detetivesco de narradores que empreendem a decodificação da escrita está presente nos “cadernos de Kindzu”, de *Terra Sonâmbula* (2001), nos “escritos do administrador” Estevão Jonas, de *O último voo do flamingo* (2005), nas “confissões” das personagens de *A varanda de Frangipani* (2003) registradas pela polícia, nos “cadernos de Irene”, de *Vinte e Zinco* (2004), nos “documentos” de Goa e de Moçambique que constituem *O outro pé da sereia* (2006) e nas cartas de *Um rio*.

Dessa maneira, tanto Milton Hatoum quanto Mia Couto se inscrevem numa tradição epistolar e reinventam, de acordo com a natureza de suas memórias, a escrita da carta. Num tempo em que as cartas tendem a desaparecer para sempre com os correios eletrônicos, o interesse pelo estudo de cartas aumenta, como lembram Gotlib & Galvão (2000: 09-10). Uma tradição do romance ocidental construído através de cartas tende também a ser continuada como podemos constatar pelas escritas de Milton Hatoum e de Mia Couto. Em sua carta-ensaio, Mello e Castro diz que “escrever cartas é um pequeno ofício literário no sentido mais restritivo e convencional desse termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um código que modela e altera o que tão simplesmente queremos e gostaríamos de dizer” (MELLO E CASTRO: 2000: 15). No caso dos nossos escritores, esse parece ser mesmo o propósito e é na esquina da memória que vão aportar sua escrita.

A escrita de cartas no *Relato* é uma prática de quase todas as personagens do romance que implica num diálogo pausado entre o remetente e o destinatário, entre a escrita, o envio, a recepção e a leitura, alternando tempos que pressupõe uma ligação entre um e outro. Como afirma Melo e Castro:

A questão das cartas é uma questão complexa em que o tempo tem tudo a ver e a haver. É que entre o receber de cartas e o lê-las há, para mim, um hiato de angústia que não depende nem da natureza nem do conteúdo das cartas. É mais uma espécie de hesitação indefinida, uma quase vontade de não ler, de não tomar conhecimento, de dispensar a informação emocional ou meramente referencial que as cartas veiculam com o seu inevitável recuar no tempo, porque mesmo trazendo possíveis novidades ou informações até aí desconhecidas, as cartas chegam sempre depois... (MELLO E CASTRO: 2000: 15).

Esse tempo entre o escrever e o ler, que faz o intervalo da comunicação por cartas, é compensado no *Relato*. A relatora se corresponde por cartas com o irmão que mora em Barcelona; Emilie escreve e recebe cartas da freira do convento de Ebrin, Virginie Boulad;

O uso da carta na construção da literatura lembra essa modalidade de escrita como um espaço de troca de idéias, como podemos ver nas diversas correspondências entre escritores, num determinado momento na história literária, a prosa epistolar se transformando num gênero literário independente, como mostra Angelides, ao estudar a correspondência de Tchékhev e Gorki: “Na Rússia, este fato ocorreu a partir da segunda metade do século XIX, sendo especialmente importante, do ponto de vista literário, a correspondência dos poetas no período de 1815 a 1830” (ANGELIDES: 2001: 17).

Em *Relato*, as cartas são o acontecimento subterrâneo de algo não apreendido e ainda não conhecido. Enquanto na memória, a dificuldade de organizar o passado se dá pelo excesso em o *Relato* e em *Um rio* a memória é campo de investigação, de mobilidade. A filiação de Mariano circula por várias paternidades sem encontrar repouso em nenhuma e a letra sem autoria peregrina de mão em mão acabando por ser a sua própria letra.

5.2. De gaiolas e pássaros

Mas um dia eu terei a asa como vocação,
irei buscar aquela pronúncia nua
e interior das alturas
quando dizemos pássaro ou ave
ou gravitação.
Há uma ambição paciente neste modo de estar,
de querer tocar a vida por cima
como se nela houvera um cume
ao qual nos é vedado chegar.
Eduardo White

Benjamin Abdala Junior em seu livro *De vôos e Ilhas* associa o mito de Ícaro a “uma forma de representação de nossos impulsos, onde a busca da

criatividade artística conflui para a aspiração, estruturalmente similar, de liberdade” (2003: 15). Emilie, a personagem central do *Relato*, tem uma força extraordinária que poderia ser traduzida como uma luz própria capaz de fazer orbitar em torno dela todas as demais personagens do romance. As memórias que constituem o *Relato* são atravessadas pela autoridade da matriarca que funciona como um ponto de confluência familiar. Emilie expande a família ao absorver para dentro de sua casa crianças que adota - como é o caso da relatora e de seu irmão -, amigos, vizinhos e empregados. A contradição da personagem, no entanto, faz seu filho preferido, Hakim, partir para o sul do Brasil, por não suportar ver o tratamento que a mãe dirige aos empregados. Emilie, boa e caridosa, restringia aos empregados o que comer e os tratava com severidade. A liberdade das personagens está de alguma maneira ligada à força centralizadora de Emilie e algumas delas estão condenadas a experimentar essa liberdade vigiada por toda a vida.

Foi num domingo de manhã, na casa de Emilie, onde havia alguns vizinhos, e todos conversavam ao redor da fonte. Emilie decidiu abrir as gaiolas dos pássaros, até dos mais raros, convencida de que esse gesto lhe daria ânimo para viver em paz por mais algum tempo. “De agora em diante só quero animais livres nesta casa”, disse em voz alta, para que todos ouvissem em meio à revoada. Mas alguns pássaros permaneceram nas gaiolas abertas, esperando o alpiste, a banana e a visita matinal de um rosto que se aproxima das varetas metálicas para imitar o canto dos pássaros. Ela não insistiu para que voassem, apenas disse: “Estes já fazem parte de mim. Voaremos juntos, Deus sabe quando e para onde”. (RCO: 148).

Esse fato se dá quando Samara Délia parte para sempre, não se sabe para onde e deixa sua mãe contemplando “as poucas gaiolas habitadas pelos pássaros que não foram embora” (RCO: 150). Por um momento pensou em ir atrás da filha, mas Hakim e Hindié Conceição a dissuadiram dessa idéia tantã. Julgou que a volta de Samara se daria se os irmãos, os inomináveis, a perdoassem, mas ela soube dessa impossibilidade, tão logo propôs-lhes que perdoassem a irmã por ter tido uma filha sem se casar. Todos os filhos se foram, Hakim foi para o sul, morreram o marido e o irmão Emir, os filhos inomináveis não apareciam que para pedir dinheiro, a neta morreu, a narradora e o irmão partiram. Todos os pássaros voaram, se libertaram da opressão daquela casa e Emilie sabia que muito tinha

sido por culpa dela. Só ficaram Mentaha, Yasmine e Arminda, esperando o alpiste na gaiola.

Se podemos ler essa passagem como a solidão final de Emilie, depois de ter a casa cheia de empregados, filhos, netos e enteados, os pássaros que se recusaram a partir eram também presas de sua solidão, solidários nesse fim de linha da matriarca. Esse momento marca o que Abdala Júnior sugeriu ser uma “oscilação dialética entre ascensão e queda” (2003: 17), pois no novo quadro familiar, em que todos tinham partido, um novo arranjo se daria para organizar o devir. A esperança continua lá, no silêncio resignado de Emilie, reconciliando, através de todas as personagens do *Relato*, uma memória do devir.

Numa perspectiva diferente, em *Um rio* vamos também encontrar uma fonte de referência de liberdade, mas aqui, como a proximidade do mito é maior que em Milton Hatoum, a implicação do contrário da liberdade, ou seja, a prisão que a gaiola representa, institui o um e o outro como parte integrante de uma mesma realidade, como a rapidez e o vagar que pesa sobre a história contada por Calvino no início deste capítulo. É essa co-implicação dos contrários, sobretudo, que movimenta a idéia de liberdade em Mia Couto, traduzindo numa unidade a possibilidade de ser livre e de voar.

Na entrada da casa, sobre uma armação suspensa em troncos de cimbire, está pendurada uma gaiola. Aquilo me dá um aperto no peito.

- *Ainda se lembra?*

- *Lembro, pai. Sempre o pai pendurou gaiola na varanda. Mas sempre estava vazia.*

- *Nunca consegui meter nada lá dentro* – riu-se Fulano.

Meu pai esperava que, voluntário, um pássaro viesse a se alojar na jaula. A mania, antiga, passara. A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilha da sua solidão. (RCT: 62).

Depois de terem se re-aproximado, Marianinho e Fulano Malta, o pai abraça o filho e desiste de esperar que algum pássaro entre na sua gaiola. Se em Milton Hatoum, a gaiola significa a prisão voluntária - que é uma forma de exercer a liberdade -, em Mia Couto, a realidade da gaiola não exclui a sua dimensão de liberdade. Então, mediante o milagre do entendimento entre pai e filho, separados por valores e por sonhos transferidos, a narrativa atinge uma surpreendente

epifania, como a dizer que existem outras maneiras de dar uma solução aos problemas da vida, não apenas uma única alternativa. A memória vem em socorro de uma amizade perdida, e restaura o amor pela cumplicidade da lembrança, lembrança, não por acaso, de uma gaiola que esperava a liberdade nela se alojar. No corpo da linguagem, a confluência poética que se dará em breve na narrativa é anunciada pela própria materialidade da palavra que transita entre a qualidade substantiva da liberdade inscrita em “pássaro” e na ação, ainda que passiva, de Fulano Malta, cuja “mania, antiga, passara”. Entre “pássaro” e “passara”, entre matéria e ação, a liberdade é um desejo anunciado.

Ainda olha para trás. Fulano esperava, certamente, que eu o fizesse. Pois ele está acenando a chamar-me a atenção. Pega na gaiola e lança-a no ar. A gaiola se desfigura, ante o meu espanto, e se vai convertendo em pássaro. Já toda ave, ela reganha os céus e se extingue. Não mais me dói ver o quanto aquilo se parece com esse pesadelo em que a casa levanta vôo e se esbate, nuvem entre nuvens (RCT: 246).

Ao lançar a gaiola no ar, Fulano Malta transforma a prisão em liberdade e permite realizar uma beleza impossível, lugar do sonho e da invenção, se quisermos, da utopia. Um mundo que ainda não existe e que por isso precisa ser edificado, um mundo que só pode ser construído com otimismo e com a vontade, como o desejo a que Dulcineusa dá corporeidade num álbum de família esvaziado de sentido e que ela preenche com seus sonhos. Em Milton Hatoum, a gaiola é uma escolha de quem quer permanecer; em Mia Couto, a gaiola se torna ela mesma em transubstanciação da realidade. A possibilidade de transformar uma coisa em outra acontece graças à capacidade que a linguagem tem para a poesia, onde extinguir a gaiola é extinguir a prisão e a condenação da terra:

A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens (RCT: 29).

Esse fenômeno de tornar tudo possível através da imaginação é, em Mia Couto, o elogio de um mundo melhor que as personagens têm no horizonte, o elogio da necessidade da visão utópica.

Em Milton Hatoum, a existência de pássaros e gaiolas já não tem essa dimensão utópica, mas não podemos negar que são metáforas fortes da liberdade e do desejo de se desvencilhar do passado, de maneira que a memória funciona nos dois escritores como lugar de inventariar um mundo novo e livre. Com a possibilidade de sonhar, os homens podem viver e é isso que essas personagens desejam. Quem tem um olhar para o devir pode orientar suas ações para esse lugar. Os acontecimentos maravilhosos destes romances concentram suas forças na capacidade de fabulação que o discurso gerado a partir de várias memórias, pode desencadear. Na mistura de realidade e mito é possível apreender o futuro híbrido de ação concreta dos homens sobre seus destinos e os sonhos que movimentam essas ações. Os álbuns de família são a fusão desses espaços misturados que absorvem imagens e transformam em narrativa um passado inventado para o futuro que se quer.

A relatora volta para casa e traduz as memórias dos seus numa escrita legível, já que o passado é uma terra estrangeira e a memória é fluida como o tempo, conciliando todos com o que passou e permitindo assim que possam queimar seus arquivos e restaurar o mundo de sentido. Marianinho volta para casa, reconhece os seus, ajuda a apagar os fantasmas, a transformar coisas, e a promover o reencontro da família, num tenso acerto de contas. O álbum que antes era vazio, agora está cheio, com toda a família lá e com todos os sonhos ganhando realidade. A letra se transforma em história. A história apaga a memória e, livres do peso do passado, todos podem voar, pássaros e gaiolas.

5.3. A propriedade do nome próprio

Mais e mais me assemelho ao caranguejo:
olhos fora do corpo,
vou sonhando de lado
hesitante entre duas almas:
a da terra e a da água.

Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra.
Mia Couto

Na literatura como no mundo real, nomear é um gesto fundamental para a existência humana e das coisas. Pode-se mesmo dizer que pessoas e coisas passam a existir ao serem nomeadas. A memória começa num lugar onde alguém ou algo é nomeado, numa tradição que compreende a linguagem como edificadora do mundo. Um exemplo são as narrativas míticas do Olimpo com Zeus e seu séquito de deuses e semi-deuses; outro são as narrativas bíblicas, não menos míticas, de criação do mundo. Nesses mitos de origem, a nomeação é que inaugura o mundo, cria as personagens, o ambiente, e coloca aquele universo primordial em movimento.

Se na literatura a nomeação das personagens é importante, para o romance, nomear é criar a possibilidade narrativa e fundamental para desencadear a ação. A construção da personagem começa com a sua nomeação e, assim na arte como na vida, é um dos primeiros dados identitários. Na vida real o nome é a primeira atitude social com relação ao indivíduo e é a partir do nome que a pessoa passa a existir; o sobrenome a inscreve na tradição, de sua família, de um grupo social. A cidadania será exercida sob um nome e um sobrenome, e o cidadão será parte de um mundo nomeado.

Se o romance é a representação da vida de indivíduos o ato de nomear se constitui mesmo na sua fundação. O romance realista levou tão a sério essa perspectiva artística do compromisso com a “verdade do real”, de ser um retrato o mais fiel possível da realidade que tomou o nome próprio como é tomado na vida real, dando nome e sobrenome às personagens. Lembre-se *Madame Bovary* de Flaubert (1993), em que a protagonista Ema, casada, usa o nome do seu marido, Bovary. Ou como podemos ver em *Angústia* de Graciliano Ramos (1996), que a decadência da linhagem nobre de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva

com os negócios da fazenda que iam mal reduz o filho a Camilo Pereira da Silva e ainda o neto, o protagonista do romance, a Luís da Silva (RAMOS: 1996: 11).

Em *Relato* as personagens são nomeadas ou pelo nome ou pela ausência do nome. Assim, as que têm nome realizam uma operação do substantivo adjetivado, onde coincidem sua natureza e função, com é o caso de Expedito, o entregador de cartas. As que não têm nome são referidas por sua função ou por sua localização no quadro familiar e social, como podemos observar no caso do marido e dos filhos “inomináveis” de Emilie.

O nome é relacionado na maioria das vezes à natureza das personagens, de maneira que a negação do nome é uma maneira de nomear, de referir a personagem o seu caráter, ou falta de caráter, como é o caso dos filhos “inomináveis” de Emilie. As relações são feitas em *Relato* através da inscrição na historicidade, em relação a origem de nacionalidade, como os árabes e portugueses; em relação a saberes valiosos, como o curandeiro Lobato Natividade; pelo imaginário que representam, como o papagaio afrancesado Laure - depois Strabon; pela função que desempenha, como a empregada doméstica, a índia lavadeira Anastácia Socorro; por odores, como Yasmine e Mentaha.

Assim como a relatora e os “inomináveis filhos de Emilie”; o irmão da relatora, para quem ela escreve uma carta que é o próprio *Relato*, também não é nomeado. Essa contestação do realismo, de habitar o romance com personagens sem nome, é estendida a uma mulher misteriosa que vive próximo à casa de Emilie - e que é sua mãe biológica; e ao marido de Emilie, que vive à sombra dela. É certo que Emilie ocupa quase todo o romance e está presente na voz de todos os narradores que são fontes do relato, ela é uma personagem “sólida”, como referiu Hardman (2001: 05).

O *Relato* expõe de saída, um problema: o de saber que o nome é uma maneira de identificar a pessoa. Segundo Watt, os nomes próprios “são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo” (WATT, 1990: 19-20), e cumprem o objetivo de localizar as personagens na narrativa. Em *Relato* a inominação aparece como uma contestação dessa identidade, de modo que somente a construção do relato pela memória é que poderia superar esse

problema. Mas a memória puxada por esses narradores não diz respeito às suas vidas, mas às vidas dos outros que atravessam as suas. Todos têm uma espécie de pudor em falar de si. As lembranças vêm recordar uma conversa, um acontecimento, uma experiência vivida, mas narrada de modo que o outro, o lembrado, é que seja colocado no centro da memória.

Nas confissões de narradores vamos conhecendo o passado das personagens, mas muito pouco das dúvidas que os próprios narradores têm são esclarecidas. As contradições saltam nas vozes dos narradores, como o sincretismo religioso de Emilie, que vai à missa, mas é próxima de Lobato Natividade, e cultiva trepadeiras contra a inveja. Emilie faz caridade dentro das diretrizes da moral cristã, mas explora e trata mal os empregados domésticos, o que leva Hakim a mudar-se para o Sul, pois não suportava assistir ao comportamento da mãe.

Em Milton Hatoum a nomeação é importante por invocar uma relação de contigüidade entre o nome e a personagem, de modo que ao nomear já se sabe quem ela é, funcionando da mesma maneira no sentido contrário, da inominação: os filhos adotivos - a narradora e o irmão -; os filhos inomináveis e o marido da matriarca representam a condição marginal que ocupam na família, já que no plano da narrativa são eles que sustentam a história. A nomeação é feita em negativo pela condição de marginalidade que têm dentro da família, embora a narradora declare que nunca ela e o irmão foram tratados de maneira diferente porque eram adotados. Mas é ausência de referência, de paternidade definida e mesmo de maternidade, pois a relatora conhece a mãe, mas não menciona seu nome.

O marido de Emilie não tem nome nem importância e ainda que seja fonte do relato, pois ele narra um capítulo do romance, ele é uma voz de segunda mão. Ele narra para Dorner que depois narra para Hakim que depois narra para a organizadora do relato, a relatora. Os “inomináveis filhos de Emilie” também têm algum problema de identidade porque ninguém explica de onde vêm tanto desprezo pela irmã e desrespeito pela mãe. São muito diferentes do pai, ainda que tenham a mesma religião que ele.

Assim, entre as fontes que informam o relato está o marido de Emilie, o irmão da narradora - através de cartas - e mesmo a narradora, o que dá um tom de marginalidade ao relato, levando-o a ser construído das margens. Mesmo Emilie que é o centro em torno do qual tudo acontece, em torno dela gira toda a população do romance, mesmo ela, não narra, enquanto sua amiga fiel Hindié Conceição narra um capítulo.

Mesmo Dorner, o estrangeiro amigo da família, que tem uma participação plena de ambigüidade na amizade com Emilie, é também uma fonte do *Relato*. Enfim, como marginais afirmam a construção de uma memória marginal. Fosse escrita por Emilie, os filhos “inomináveis” que ela defendia, não aparecessem tão perversos. Fosse escrita pelo marido de Emilie, ela poderia não ter nome e saberíamos mais sobre a vida n’ *A Parisiense*, onde ele se internava com a filha Sâmara Delia, no afeto cúmplice e silencioso, e nada saberíamos dos natais carnavalescos promovidos por Emilie.

Mas o romance é o que é. Nem mais.

A estratégia da nomeação é uma forma de localizar as personagens e narradores dentro da narrativa sem ter de explicar muito sobre elas. Ninguém tem sobrenome, o que leva o romance de Milton Hatoum a dialogar com o realismo, traindo seu principal artifício que é dar nome e sobrenome às personagens. Ao mesmo tempo, o *Relato* institui mecanismos do realismo, como a construção discursiva altamente apegada à descrição de quadros de memória, ao lançar mão da fotografia e de outros signos visuais.

Assim como no *Relato*, em *Um rio* os Exeditos entregam cartas. Casos insólitos que salpicam o romance constituem a sua alma através do gesto de nomear. O narrador se chama Mariano, tem o mesmo nome que o avô, Dito Mariano. Se desdobramos este nome temos uma referência ao título do romance, que vai do espaço ao tempo: “mar” e “ano”, inversão do título *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, o que declara a importância do tempo sobre o espaço, como entendeu Bakhtin na sua teoria do cronotopo artístico-literário, onde o tempo é o princípio dominante (BAKHTIN: 1994: 238). O narrador é nomeado também de acordo com uma tradição, a dos Malinanes, que por causa dos

portugueses, passou a ser Mariano inscrevendo-se em dupla tradição: pela repetição do nome do avô e pela referência cronotópica que encerra.

O narrador Mariano não tem nome, apenas sobrenome já que Mariano é nome de família. O avô é Dito Mariano, é falado por várias personagens, é narrador pelo neto, pela continuidade de uma tradição. O narrador é quem conta a história de todos daquela comunidade, não é dito, é quem fala. À maneira de Milton Hatoum, esse procedimento de nomeação utilizado por Mia Couto é também um diálogo com o realismo, mas aqui outra espécie de realismo, aproximada do realismo maravilhoso.

Mas insólito é o caso de Miserinha, que toma pó de vidro desejando ficar transparente. O que seria esse desejo de deixar de aparecer sem deixar de ser? O desejo de ver os outros sem ser vista? Uma contradição à *la Graciliano Ramos*², a personagem é referida como a “gorda Miserinha Botão”, articulando os vários níveis semânticos da composição da miséria, que é escrita no diminutivo, mas é “gorda”, ou seja, grande. Que não está formada de todo, pois é “botão”. Pode desabrochar como miséria, mas é também promessa de uma flor do bem e desabrochar no seu contrário; esse é mais um lugar a ser inventado. A transparência do vidro pode ser o desejo de fazer desaparecer a pobreza, mas é também o lugar da poesia, desejo de apagar a realidade que está posta e desenhar uma outra em seu lugar.

A ironia de sempre de Mia Couto para tratar do desejo dos governantes de esconderem, de mascararem a miséria, escolhe essa simpática figura que, despojada de tudo, atira seu colorido lenço de seda no mar, como bandeira contrastante numa paisagem sem cores. Miserinha é, além disso, uma senhora idosa, memória de uma pobreza que vem há muito tempo marcando o continente africano desde que foram quebradas, pelos empreendimentos coloniais, as estruturas de base daquelas sociedades. Assim, nomear a miséria pelo insólito e admitir a linguagem adequada para nomear o *non sense* da realidade de exclusão que muitos países africanos enfrentam em tempos globalizados.

Outro caso insólito é de Abstinência Mariano que vive na sombra da repartição pública onde trabalha, na ante-sala da vida, após ter perdido uma

misteriosa noiva. Nessa anteviuvez, ele passa a usar uma tarjeta de pano preto em luto pela falecida, mas daí ocorre que o dito pano cresce durante as noites, sendo já uma toalha quando o dia amanhecia. (RCT: 17). Temos aqui um diálogo com a tradição ocidental pelas citações simultâneas do mito grego de *Prometeu Acorrentado* e uma inversão da tecitura que Penélope urdia durante o dia e destecia durante a noite. Metáfora revigorada da necessidade de narrar, que se adensa na declaração do narrador que conta o que lhe contaram: “houve noiva, dizia-se”, e “do que se conta, sucedia o seguinte: a tarja crescia durante as noites” (RCT: 17), essa percepção do texto como tecido de várias vozes se confirmaria nas interferências de tantas histórias que crescem sobre a memória anti-monológica do narrador.

O retalho que Abstinência Mariano coloca na lapela todos os dias é cortado, mas todas as noites, volta a crescer. Há os que querem tirar proveito, ganhar dinheiro com uma fábrica de tecidos a partir dos panos que o ensimesmado Abstinência produz. São os ventos da modernização que sopram a economia de subsistência e anunciam a economia de mercado do mundo globalizado. Aveso a mudanças Abstinência não admite nem sequer que se pintem as paredes da repartição e quando o contrariam, ele lá permanece encostado. Na sua abstinência religiosa e paciente, quando ele finalmente sai, fica a marca de sua ausência, sua abstinência da vida. A causa? Um amor segredado que o faz sonhar até o fim, dançar com um vestido sem a dona, num baile solitário e alucinado que ele acredita ser real (RCT: 248).

Fulano Malta, o pai do narrador, tem uma gaiola e espera que algum pássaro venha se encarcerar. Como nenhum pássaro, por livre vontade, escolhe a prisão, a gaiola se transforma em pássaro e sai voando pelo céu. Em Mia Couto esse *non sense* é muito comum. Pessoas se transformam em outras coisas, homens se transformam em barcos, barcos se transformam em casa, o mundo vira outra coisa, assim como vemos em Gabriel García Márquez (2001). Essa fluidez entre o real e o sonho toca a mundo imaginado do devir e é memória transformando-se no contato com o que ainda não existe, o mundo edificado da linguagem. Fulano é também uma referência à nomeação imprópria de alguém, no

campo da linguagem como Dito Mariano.

Mariavilhosa, a mãe do narrador, mulher de Fulano Malta é estéril, mas de tanto ter vontade de ser mãe, o ventre vai ganhando redondezas. A força da vontade é capaz de conceber a vida, de vencer a esterilidade da guerra. Ao final, Mariavilhosa se transforma em rio, e como rio vai fluir a vida de outros modos. Ao se confundir com o rio, seu 'enterro' é feito por jarro de água vertido no rio. O nome que hibridiza "Maria" e "Maravilhosa" é a força feminina da terra africana.

Dito Mariano deveria estar morto, e foi por este motivo que Mariano, o neto, foi chamado da cidade. Mas o velho está suspenso entre a vida e a morte, persiste para além do funeral africano, se tornando mais vivo agora em sua condição de morto. Sua fama de virilidade, que próprio faz questão de cultivar, de ter possuído cem mulheres e sobre o mesmo lençol, plantou amores e ódios, gerou filhos que não se entendem, cada um metido com seus conflitos excludentes repetindo amores impossíveis.

Todos estes acontecimentos insólitos criam imagens de concentrada poesia e de incontida busca de superação de uma condição de existência. É como se uma solução simples pudesse ser dada à transformação da vida. A matéria se torna fluida, se desmaterializa, descorporeifica. A presença do surreal, não fosse a consciência poética que essas imagens carregam da cultura africana, indicaria uma coordenação narrativa cujo propósito se revela ser a própria representação mais que a arquitetura da realidade.

Menos insólitos, mas não menos incríveis, são personagens como Admiração e Nyembeti. Esta, que pronuncia uma língua incompreensível, é capaz de abrir a terra. A moça, de uma beleza extraordinária, atrai o narrador para dentro da cova, lugar dos mortos, e ali no paradoxo do nada, lhe ensina que o amor pode tudo. A outra, nas faces plural da mulher, tem no nome as qualidades da beleza e da feminilidade que inspiram no narrador, afetos de homem e depois de filho.

Nomear é o primeiro gesto de fundação da memória, origem da identidade. Nomear é exercer o contingente humano da linguagem. É inventar outro mundo.

5.4. A memória pronunciada do devir

Muitas viagens, um destino. Os viajantes do *Relato* formam o nomadismo da memória, percorrem topografias diferentes pelos lugares de onde vieram e para onde vão, mas se encontram todos na escrita do relato. Aqui, pela escrita da memória, podem olhar o espaço ambigualmente: o de quando todos estavam juntos na mesma casa, na Manaus de outrora, o passado no presente e um outro, que se quer construir com a narrativa que é partilhada pelos viajantes. A relatora é um ponto de confluência da escrita não apenas por organizar as cartas, os depoimentos, fotografias recebidos de lugares distantes, mas por ser um ponto por onde se cruzam todos os destinos do romance. Ponto de confluência marginal, já que quem está no centro da malha narrativa é Emilie.

Em *Um rio* Mariano se deixa levar por muitos caminhos, pelas mãos de uma mulher desconhecida e sem rosto, ele descumpra o proibido: não se pode fazer amor numa casa onde tem um morto; pelas mãos de outra mulher, ele desenha um mundo inexistente nas folhas vazias de um álbum de família; pelas mãos de uma terceira, que fala uma língua estrangeira, ele visita o fundo da terra e redescobre o sentido da casa. Entre outras viagens na sua pequena Ilha, Mariano vai reaprender o que precisa para viver. Por ser capaz de sentir o que os olhos acostumados já não podem ver, Mariano é eleito para restaurar uma memória que se perde, não para fixar essa memória em monumentos sobre o que foi perdido, mas para narrar as possibilidades do devir. E enquanto sua letra encontra a voz de seu avô, Mariano percorre os caminhos de segredos antigos que não são facilmente revelados, que precisam ser conquistados.

Marianinho vem para enterrar o avô Dito Mariano, interrompendo a tradição de que é o mais velho da família quem o faz. Escolhido pelo avô para cumprir as cerimônias de seu falecimento, o narrador encontra dificuldades, pois não sabe mais as tradições de sua gente, corrompido pela cultura urbana. Então ele começa a receber cartas cujas linhas trazem revelações que o ajudarão se aproximar de uma África ancestral e entender os acontecimentos do presente. A partir desse momento, ele começa a viver num espaço híbrido, negociando a modernidade que

viveu na cidade com tradições das quais ele não se lembra mais. Mariano que passa a traduzir o entre mundos é um “transculturador”, realizando a “contribuição original dos transculturadores (que) consiste na unificação lingüística do texto literário, respondendo aos princípios de unificação artística, mas utilizando, em substituição a uma língua literária composta e aprendida, a sua própria” (RAMA: 2001: 220). A transculturação é configurada em *Um rio* pela mão de Mariano porque com a sua letra ele escreve o que lhe dita o avô, sem repetir, mas traduzindo na língua de memórias que se cruzam.

Nestes romances, *Relato* e *Um rio*, os narradores já não podem narrar sozinhos e a descoberta de seu caminho não pode acontecer sem a compreensão do caminho de todos. A viagem, que na tradição literária Ocidental, buscava alargar horizontes, dar conta de longas distâncias e constituir descrições e narrativas de grandes feitos, nestes romances de Milton Hatoum e Mia Couto espreita as armadilhas itinerantes da memória. Os narradores se duplicam, se desdobram, se revezam na procura de um sentido para o vivido como forma de inscrever o devir num campo aberto de possibilidades. As viagens que realizam são de retorno, não de partida. Convocam as personagens para narrar a aventura sem ventura de pessoas construindo os pequenos monumentos do cotidiano, na épica da vida comum. O passado está aqui, plenificando o presente, e a memória é mobilizada mais para a instauração de uma nova ordem que para compreender o que passou. A memória é o passado presente que, nestes romances, lança sua âncora num mundo que só existe dentro da cabeça.

Diante das discussões contemporâneas acerca de mundos misturados, temos que reconhecer que a memória ganha novos campos de interrogação, já que precisa responder a uma nova realidade, não é mais uma operação voltada para o tempo perdido, mas para o tempo a buscar. Pensar a memória, tendo em conta as questões discutidas pelas teorias críticas que expusemos nos dois primeiros capítulos deste trabalho, implica em considerar que categorias básicas como o tempo e o espaço, relações entre a oralidade e a escrita, a língua e o trânsito com outras culturas sejam removidas de seus campos de oposição e passem a ser percebidas como formulação de um terceiro espaço.

Se comumente o tempo e o espaço são tomados como as categorias por excelência articuladoras da memória, é preciso notar que são construídas e percebidas pela linguagem. Linguagem como instância discursiva que inclui a língua mas também outras formas não verbais, como pudemos ver no estudo da fotografia como composição de quadros de memória tanto em Milton Hatoum como em Mia Couto. Uma linguagem sendo traduzida pela outra: a fotografia sendo narrada e a narrativa formulando imagens e molduras.

Os sinais e expressões culturais específicos de uma região do Brasil e de Moçambique, assim como as muitas línguas autóctones brasileiras e moçambicanas articuladas com o português fazem ver que é o campo híbrido das diversas linguagens que coloca em presença um do outro os vários níveis da cultura, sua historicidade, sua geografia e suas temporalidades. A inscrição da historicidade do texto literário na textualidade da história dos países que sofreram a presença do colonialismo faz dessas literaturas um campo de linguagens cruzadas que ultrapassam a realidade concreta da língua com seu código gramatical. Configura-se um sentido épico, como em princípio teria toda memória pela sua capacidade extensiva além do indivíduo. Sentido épico dado também pelos deslocamentos constantes dos viajantes que movimentam o *Relato e Um rio*, narradores esquecidos de si mesmos.

Em Milton Hatoum temos essa idéia da distensão do tempo e do espaço. O *Relato de um certo Oriente* implica numa distância quase mítica que cobre a imensidade da floresta amazônica, com suas raízes e diversidades naturais e culturais, com um imaginário produzido pelos relatos de viagem que se encontra com um Oriente similarmente mítico, distante e recoberto por histórias fantásticas milenarmente interpretadas.

O “um” presente nos títulos dos dois romances - *Relato de um certo Oriente* e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* -, acena de saída para uma indefinição, conferindo a impossibilidade da memória em trazer acontecimentos passados para o presente com a cor e a consistência de quando ocorreram. O corte que a imigração provoca, o corte com a cultura - trânsitos entre o campo e a cidade, entre o Oriente e o Ocidente - na exposição a outros valores aparece em

ambos os romances ocupando a margem, uma terceira margem, uma margem de contornos interrompidos que desloca continuamente suas fronteiras.

A casa em ambos os romances é o espaço que engendra contradições de naturezas distintas. O islamismo do pai e o catolicismo sincrético da mãe, em *Relato*, expõem relações de poder e de despotismo também, espécie de modelo que orienta a trama dos outros dois livros de Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do norte* (2005). A casa é uma matriarca forte que se sobrepõe e comanda a família, a rivalidade entre irmãos, uma empregada que se submete aos caprichos de marmanjos caprichosos e um filho bastardo num quarto nos fundos da casa que, em geral, é o narrador da história.

A geografia da casa, com seus quartos e cômodos proibidos, com suas chaves secretas, também indica relações de conflito no romance de Mia Couto. Desde o título, a casa está nomeada. Mas aqui não é o espaço privado do mundo burguês, com sua cartografia social delineada entre os espaços que podem ser compartilhados e os que são interditos. Mas em Mia Couto, não raro a casa é sinônimo da terra, entendida como o país e até mesmo como a dimensão continental de África.

A compulsão narrativa de Proust (1948) que encontramos *Em busca do tempo perdido* não é a mesma. E o motivo parece um tanto claro. Enquanto Proust queria voltar a sentir o gosto das coisas vividas, trazendo suas cores e sabores através da narrativa que lhe permitia a *recherche*, a investigação e a procura do tempo perdido, aqui temos outra experiência, a experiência de visitar o passado com o mesmo estranhamento com que se visita o futuro, mas orientando a memória para o mundo possível do devir. Esse uso da memória com o olhar estendido mais ao futuro que ao passado é o propósito da relatora de Milton Hatoum e do narrador de Mia Couto.

Hatoum, nesse sentido, representa a realização de processos mais conscientes de memória do que Mia Couto, onde a constatação da arte da memória faz parte dos problemas que a relatora tem consciência de enfrentar na elaboração do seu relato. A memória partilhada por vários personagens que se tornam narradores é um recurso deliberado pela narradora que, ao juntar pedaços

que integrem um mundo dissolvido no tempo, deseja visitar o futuro. A escrita de forma compulsória é mais forte em Milton Hatoum que em Mia Couto, talvez porque Mia Couto lance sobre suas personagens um olhar mais amplificado, projetando sobre a casa um país inteiro, Moçambique. Milton Hatoum aparece mais preocupado em contar a história de uma família e a casa restrita de Emilie.

O Líbano e Manaus se fundem na memória e se revelam nos conflitos entre culturas e religiões, num espaço de misturas e transformações. Os problemas familiares engolem as personagens num presente tenso de contradições. Esse universo, ambiente em que a relatora tenta reconstituir partes do tempo de sua infância e de sua vida adulta, é cercado de visualidade pelos quadros de memória.

Em Mia Couto os conflitos têm raízes fundas na colonização, o que distende o tempo e tinge a qualidade épica anunciada no título do romance: *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*. Um diálogo com a cultura ocidental também amplia a aventura épica com o fim de traduzir a ancestralidade de um continente. Referências a textos canônicos da literatura ocidental como o que já exploramos acima acerca de Abstinência Mariano, atualização de *Prometeu Acorrentado*; a *Dom Quixote* (CERVANTES: 1993) pela tangencial representação da loucura e deslocada visão do álbum vazio de fotografias, a quixotesca Dulcineusa, cujo nome híbrido de Dulcinéia e Neusa apresenta a conciliação entre o ser e o não ser, entre a loucura e a lucidez. A cena em que Dulcineusa envolve o neto na visão de fotos inexistentes é mesmo uma tradução de um momento híbrido em que Dom Quixote recobra algum princípio de realidade pelo convívio com Sancho Pança da mesma maneira que Sancho é atingido pela loucura de seu amo. O diálogo com a cultura ocidental continua na referência a *Grande sertão: veredas* (ROSA: 1994) em que Fulano Malta descobre que “o marinheiro, o enigmático marinheiro, era afinal uma mulher” (RCT: 103-4), passagem narrada sobreposta à longa narrativa de Riobaldo na forma de um resumo que presta homenagem à história de Riobaldo e Diadorim.

Nesse diálogo que Mia Couto realiza com textos clássicos da literatura ocidental permanece a forma renovadora de perceber a cultura do mundo e de colocar o seu texto também na cultura do mundo, um em presença do outro, como

quer Glissant (2005) com sua utopia do diverso. Essa conversa em presença do diverso, entre línguas, entre culturas.

Assim, em ambos temos narradores voluptuosos, que viajam na realidade e no texto das culturas criando uma poética do excesso. A compulsão do *Relato* às vezes cria a sensação de uma impressão de exagero, mas é nesse gesto da ininterrupção que a linguagem se aproxima dos processos de memória. Diferente do efeito paralelístico que existe em Mia Couto, anunciado já no título do romance, um dístico poema concreto, flerte da prosa com a poesia. Enquanto o labor com a linguagem em Mia Couto busca a concisão da poesia, em Milton Hatoum busca superar os desníveis entre as temporalidades mutantes que se articulam incessantes nos processos de memória, tornando o discurso incoerente.

A memória é relacionada à experiência, como podemos ver em Walter Benjamin (1994: 197); em Aguiar (1998: 13); em Arrigucci (1987: 67) e em muitos outros autores, afirmando que a memória está baseada na experiência e que se aprimora ao envelhecer, como um vinho bom. A memória pressupõe assim a necessidade de uma vida pensada, vivida e amadurecida. O “desespero de finitude” (ARRIGUCCI: 1987: 68), expressão Gilberto Vasconcellos muito bem apropriada por Arrigucci, nos permite tomar o *Relato* como um livro de certo modo nostálgico. Na visita a diversas memórias, a relatora se depara com aquilo que sendo ela difere dela mesma. Memória escrita é narrativa e escrever é tornar-se um outro.

Em *Um rio* o narrador torna-se um outro através das várias vozes que chegam até ele por meio de cartas. Modos de escrever uma outra memória sem evitar a pergunta que Mia Couto colocou para quem quer pensar o futuro de Moçambique: “no passado, o futuro era melhor?” (2005). Não se escrevem memórias para reconciliar acontecimentos nem para aprender com seus equívocos. Escrevem-se memórias para criar espaços de poesia e de reinvenção do real.

A memória como produto da experiência pressupõe que haja uma vida vivida e que o tempo seja o catalisador dessa experiência. Os velhos, cuja memória é mais rica³, em face do esquecimento, ganha urgência no contar. A

importância dos velhos vem dessa necessidade de salvaguardar a memória. Essa visão do valor da sabedoria dos velhos faz coincidir a perspectiva da cultura africana sobre os contadores de história, sobre o narrador oral que Walter Benjamin tinha em mente quando escreveu sobre o desaparecimento das narrativas orais. Talvez o desaparecimento anunciado por Benjamin signifique mais uma formulação irônica do nosso tempo, mas o fato é que os *griot* continuam vivendo metamorfoseados em modernos escritores de memória, como os narradores do *Relato* e de *Um rio*, longe da solidão prevista pela crítica desencantada de Benjamin, Adorno e Lukács.

Hoje, a esfera (auto)biográfica tem o interesse da memória e do testemunho, atinge suas maiores realizações não por acaso no século de maior deslocamento e cisão do indivíduo, como podemos ver nos estudos feitos por Seligmann-Silva (2005) sobre a fisionomia do nosso tempo. Nesse sentido, Mia Couto traz a cultura passada de geração em geração na malha feita de muitas histórias cruzadas, transformadas pela experiência colonial. O caráter memorialístico, em geral preso a reconstituição do passado, perde o interesse, e ganha terreno no espaço da criação e da imaginação histórica, na arte literária e também na historiografia, como analisou Hayden White (1995) os discursos historiográficos do século XIX.

Os quadros de memória desenhados por Milton Hatoum e Mia Couto, constroem narrativas plantadas no presente que, como um girassol, acompanha uma luz segura do devir. A memória surge então como um discurso que inventa uma coerência para passado, ordena sua caoticidade, de acordo com o sentido de *esemplastic* criado por Coleridge para “indicar seu poder de unificar, e por isso de dar forma concreta à matéria heterogênea, dispersa e difusa do passado” (ARRIGUCCI: 1987: 79).

A memória involuntária de Proust que mediante súbita iluminação do espírito emerge na consciência, não seria possível nos narradores de Milton Hatoum e Mia Couto, pois estes estão empenhados racional e intelectualmente na organização da narrativa, buscando à revelia da rebeldia das vozes e do

nomadismo das memórias, uma forma de harmonizá-las. Prevalece o ato de lembrar, como operação racional da construção do texto.

A prosa do *Relato* é pontuada por esses instantes fortes de um acontecimento, de onde surge o interesse geral de uma cena na mente do narrador em ação. Já em *Um rio* é construída na distensão da poesia e nos lastros da palavra opaca e misteriosa da ancestralidade, onde nada parece poder ser revelado na inteireza. Há em Mia Couto uma economia de saber, que induz sempre as personagens a muitas pesquisas, já que as informações exigem inquisição e investigação e não estão disponíveis. O contrário se dá em Milton Hatoum, em que o excesso faz os narradores tropeçarem nas múltiplas e por vezes desencontradas informações sobre o vivido.

Chegamos aqui a uma questão que tem se colocado na leitura de Milton Hatoum e de Mia Couto, esse lugar onde os mundos plurais se crioulizam, o que de acordo com nossa hipótese é a região de interesse da matéria criativa destes escritores. Nesse interstício de indefinições e movimento, a produção de significados imprevisíveis é o que motivaria estes escritores a escrever e a viajar pela realidade do outro, quando essa já é a sua própria. Questões estas que justificam a existência da literatura e porque é necessário narrar. Porque os homens têm necessidade de contar histórias?

Esses escritores escrevem para repor uma memória e para reconstituir uma possibilidade de futuro. O desejo que move a escrita é o desejo de um mundo diferente deste que aí está. Parece insuficiente dizer que Kafka escreveu *O processo* (2003) a partir de uma vivência real de um processo e que Proust escreveu longamente os volumes de *La recherche du temps perdu* (1948) por causa de sua insólita doença. A relação com a escrita e com a necessidade de contar deve estar além disso. Vargas Llosa (1985) comentando sua própria experiência de escritor situa a justificativa da produção literária de um escritor na base de uma inconformidade:

El origen de una vocación, de un trabajo literario, hay una inconformidad. Creo que una persona escribe tratando de crear una realidad, porque la realidad en que vive no le basta o le parece mal hecha, o le parece insuficiente; la quisiera distinta, pero evidentemente, no hay una aceptación plena del mundo en el que vive,

porque si no, no estaría tratando de crear un mundo sustitutivo, que son las novelas. Creo que en algunos casos este inconformismo es consciente para el escritor; otras veces, no. Hay una inconformidad oscura que uno cuando escribe trata de explicársela, de encontrarla. Creo que las razones de la inconformidad varían con los escritores. Las razones pueden ser justas e pueden ser injustas. Un hombre puede ser un inconforme con el mundo porque tiene un vicio que el mundo condena, que hace de él un ser apestado, anómalo, y entonces puede escribir tratando de crear una realidad en que su vicio no lo sea. (LLOSA: 1985).

O romance seria, por natureza o gênero para expressar essa inconformidade com o mundo. Capaz de constituir um universo, o poder mimético do romance é aberto a experimentações e sucessos de toda espécie. O escritor pode inventariar uma realidade com os instrumentos artísticos do realismo, colocando-se mesmo em posição de questionamento de suas técnicas e instrumentos, como podemos ver tanto em Milton Hatoum quanto em Mia Couto, ainda que seus realismos sejam de natureza diversa. Não deixam, no entanto, de representar uma insatisfação com o mundo que referencia sua criação. Nesse sentido, Llosa diz ainda:

Creo que en toda novela hay, siempre, la expresión de una inconformidad, el testimonio de un rechazo. Puesto que sigo escribiendo novelas, debe de haber en mí una inconformidad profunda de la realidad, como en todos los novelistas. Creo en algunas cosas soy consciente de las razones que tengo para estar inconforme (desgraciadamente son tan abundantes en el mundo de hoy y en países como los nuestros) y creo que muchas veces la razón más importante de la inconformidad es oscura para el propio escritor, porque uno no quiere verla o porque no está simplemente en condiciones de verla, y eso muchas veces los lectores e los críticos de aquello que uno escribe lo detectan mejor (LLOSA: 1985)

A decisão de escrever de um escritor tem origem numa determinada realidade social. Mesmo se observarmos a criação mais realista de Milton Hatoum, e mais efabulativa de Mia Couto, o fato de ambos utilizarem a memória como edificação narrativa apresenta essa decisão, que é uma escolha, feita com liberdade, pois como lembrou Barthélémy, “en vérité, si je raconte, moi, des histoires, c’est pour que vous, comme tous nous, comme mes compatriotes haïtiens et comme moi-même, nous puissions nous rappeler le prix à payer pour

garder notre liberté (BARTHÉLÉMY: 2005: 47). A comunicação esperada com um leitor distante ou próximo, não importa, é a responsabilidade da escolha feita. Pode parecer que escrever seja um prazer dado pelo próprio gesto de escrever, no qual o autor sabe que não dirá nunca o que contém a realidade senão nomeando o campo indefinido de sua constituição, tendo muitas vezes que inventar uma palavra ou uma outra linguagem para traduzir a massa disforme do real.

Desde a infância, o ser humano tem necessidade de ouvir histórias, um bom motivo para os escritores escreverem, e pouco importa se as histórias são verdadeiras ou falsas. Entra em jogo não o sistema opositivo de verdade e mentira, mas de franquia entre fantasia e realidade de modo que uma e outra sejam a mesma experiência, lugar onde o leitor se torna também autor. Imaginar é exercer a inteligência, abstrair situações que ainda não foram vividas, dar uma extensão ao real que alcança múltiplas possibilidades de realização. Bardèche (1997: 267), ao historicizar as formas de intertextualidade, aborda questões de repetição e releitura nesse momento em que o prazer de contar ganha voz, num sistema animado sempre pelo contar, e afirma que as crianças têm prazer em ouvir contar várias vezes a mesma história⁴.

Ouvir/ler histórias aparece com freqüência vinculado a uma satisfação, assim como narrar histórias. A reiteração funciona para a criança como apoio a um mundo conhecido que lhe dá segurança e tranqüilidade e se a criança tem prazer em ouvir sempre a mesma história, pode-se ver nesse gosto o sentido da necessidade de narrativa que alude ao homem desde a infância, onde (re)contar é um lugar possível para se resolver crises familiares. Esse problema é discutido em *Narrar histórias* (ROBERT: 1972: 39) a partir do texto de Freud, *Novela familiar de los neuróticos*, publicado pela primeira vez em Leipzig y Viena em 1909 sob o título *Der Familienroman der Neurotiker*. Para Freud, ouvir a narrativa de histórias está ligado à fase inicial da vida como parte normal e constituinte da formação psíquica, de forma que toda pessoa, indistintamente, carece na infância do conforto que as histórias transmitem, ou do terror que causam. Todo esse complexo psíquico gerado nas relações familiares, lugar do primeiro contato com o

mundo, começaria com as histórias que são contadas às crianças, de modo que este “relato fabuloso, mentiroso por conseguinte, y maravilloso, lo forjan conscientemente todos los hombres durante su infancia, pero que lo olvidan o, más bien, lo ‘rechazan’, tan pronto como las exigencias de su evolución les impiden seguir adheridos a él” (ROBERT: 1972: 39).

As identidades mescladas começam quando as histórias contadas ensinam que a memória é construída com vozes de vários tempos e lugares. No *Relato*, Hakim descobre “a chave da memória” e narra como se o tempo se definhasse em narrativas. Em *Um rio*, Dulcineusa viaja nos seus sonhos frustrados até encontrar o momento de transformar os quadros de seus desejos em concretas realidades. A necessidade de criar mundos alternativos fundada numa inconformidade mostra que o real, em geral visto como externo, é o que está dentro das pessoas, o mundo interiorizado por experiências e por memórias que vêm desde a infância. A experiência então não é apenas aquilo que foi vivido por si mesmo de forma direta, mas também o que foi vivido pela experiência dos outros e pelas histórias ouvidas e/ou lidas. Esse lastro de humanidade que liga os homens entre si em tempos e espaços diferentes, selado pela literatura, faz com que a memória seja estendida para além do indivíduo. Daí a necessidade de vários narradores para contar nos romances de Milton Hatoum e Mia Couto.

Ao estudar a importância dos contos de fada na formação psíquica da criança, Bettelheim diz que o prazer que sentimos quando nos permitimos fruir um conto de fadas, vem não de seu conteúdo psicológico apenas, mas o encantamento provocado vem da “qualidade literária” em que ele se expressa (BETTELHEIM: 1980: 20). Tal organização artística que permite o prazer de ouvir e de contar histórias é dada pela assunção do papel organizador da narrativa que transparece na realização da relatora do *Relato* ao lapidar as histórias dos narradores que são fontes da sua empresa narrativa. Em *Um rio* o narrador transita entre o mundo das histórias ouvidas e lidas, uma vez que em Mia Couto o procedimento de representar a oralidade e a escrita é uma marca de sua obra.

A necessidade de narrar e a necessidade de ouvir interessam não pelas questões de psicanálise específicas, nem também pela discussão acerca do par

verdade/mentira, mas como caminho para investigar uma vontade de conhecer, cuja ligação com o ato de contar, substancial para a experiência humana como tem se manifestado em todos os campos da produção do conhecimento. Se o gesto de narrar nasce de uma fissura entre o ser e o mundo ou se é uma necessidade que vem da infância, que narrar é uma atitude humana que está na origem da formação simbólica do sujeito. Em termos sociais e culturais, podemos perceber essa necessidade de fabulação vinculada à formação da nação, com especial atenção para os países que foram colonizados e que após conquistarem sua independência entraram nessa esfera da busca de sua própria identidade. Esse percurso também já realizado na cultura brasileira desde os românticos até os modernistas, para a conclusão de que o sentido da Nação brasileira é a falta de caráter do que o herói ao contrário, Macunaíma (ANDRADE: 1988) é seu representante. Híbrido e protético, Macunaíma esfacela a unidade nacional e permite dialogar ainda, numa outra perspectiva, com os muitos brasis dentro do Brasil mostrados por Euclides da Cunha (1998).

A necessidade de narrar funda a literatura que é um dos caminhos mais trilhados no ideal de construção da identidade nacional, busca de uma unidade impossível. No espaço livre da narrativa, age a imaginação, procurando contornar inconformidades, movendo a escrita, onde subjaz uma concepção de que a literatura nasce de uma fissura. Bloom afirma que

Literatura não é simplesmente linguagem; é também vontade de figuração, o motivo para metáfora que Nietzsche certa vez definiu como o desejo de ser diferente, o desejo de estar em outro lugar. Isso significa em parte ser diferente de si mesmo, mas basicamente, creio, ser diferente das metáforas e imagens das obras contingentes que são nossa herança: o desejo de escrever grandiosamente é o desejo de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa originalidade que deve combinar-se com a herança, com a ansiedade da influência (BLOOM: 1995: 20).

Se o universo familiar abordado por Milton Hatoum em suas narrativas aponta sempre e invariavelmente para um mundo decadente e para a desestruturação de um modelo de família aristocrático, com seus agregados e empregados domésticos; o universo familiar é ainda o *locus* de possibilidades de

narrar. Em Mia Couto, o universo familiar é mais extenso, mas é também o mundo das relações conflituosas e por vezes inconciliáveis dentro da família que fomenta os modos de narrar. A inconformidade com as condições de vida na sociedade são assim transfiguradas dentro da representação simbólica da família. No caso de Mia Couto, a via do *griot* africano vem habitar a escrita, para quem contar história é narrar o cruzamento de muitas vidas, numa cultura onde os valores e os conhecimentos são em grande parte ainda transmitidos oralmente. Nesse universo, as cartas recebidas por Mariano, narrador de *Um rio*, surgem como referência a instituição do gesto de narrar, como escrita.

Na origem da narrativa estaria uma representação simbólica de constituição de identidade e existência, na origem da narrativa, se encontraria a necessidade eminente e permanente de contar histórias não para reproduzir modus de vida, mas para produzir diversa realidade. Diz Robert, que

La novela quiere que se la crea exactamente igual que el relato fabuloso en el que antes el niño adormecía su desilusión. Ahora bien, ahí, precisamente, está la ambigüedad, ya que el niño fabula porque un primer contacto con la realidad lo deja gravemente desengañado. Sin desilusión no habría lugar a sueños. Pero si la realidad no comenzara a hacerse patente, tampoco habría lugar a decepción ni, por consiguiente, a buscar la evasión. A menos de aceptar quedarse retrasado, contándose a si mismo historias increíbles incluso para él, no puede, por consiguiente, soñar tan totalmente que no reproduzca hasta en sus sueños los progresos de su observación.(ROBERT: 1972: 56)

Nesse sentido as discussões de Robert se aproximam do que Llosa imagina ser o motivo de escrever: criar histórias como maneira de corrigir a distância entre um sonho e uma realidade insatisfatória: “Y por intensamente que quiera excluirse de su mundo decepcionante, necesariamente tiene que intentar, al mismo tiempo, conocerlo y dominarlo, tanto más cuanto que en ello está su única esperanza de recuperar una parte al menos del poder sobre las cosas concretas, en el cual se cree frustrado” (ROBERT: 1972: 56).

O enfrentamento da realidade insatisfatória seria uma forma de dominar esse mundo e a partir do conhecimento, detê-lo a ponto de fazer desaparecer nele os fantasmas que frustram a vida e o sonho; e escrever seria uma maneira detentora de um poder de intervenção, em que se pudesse vislumbrar real

transformação.

Por su deseo - prehistórico, de algún modo - de rehacer la vida en condiciones ideales (lo que no quiere decir que las vidas representadas sean necesariamente mejores o más hermosas que las reales, basta que, al escribir, el autor tenga la sensación de que corrige la suya), la novela es búsqueda del tiempo perdido, educación sentimental, años de aprendizaje y formación, es decir, tiempo y espacio utilizados. Pero, si ello es verdad, sin embargo parece que permanece libre para regir sus relaciones con los datos de la experiencia sensible o, más exactamente, con la ilusión sobre la que se fundamentan sus efectos (ROBERT: 1972: 58),

Pois são os dados da *experiência sensível* que levam escritores como Milton Hatoum e Mia Couto ao modo compartilhado de escrever memórias e utopias, à diferença que não são as suas isoladas, mas como aquela noção de *intelectual público*, de Edward Said, para quem “nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser questionado de forma incisiva” (SAID: 2005: 23). Assim, o escritor representa idéias e desejos de determinada sociedade e tem o papel de questionar sua ordem dada, de ajudar a construir um mundo sem ruínas e a edificar uma história onde sejam possíveis, memórias. A pluralidade de vozes erguidas nesse empreendimento, compartilhando idéias e afetos, conflitos e desesperanças, torna legível essa face do escritor tanto em Milton Hatoum e Mia Couto. Esses inventores de espaços para o desafio de um mundo misturado, híbrido e plural nos levam a uma imagem de Baudelaire a propósito da quebra de fronteiras. Baudelaire escreve sobre o pintor - o escritor da vida moderna:

A multidão é seu (do pintor da vida moderna) universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para a perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE: 1996: 13).

Ressoa na voz de Baudelaire um encantamento com esse maravilhoso mundo novo, apesar da consciência dramática que ele tem da época moderna. O poeta está ligado na sensibilidade do homem que anda nas ruas e experimenta o gozo do anonimato. Esse é o homem que interessa aos nossos escritores, mas sem a traição do encantamento, pois que suas figuras humanas vivem o desterro do centro desse mundo, tendo isso por vezes não como liberdade mas como indiferença. A falta de consciência impediria esses vultos humanos de tocar o mundo e de sentir o que Baudelaire chamou de ‘prazer dos espíritos independentes’.

“O homem desacomodado” na expressão de Berman (1996: 103) que quer esteja em casa ou nas ruas, ao contrário da fascinante imagem de Baudelaire, sentir-se-á *fora* de casa, é um outro lado do homem diluído na multidão. O homem que vive no limite da existência e expressa, no anonimato, a extensão de uma multiplicidade que lhe impõe a experiência moderna. E a literatura é o grande palco que cria no seu cenário a possibilidade de dar abrigo ao fascínio de um mundo novo contra a pobreza tocante de suas “bobinas vivas”.⁵ Milton Hatoum e Mia Couto assumem com coragem a empreita difícil de narrar a vida nômade na plural realidade do mundo moderno, perseguindo a compreensão daquilo que Calvino chamou de tecer saberes e códigos:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo (CALVINO: 1990: 127).

Representar essa face do mundo contemporâneo na sua diversidade múltipla e mutante é o desafio proposto pelos dois escritores, cujo principal ponto de partida é a restauração do sentido do humano pela memória. Por que um escritor escreve não é pergunta para entender sua obra à luz de eventuais motivos

individuais e biográficos, para o que seria necessário o rastreamento minucioso de aspectos de sua vida, os mais coincidentes possíveis na obra. É uma pergunta que nos ajuda a compreender um *modus* de fazer literatura, um projeto estético, caso ele exista. A relação que existe entre o texto e quem o produz é também de sedução, como entre a obra e o leitor. Existe nessa sedução um sujeito que se investe do papel de autor e que exerce, de maneiras diferentes, determinadas posições. Quem escreve acompanha linearidades e contradições que o gênero humano experimenta, não como unidade de onde surgem idéias ou textos, mas como pontos onde ressoam as relações que estabelece no mundo e com o mundo. Segundo Barthes

um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES: 1984: 51-2).

No deslocamento da discussão de autor para o texto, percebe-se em Barthes uma preocupação semelhante à de Foucault com relação ao autor, que demonstra a maneira como autor e texto estão intimamente ligados, assim como estão implicados nas narrativas orais, quem conta e quem ouve. Ambos concordam que a escrita não possui origem nem em si mesma nem na voz que a articula. A perspectiva historicizante de Foucault completa e supera a de Barthes, no sentido de que um autor nunca é o mesmo, o que dificulta congregar um determinado número de textos em torno de um autor isomorfo, a partir de sujeitos se constituem na relação com o outro e com o mundo, e isso nunca é fixo nem estável (FOUCAULT: 1992). Para ele, o autor é uma função do discurso, sendo “tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão - nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT: 1992: 36). Nesse sentido, a escrita contemporânea parece ter deixado de se preocupar com a realidade tal como se preocupavam os realistas do século XIX, e parece voltar-se sobre sua própria especificidade, esvaziando o lugar possível de uma individualidade constante.

Ao longo desse trabalho, a relação entre a escrita e a vida, entre narrar e viver, sempre esteve no horizonte tecida pela memória plural e partilhada de muitos narradores e personagens no autor brasileiro, Milton Hatou, e no moçambicano, Mia Couto. A noção de autor resguarda nestes escritores ao mesmo tempo uma individualidade e a dissolução dessa individualidade. É nessa cisão que se fazem encontrar a memória dos indivíduos e a memória coletiva, já que tanto em Milton Hatoum quanto em Mia Couto os personagens deixam de ser objetos do narrador e, em geral, alcançam um lugar de sujeitos, transformando-se em narradores, o que acontece de forma mais evidente em Milton Hatoum. Isso nos leva à literatura como uma elaboração discursiva e como um discurso que circula na sociedade mantendo com ela ligações inalienáveis mas ao mesmo tempo de relativa autonomia, pois se a comunidade é um *modus* de vida muito forte em África, deveria ser Mia Couto a realizar a narrativa do ponto de vista técnico que Milton Hatoum a realiza. Mas isso é apenas uma das maneiras de os dois autores contestarem a produtividade do realismo como modo de referir determinada realidade.

Ao final, encontramos Milton Hatoum e Mia Couto naquele ponto em que o escritor se transforma numa figura que estabelece o contato entre o mundo que todos experimentamos e o mundo de sentidos produzidos, refigurados, por meio da tecitura da intriga conforme definiu Ricoeur em *Tempo e Narrativa* (1985). Portanto, o escritor é tão capturado pela narrativa que elabora quanto os seus leitores, e os demais elementos que, na sua complexidade, dão forma e sentido à existência de algo que convenciamos chamar de literatura.

Uma viagem pelos romances lidos é uma viagem de memória que, curiosamente, conduz nosso olhar para o devir. As cartas são como as partículas de vida que cristalizam uma vontade histórica de apreender as experiências vividas ou ouvidas. As fotografias registram a ilusão encenada da fixação da história e declara a matéria viva da memória que não cessa de se transformar numa coisa diferente de si mesma. Cartas e fotografias se juntam sobre a página em branco para desenhar o vir-a-ser, apreender seus movimentos, fazer escolhas, como a liberdade do escritor contador de histórias. Seduzir para o campo da

utopia, o desejo que no horizonte movimenta as sociedades para o futuro sonhado. Uma viagem acompanhada de imagens. Imagens muito diferentes das produzidas pelos aventureiros europeus ou pelas câmeras ultra-modernas dos turistas contemporâneos que preferem a imagem à coisa, o simulacro ao que ele refere. Milton Hatoum e Mia Couto poderiam desenhar em cinco linhas o caranguejo prodígio da historinha contada por Italo Calvino, mas viajam muitas memórias e misturam muitas águas para poderem represar, na moldura de uma peça, mutantes realidades. Nas diferentes condições que os motivam, Milton Hatoum e Mia Couto embalam em seus mundos inventados, a possibilidade da beleza imaginada.

NOTAS

¹ - Sobre o realismo maravilhoso ver CHIAMPI (1980) que explora também seus termos e conceitos congêneres como o de realismo mágico, absurdo, fantástico e barroco. Ver também a tese de NGOMANE (2004) que explora o conceito de realismo maravilhoso em Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa.

² - referência à cachorra Baleia do romance *Vidas Secas* (1965).

³ - Ver os estudos de Ecléa Bosi (1994) sobre as lembranças de velhos na cidade de São Paulo do início do séc. XX.

⁴ - "Genette relie enfin ces procédés au plaisir que prennent les enfants à s'entendre raconter plusieurs fois la même histoire. Si le goût des hommes pour les récits s'explique, comme le pensait Barthes, par leur désir d'interrompre la répétition, en imaginant et en écoutant des histoires où rien ne se répète, le désir inverse s'exprime dans cette attente de la réitération. La répétition revient ainsi à une autre place, non dans l'histoire mais dans son énonciation, dans la reprise de son récit." BARDÈCHE (1997: 267).

⁵ - Imagem da personagem, criada por Gide, cit. feita por Antonio Candido (1970: 54).

MEMÓRIAS DESTES MUNDOS MISTURADOS

Em qualquer tempo ou em qualquer parte do mundo existe um fenômeno compartilhado por todas as pessoas, que caracteriza a condição humana: esse fenômeno é a faculdade da memória. Eventualmente, uma pessoa não tem memória, diz-se que determinada sociedade não tem memória, mas isso se constitui numa anormalidade, pois sem memória não é possível *ser* no tempo nem no espaço. A memória apresenta-se com um desafio para todos os campos do saber humano; na epistemologia questiona o paradigma da natureza do seu conhecimento, pois pode ser seu objeto e sujeito ao mesmo tempo.

Os estudos sobre a memória partem do princípio que ela é o passado no presente. A consciência, por ser constituída de memória e pela capacidade de lembrar e de articular esses tempos, pode superar os limites entre o *ontem-lá* e o *hoje-aqui*. Este fato faz com que os tempos, passado, presente e futuro, percam suas referências objetivas e misturem sensações e percepções de como as coisas são atraídas e registradas na memória. Essa complexidade de tempos que coexistem na memória se torna ainda mais complexa quando se trata de escrever a *memória*. A escrita é sempre uma tentativa de fixação, e a memória é por natureza avessa a fixações. A mediação entre a vida vivida e a vida lembrada é feita pela linguagem, que na sua opacidade anota traços do passado, permitindo que ele seja re-significado a cada novo encontro na sua presença contínua no presente.

Neste trabalho, inicialmente, propôs-se realizar uma leitura comparada entre dois romances de escritores contemporâneos, *Relato de um certo Oriente*, do brasileiro Milton Hatoum, publicado em 1989, e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, do moçambicano Mia Couto, publicado em 2002.

A proposta justificava-se por entendermos que os dois escritores lançavam mão de procedimentos semelhantes para a construção da narrativa e utilizavam a

memória como *motor* da composição de seus romances e nossa hipótese era a de que essa memória era subvertida. Primeiro a memória negava o caráter individualista que, em geral, caracteriza a sua escrita e segundo, negava o caráter, também individualista, com que tem sido aclamada como a marca mais forte do gênero romanesco.

Nossa hipótese confirmou-se, e como demonstramos, a memória individual é atravessada de tal modo pela memória do grupo, ou a memória social, que os narradores não podem narrar sozinhos e por isso demandam outras vozes, abrindo espaço na narrativa para a coexistência de pontos de vista, às vezes, contraditórios.

Outra questão que se nos colocava era o fato de que ambos os autores utilizavam procedimentos parecidos na construção dos textos e que, embora tendo estilos bastante diferentes o uso de estratégias narrativas semelhantes os aproximavam. Para tematizar a memória, os narradores usavam rastros do passado, como cartas e fotografias. Como referências materiais, nossa hipótese era de que esses traços ajudassem a tocar um tempo vivido e experimentado. Essa nossa hipótese não se confirmou. Na medida em que fomos lendo os romances, percebia-se que ali existia um campo aberto a invenção de uma outra coisa que, se tinha referência na realidade empírica, não a aceitava, e inventariava uma outra memória para ocupar o seu lugar. As relações da memória e da história, presentes nos romances, despistavam um lugar construído no imaginário dentro do real que apresentavam.

Em ambos os romances, as personagens viajavam e essas viagens não os muniam de narrativas para contarem aos seus quando regressassem. Eles voltam para contar uma história que eles já não conhecem e então será preciso uma outra viagem, de dimensão simbólica, que os fará penetrar no universo familiar, mas estranho; e o que deveria permanecer secreto aflora expondo os conflitos familiares e humanos. A viagem como motivo de deslocamentos da memória confirma nossa hipótese do nomadismo das lembranças do passado que se alteram a cada novo ajuste afetivo do presente.

Se configuravam mundos diferentes, e geograficamente estivessem distantes, os dois romances instigavam um diálogo através do aporte a memória e também do uso de imagens-objeto constituídos como traços do passado.

Nossa hipótese era de que os dois escritores atuavam dentro de um entendimento realista da literatura, mas o realizam diferentemente: Milton Hatoum entrava na seara vanguardista do expressionismo explorando a percepção dos sentidos, metáfora de sua negação da natureza exuberante que esteve na visão romântica dos viajantes europeus até o naturalismo do XIX. Mia Couto se aventurava na materialidade da palavra e construía um texto próximo do realismo mágico da América Latina. A diferença pensada no princípio deste trabalho se confirmava; no realismo fleubertiano de Milton Hatoum e na vocação fabulativa de Mia Couto, este, que ultrapassa sempre os limites do *non sense* articulado a uma linguagem poética e epifânica. Ambos estavam imbuídos de expressar uma determinada concepção da realidade, mas não a realidade imediata. Uma outra realidade, edificada pela linguagem literária.

Os mundos misturados que tinham no horizonte traziam-nos em franca negociação; confrontando mundos diferentes, modos de vida conflitantes e integrações culturais diversas. Se tinham uma linguagem e um estilo diferentes, os dois autores tendiam a valorizar coisas parecidas, trânsitos e traduções entre línguas e culturas, a autoreferencialidade da linguagem; frases diretas, mas com gosto para a extensão da narrativa, como uma forma de permanecer na linguagem. Se estavam imbuídos de formas de realismo diferentes, os procedimentos de mimesis apenas variavam de grau um relação ao outro. Se tematizavam mundos diferentes, um país africano pós-independência, e uma decadente região do Brasil, a família era o núcleo dos dois romances, com seus conflitos que se estendem a contingência do social, e a família como expansão do universo social.

As personagens nomeadas cuidadosamente expressavam já no nome o seu caráter, como se o nome pudesse guardar a sua qualidade substantiva, ou pudesse fazer coincidir o sentido com a palavra sem nenhuma intermediação. Os espaços vacilantes e imagéticos impressos fortemente nas páginas de *Relato* e os

acontecimentos insólitos, nas páginas de *Um rio* só acrescentava força às nossas indagações e constatações de semelhanças entre os dois textos.

A linguagem pareceu ser um lugar determinante, ao lado do tempo e do espaço em que se articulavam as cenas. Em Mia Couto a desarticulação lógica misturava a poesia e a mitologia de uma África ancestral, inventada, mas referenciada no real. Em Milton Hatoum, o apelo aos sentidos tingia o texto com suas cores fortes, cujo cromatismo expunha aquelas cenas contrastantes no meio de uma rua de Manaus, os barulhos do porto e da *Parisiense* pareciam mesmo um tumulto com os burburinhos em dia de mercado ou de feira, com vozes misturadas; confusão comum num mercado ou num porto, onde muitos chegam e outros tantos partem, anunciando nas vozes nervosas, ferozes e concorrentes dos vendedores, um mundo de trânsito e de misturas. Espaços por natureza, de trocas e integrações.

Quando trata-se da memória no senso comum tende-se a acreditar que ela seja capaz de reter o fluxo do tempo, que ela seja capaz de conservar os acontecimentos tal como aconteceram. Mas ao adentrar uma reflexão mais profunda sobre a memória percebe-se que sua competência está em desdobrar infinitamente o tempo, misturando-o em diversos níveis, a outros tempos e, por fim, alterando mesmo a substância do espaço.

Assim como no mito de *cronos*, que cria os seus filhos e os devora, o tempo cria os dias e os destrói; usa essa matéria para se reconstituir em seguida. A escrita é uma forma de assegurar que nossas experiências vividas sejam perpetuadas, não se esvaziem no fluxo do tempo. A escrita, os documentos, fotografias, cartas, são dispositivos usados para fixar imagens que permitem visitar o passado e ter a sensação de continuidade, de contato com a identidade e com uma história sem interrupções.

Nos países africanos, ou mesmo em países que experimentaram no dia-a-dia a violência da invasão colonial ou industrial; na Manaus portuária de Milton Hatoum e na ilha de Mia Couto, a memória é repassada e alterada pela transmissão de pessoa a pessoa, de geração a geração, mas também inventada na medida em que não se conforma à realidade.

Essa memória também trabalha com as imagens que ficaram impressas no inconsciente das pessoas. Como sabemos, na tradição judaica, a palavra é sagrada e a escrita é bendita, mas para Platão a escrita era vista com desconfiança, um mal, porque dispensaria a memória. O filósofo grego falava, é claro, da memória como a capacidade da mente humana de reter informações sobre a vida, não da memória como é concebida hoje, como um atributo da sociedade, coletiva e partilhada por todos os indivíduos. E por isso, vimos pelos historiadores abordados no primeiro capítulo deste trabalho, que não se pode deixar de considerar que, se a memória é um bem público, ela é negada a muitos povos e comunidades.

Não no sentido de resgatar algo; a palavra *resgate* não é boa para o caso de discutir a memória, no sentido de que não é possível resgatar o que quer que seja vivido no passado. O acesso ao passado é feito pela memória, e como vimos pelos narradores diversos de Milton Hatoum e de Mia Couto, ela se manifesta de acordo com experiências subjetivas e sociais ao mesmo tempo e, por isso, ela é tão móvel e permeável a imaginação e à invenção.

Por não ser uma categoria fixa e impermeável a outras temporalidades, memória conjuga duas necessidades em principio excludentes que é lembrar e esquecer, cuja intermediação é feita pela linguagem. Entre a lembrança e o esquecimento, a linguagem amarra, organiza, ordena, funda novos espaços e tempos, negocia realidade e imaginação. Assim, nos romances de Milton Hatoum e de Mia Couto, a linguagem é que permite que aquilo que foi vivido ligue os homens ao passado e permita uma história pessoal, cujas identidades são tão inventadas quanto a memória que as sustenta.

A impossibilidade de estudar a memória como uma categoria fixa esbarra na própria condição de suas outras categorias componentes. O tempo e o espaço: o espaço pode ser o da cidade, ou das margens do Negro, ou de dentro da casa de Emilie, ou do Líbano, subjetivo, local e global, geográfico, psicológico, mítico e trágico, nômade. Pode ser a casa, a Nyumba-Kaya, que confunde a terra de todos com a morada de uma família, fazendo com que o espaço seja o símbolo desses cursos entre a pessoa e a comunidade.

Como Bakhtin, que tomava o espaço submetido ao tempo, ao considerar que o tempo é a categoria que domina o espaço, uma vez que ele é capaz de alterá-lo; assim como a memória, de linguagem, onde essa relação ocorre. O espaço da cidade e o espaço do campo, em diferentes níveis são nômades e sedentários. O que é vivido é retido de alguma maneira, mas é transformado nos processos de memória. Essa constante construção, cada vez que algo é lembrado, dá-se por acréscimos e/ou subtração.

Assim, a relatora do *Relato* configura-se como uma orquestradora de várias vozes que vêm do passado com suas incertezas e suas alterações com relação ao vivido. No caso do romance de Mia Couto, *Mariano*, o narrador peregrina entre indefinições e dúvidas, tentando ordenar uma história pelas cartas e conversas do romance; nômade, ele resta caminhando de um lado para outro até sua escrita ao final do romance encontrar-se com a do avô Dito Mariano.

Entre a memória, seja ela ficcional ou não, existe um tempo em suspenso propenso a hibridações, mesclagens e todo tipo de mistura, fundando um terceiro espaço. É nesse lugar mediado pela linguagem que a vida é organizada nos romances de Milton Hatoum e Mia Couto. Se a linguagem, e a linguagem da memória, não fixa realidade alguma, ela constrói a realidade. Ao ter isso em conta, percebe-se a necessidade de considerar que a memória ficcional se confunde com todas as outras memórias, mesmo quando o tema dessas outras formas de escrita não sejam cartas e fotografias, desenhadas em quadros de memória.

Como o tempo, a memória não pode ser desvinculada do presente e do futuro, como se as três referências básicas de tempo fossem suficientemente demarcadas. A memória é o que foi vivido, mas é também tudo o que ficou da experiência; inclusive o que foi escrito sobre o que foi vivido, o que foi pintado, fotografado, registrado, mas sobretudo, o que ficou no imaginário, recordando. E a história é feita por homens e mulheres, não é algo que existe a priori, mas uma construção humana: onde memória e história se encontram.

Se isso impõe ver as coisas como elas são, sem idealismos exultantes, permite também a esperança – essa mola frágil mas constante que faz com que

as sociedades lutem e queiram transformar-se, como foram os casos dos fins das ditaduras na América Latina e do colonialismo em África.

O esquecimento é fundamental para a própria constituição da memória, e essas realidades precisam ser esquecidas. Os narradores e as personagens de Milton Hatoum e de Mia Couto sabem disso. Esquecem para poderem lembrar. Lembrar uma outra memória, que precisam ainda inventar. Mariano recebe cartas com a própria letra, a avó Dulcineusa vê fotografias imaginárias num álbum vazio. Vazias e brancas são as paredes da casa lembradas pela relatora do *Relato*. Ao final, todas essas personagens encenam a metonímia do próprio ato de escrever a memória, num espaço que não é nem o ontem nem o hoje, mas aquela fresta intersticial que nos assombra e nos expõe no fio invisível do tecido de nossa própria existência.

Uma pesquisa é como a memória: o hipertexto da memória, onde uma fonte ou uma idéia puxa outra, o pesquisador viaja, às vezes tão longe quanto as personagens que sonham; onde é que estava quando ‘levantou a cabeça’, como disse Roland Barthes. Mas como os romances de Mia Couto e de Milton Hatoum, a pesquisa um dia precisa terminar.

Os pontos em torno do qual esta tese foi construída, relacionados à memória, apresentam-se como a confirmação da memória como invenção do futuro; da viagem como o movimento necessário e fundamental na constituição das perspectivas dos narradores, que se dá no tempo e no espaço, e através da memória, desloca o sujeito com relação ao mundo; da fotografia como invenção de quadros de memória, que são desenhadas pela linguagem, de um lado, e de outro, a linguagem construindo quadros pela imaginação pictórica; das cartas que são uma escrita dentro da escrita, ao encenar a multiplicidade de vozes que constituem o romance e a vida social.

Os dois romances são construídos pela organização de viagens de muitas idas e vindas, e a memória aparece como viagem, no sentido de uma passagem interior, que ocorre nas personagens e nos narradores e tem duas dimensões: uma dimensão é extensiva no sentido da viagem real que ocupa os deslocamentos das personagens; outra dimensão da memória é a viagem interior

moldada de sensações relacionadas ao tempo passado que busca-se apagar para elaborar a viagem rumo ao devir.

Viajar, deslocar e alcançar outras margens, é misturar. Os romances de Milton Hatoum e Mia Couto, lidos neste trabalho, têm uma dimensão ambígua com relação a essa mistura. Primeiro porque o romance representa os deslocamentos próprios do viajante e segundo, porque ao mesmo tempo representa a si próprio como viagem por outros universos, como podemos ver nos jogos intertextuais que compõem o romance.

Quem viaja, numa ou noutra dimensão, fotografa, ou seja, constrói imagens sobre o mundo e sobre si mesmo. Essas fotos passam a ter também uma dupla dimensão. A primeira é a presença concreta de retratos nos dois romances. A segunda dimensão da fotografia é a sua transformação em linguagem verbal, narrada. Quem tem memória, viaja, fotografa e escreve cartas. O deslocamento afasta as pessoas e naturalmente as obriga a manterem o contato através de códigos que transmitam notícias e informações sobre o lugar diferente em que estão.

O conteúdo dessas fotos, dessas cartas é o conteúdo de um mundo atingido por diversos outros códigos. É um mundo que espera ser traduzido na sua perda original. Mariano é o próprio avô, as cartas são escritas pelas suas mãos, e traduzido, ele pode restaurar o universo perdido. O romance de Mia Couto é uma elegia à esperança, mas também uma visão realista e dura sobre as condições do país e a necessidade de sonhar. O romance de Milton Hatoum, das margens distendidas da Amazônia brasileira, supera os limites da incompreensão humana pela comunicação, expressa nas cartas que cruzam rios e oceanos.

Em ambos os romances a vida familiar é a parte central da cena. A casa é a geografia da intimidade, onde os conflitos, as proibições, as relações de incesto, são anunciadas. Os romances são escritos por ausências. A ausência de uma memória satisfatória para os dois, a relatora e o narrador. A ausência de fotografias, ou seja, as paredes e álbuns em branco representam a própria literatura, lugar de instituir novos mundos.

Ambos alimentam a necessidade de narrar explorando o poço sem fundo de memórias plurais e itinerantes, mas também buscam na tradição literária ocidental muitas de suas motivações. Mia Couto, autor de quem poderia-se esperar uma ligação mais forte com uma *mitologia cultura africana*, faz incursões na literatura ocidental de maneira até mais evidente, mas realizando a operação tradutora daquelas referências entre o corte do ocidente e do oriente que formam o chão cultural de Moçambique.

Uma discussão sobre as questões históricas que levaram ao colonialismo moderno é uma parte importante deste trabalho. O tratamento dos elementos literários dos romances de Milton Hatoum e de Mia Couto, considerando as relações internas das personagens e dos narradores com a questão da memória, que implica naturalmente o universo do romance, levou a uma problematização do realismo, da posição do narrador, do colonialismo, ou seja, dos aspectos abordados na tentativa de delinear os elementos formais que compõem a economia da narrativa e apreender seus sentidos nos romances.

Com isso, buscamos apreender uma poética do terceiro espaço, termo referido por Bhabha para o conceito de contingência histórica. Nesse terceiro lugar, os textos dos dois autores foram situados numa tendência pós-moderna da literatura produzida na América Latina e na África que fazem negociações num campo supranacional.

O discurso literário que busca na forma do romance seu formato de expressão, cujas temporalidades são absorvidas no afã de criação de um novo espaço social, foi aqui, parte importante do nosso interesse. Uma poética que nasce do interstício, onde o indivíduo que estabelece com o seu meio uma entidade real e atuante sem a qual não há mudança possível, na convergência da vontade e do desejo de uma comunidade que no seu interior negocia ininterruptamente essa vontade e esse desejo.

No diálogo entre os países de língua portuguesa, construir um futuro diferente é restaurar a possibilidade do sonho e da imaginação que tecem a realidade. Realidade que é, antes, desejada. Na fraternidade de semelhanças

políticas e culturais, Brasil e Moçambique se constroem em solidariedades presentes na arte de inventar memórias.

BIBLIOGRAFIA

1 – Dos autores

1.1 - Milton Hatoum

HATOUM, Milton. “Belém é bíblica?” (*poema*) — “A casa ilhada” (*conto*). In: Revista de *Estudos Avançados* do IEA – USP: Dossiê Amazônia I, n.53, 2005.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. “Literatura e identidade nacional” In: revista *Remate de males*. IEL - Campinas-SP: v.14 (77), 1994.

_____. *Literatura & Memória: notas sobre “Relato de um certo Oriente”*. São Paulo: PUC/SP, 1996.

_____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

1.2 - Mia Couto

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987. (Uma terra sem amos, vol.34).

_____. *Cada homem é uma raça*. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *Cronicando*. 3.ed. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. *Terra sonâmbula*. 2.ed. Maputo: Ndjira, 2001.

_____. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *A varanda do frangipani*. 7.ed. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *Contos do nascer da terra*. Maputo: Ndjira, 1997.

_____. *Mar me quer*. 8.ed. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *Vinte e Zinco*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2004.

- _____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O fio das missangas*. Maputo: Ndjira, 2003.
- _____. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 3.ed. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Lisboa: Caminho, 2002.
- _____. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.
- _____. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Pensatempos: textos de opinião*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *O gato e o escuro*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *O país do queixa andar: crônicas jornalísticas*. Maputo: Ndjira, 2003.
- _____. *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. “Moçambique – 30 anos de independência: no passado, o futuro era melhor?” In: revista *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, n.8 (p.191-204), 2005.

2 – Sobre os autores

2.1 - Milton Hatoum

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Um certo porto flutuante”. In: revista *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, n.8 (p.25-30), 2005.

ARRIGUCCI, Davi. “Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum”, in: *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. *Rede de histórias: Identidade(s) e Memória(s) no Romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum*. 2004. 138 folhas. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 2004 (Orient. Elcio Cornelsen).

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2005. (v. 01).

_____. *Memórias de um certo relato*. 2000. 112 folhas. Tese. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. (orientada por Philippe Willemart).

_____. *Relatos de uma cicatriz: A construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. 2005. Tese. São Paulo: FFLCH-USP (Orient. Philippe Willemart), 2005.

FANTINI, Marli. “Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas”. In: *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismos & outras misturas*. (org.) Benjamin Abdala Jr. São Paulo: Boitempo, 2004.

FIDELIS, Ana Cláudia Silva. *Entre Orientes - Viagens e Memórias: A narrativa relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. 1998. 147 folhas. Dissertação. Campinas, SP, 1998. (orient. Francisco Foot Hardman)

FUKS, Julián. “Cinzas que queimam: o escritor manauara Milton Hatoum lança terceiro romance” in: *Folha de São Paulo* 13/8/2005, Cad. B, p.1.

HARDMAN, Francisco Foot; "Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum". Revista *Tempo Brasileiro*, Vol. 1, Fac. 141 (5-15). Rio de Janeiro, RJ: BRASIL, 2001.

LAUB, Michel . “Esaú e Jacó em Manaus”, in: revista *Bravo*, ano 3, nº. 33, junho de 2000.

LIMA, Luiz Costa. “A ilha flutuante”, in: *Folha de S. Paulo*, 24/09/00.

LIMA, Vânia Carmem. *Heterogeneidade Discursiva em Relato de Um Certo Oriente: unidade na dispersão*. 2002. 164 folhas. Dissertação. Uberlândia, MG.: UFU, 2002. (Orient. Joana de Araújo).

MARTINS, Benedita Afonso. *Imagens da Amazônia: olhares interculturais*. 2004. 239 folhas. Tese. Minas Gerais: UFMG, 2004 (Orient. Reinaldo M. Marques).

MARTINS, Gilberto. “Garras da modernidade ferem *Dois irmãos*”, in: *O Estado de S. Paulo*, 18/06/00.

NESTROVSKI, Arthur. “Uma outra história”, in: *Folha de S. Paulo*, 11/06/00.

PELLEGRINI, Tânia. “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”. In: *Luso-Brazilian Review*. University of Wisconsin: 41.1 (2004) 121-138

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A cidade Flutuante", in: *O Estado de S. Paulo*, 12/08/00.

PIZA, Daniel. "Relato de um certo Oriente", *O Estado de São Paulo*, 26 de março de 2001, Caderno 2 "Literatura" (p.D6 -7).

SANTOS, Jean Luiz Davino. Processos de transculturação narrativa e interconexão cultural em *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. 2004. 77 folhas. Dissertação. Alagoas: UFAL, 2004 (Orient. Belmira Rita da Costa Magalhães)

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão Santos. *Nação: ficção - comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. 1996. 208 folhas. Tese. Belo Horizonte: UFMG: 1996 (orient. Wander Melo Miranda).

SILVA, Marta B. M. *Do texto verbal ao não-verbal: perspectivas de tradução intersemiótica em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum*. 2002. 122 folhas. Dissertação. UFAL: 2002 (orient. magnólia santos).

SEREZA, Haroldo Ceravolo. "Milton Hatoum canta Manaus para ser universal", in: *O Estado de S. Paulo*, 27/05/00.

ROCHA Ana Lilia Carvalho. *O olhar (des)construtor de Milton Hatoum em 'Relato de um certo oriente'*. 2003. 162 folhas. Dissertação. Pará: UFPA, 2003 (Orient. José Castro).

TOLEDO, Marleine. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. *Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

2.2 - Sobre Mia Couto

ABDALA JUNIOR, Benjamin. "Doze dias de abril, sob teto de zinco". In: *Revista Ecos*. Cáceres-MT: IL-UNEMAT Editora, n.03(11-5)), 2005.

ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra: estudos, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia –Mindelo: Embaixada de Portugal e Centro Cultural Português, 1998.

BATISTA, Zelimar Rodrigues. *Mia Couto: um tradutor de luares e silêncios*. 2004. 106 folhas. Dissertação. Rio de Janeiro: UFRJ. 2004. (Orient. Carmem Lucia Tindó Ribeiro Secco).

BERNARDO, Gustavo. "A palavra épica". Rio de Janeiro: *Jornal O globo*, 12/04/2003.

CABAÇO, José Luís. "Mia Couto: a transgressão legítima". In: *Tempo*. Maputo (14): Outubro, 1990.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. *A palavra, o corpo e o mistério: Margens da ficção*. 2002. 196 folhas. Tese. Rio de Janeiro: UFF, 2002. (Orient. Laura Cavalcante Padilha).

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Acrediteísmos*. Lisboa: Mar além, 2001. (col. Mar profundo, n. 4).

_____. *Mia Couto: brinciação vocabular*. Lisboa: Mar além, 1999.

_____. *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*. 2002. 622 folhas. Tese. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2002. (Dissertação de doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, orientada pelo prof. Dr. Lourenço do Rosário)

_____. *Mia Couto: Pensamentos e provérbios*. Lisboa: Mar além, 2000. (Col. Mar profundo, n. 2).

_____. (org.). *Provérbios moçambicanos. Recolha oral (1979-1983)*. Lisboa: Mar além, 2001. (col. 5 mares, n. 1).

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994. (col. Palavra Africana).

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LEPECKI, Maria Lúcia. "Mia Couto: Vozes anoitecidas, o acordar". In: *Sobreimpressões – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa: Caminho, 1988.

MAQUÊA, Vera. "Entrevista com Mia Couto". In: revista *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, n.8 (p.205-217), 2005.

_____. "Guimarães Rosa e Mia Couto: veredas africanas". In: *Caderno Fênix de ciência*: UNEMAT Editora. Cáceres-MT: UNEMAT, n.02 (105-112), 2005.

_____. “Três romances de Mia Couto: horizontes moçambicanos”. In: MARTIN, Vima Lia (org.). *Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

LIMA, Marinei Almeida & MAQUÊA, Vera. “José Craveirinha e Mia Couto: a construção do espaço nacional em África”. In: Revista *Ecos*. Cáceres-MT: IL-UNEMAT, n.03 (16-23), 2005.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

NGOMANE, Nataniel José. *A escrita de Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. 2004. 199 folhas. Tese. São Paulo: FFLCH-USP, 2004 (Orient. Rita Chaves).

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. *Vida nova em velhas estórias: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto*. 2004. 252 folhas. Tese. Belo Horizonte: PUC/MG, 2004 (Orient. Maria Nazareth Soares Fonseca).

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto*. 2001. 350 folhas. Tese. São Paulo: FFLCH – USP, 2001 (Orient. Benjamin Abdala Junior).

SANTOS, Alexsandra M. S. *Caminhos da memória: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto*. 2003. 81 folhas. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2003 (Orient. Mônica Muniz S. Simas).

SECCO, Carmem Lúcia T. R. “Alegorias em abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance Vinte e cinco, do escritor Mia Couto)”. In: revista *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, n.03 (p.110-123), 1999.

VENTURA, Susanna Ramos. *Três romances em diálogo: estudo comparado entre “Manual de pintura e caligrafia”, de José Saramago; “Tropical sol da liberdade”, de Ana Maria Machado e “Terra Sonâmbula”, de Mia Couto*. 2005. 349 folhas. Tese. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas: Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. "Poder simbólico e comunitarismos: fluxos ibero-afro-americanos". In: (Orgs.) JOBIM, José Luís ... (et al.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005 (96-113).

_____. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002.

_____. *Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O romance social brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

_____. (org.) *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismos & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. & CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. & SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê, 2004.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Porto: Jornal Público (coleção Mil folhas), 2003.

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EdUSP: FAPESP, 1998. – (Ensaio de cultura; 15).

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: ensaios*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ALEXANDRE, Valentin. *O império africano (séculos XIX e XX)*. Lisboa: Colibri, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle ; Brasília-DF: CNPq, 1988 (Ed. crítica : Telê P. A. Lopes).

_____. *O Turista Aprendiz*. (Org. Telê Ancona Lopez), Edição fidedigna de inédito: estabelecimento de texto, introdução e notas. São Paulo: Duas Cidades - SCCT, 1977 (2. ed. 1985).

ANDRADE, Fábio de Souza. “De imagem às imagens em movimento: o narrativo na *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima”. In: revista *Teresa*. DLCV-FFLCH-USP, n.3 (126-137), 2002.

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora três, 1973.

ANGELIDES, Sofhia. *Carta e Literatura: correspondência entre Tchêkhov e Gorki*. São Paulo: Edusp. 2001.

ANTUNES, Antonio Lobo. *Terceiro livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ARGAN, Giulio C.; *Arte moderna*; São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÁVILA, Myriam. “Cultura: um aporte contingencial”. In: revista *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, n.8 (69-81), 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Daria Olivier. Paris: Gallimard. 1994.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*, Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1995.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

LOPES, Baltasar. *Chiquinho*.

BAPTISTA, Martha. *Cantos de amor e saudade: a história de Cáceres contada através das lembranças de Vó Estella*. Cuiabá: Entrelinhas, 2005.

BARDECHE, Marie-Laure. « Répétition, récit, modernité ». In : *Poétique*, Seuil. Sep. 1997 (111).

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980. (Cahiers du cinéma Gallimard).

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro de música*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: 1990.

_____. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil: 1970.

BARTHÉLÉMY, Mimi. “Espoir et liberté”. In: DE LA SALLE, Bruno et al. (orgs.) *Pourquoi faut-il raconter des histoires?* Paris: Éditions Autrement, 2005 (45-8).

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas I).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BERND, Zila. “O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe”. In: ABDALA JR., Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004 (99-111).

BHABHA, Homi K. “A questão do *Outro*: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo”. Trad. Francisco C. L. Júnior. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gançalves . Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (ensaio). Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

_____. *O cânone ocidental*. 3.ed. São Paulo: Objetiva, 1995.

_____. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, 1965.

BORGES, Jorge L. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s/d.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. *O Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

BUENO, Eduardo - *Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto: 1983.

CABAÇO, José Luis. “A questão da diferença na literatura moçambicana”. *Revista Via Atlântica*, nº. 7: 61-9, São Paulo: 2004.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003. – (coleção Latino-americanos, 1).

CANDIDO, Antonio (et al.) *A personagem de ficção*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993. (Vols I e II)

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2004.

_____. *Vários escritos*. 4.ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas cidades/ouro sobre azul, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. "Formas do romance". In : revista *Literatura e Sociedade* 1. DTLIC – FFLCH – USP: São Paulo: 1996. (114-8).

CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. "Sob a égide do cavaleiro errante". In: *Revista de Literatura Comparada/ABRALIC* – v.1, n.8 (11-17), 2006.

_____ & COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme et discours sur la négritude*. Paris: Présence africaine, 2004.

CHABAL, Patrick. *Voices moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994. (Coleção Palavra africana, dirigida por Ana Mafalda Leite).

CHALIAND, Gérard. *A luta pela África: estratégias das potências*. Trad. Daniel A. Reis Filho. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.

_____. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: USP/FFLCH/DLCV/ECLLP, 1999. (Coleção Via Atlântica, n.1.).

_____. "Literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos". In: CANIATO, Benilde Justo & MINÉ, Elza. *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: USP/FFLCH/ECLLP, 2002: 505-15. (Col. Via Atlântica, n.2.)

_____ & MACEDO, Tânia (orgs.) *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CHIAMP, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. 2.ed. Trad. José Rubens Siqueira. Introdução e organização de Amy Gutmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola.1993.

COUTINHO, Eduardo F. "Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica". In: *Revista de Literatura Comparada/ ABRALIC* – v.1, n.8 (41-58), 2006.

CRAVEIRINHA, José. *Obra poética*. Maputo: Imprensa Universitária-UEM, 2002.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Ática, 1998 (Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão).

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro, J. Zahar Ed., 2000.

DAVIDSON, Basil. *Os africanos – uma introdução à sua história cultural*. Lisboa: Edições 70, 1969.

DE LA SALLE, Bruno et al. (orgs.) *Pourquoi faut-il raconter des histoires?* Paris: Éditions Autrement, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. (org.) *Memoria y vida*. Madrid: Alianza, 1977.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2.ed. Trad. Maria Beatriz Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Préface de Jean-Paul Sartre (1961). Préface d'Alice Cherki et Postface de Mohammed Harbi (2002). Paris: La Découverte, 2002.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*. 3.ed. Lisboa: Plátano Editora, 1985.

_____. "Alocução". In: *Actes du colloque international "Les littératures africaines de langue portugaise – A la recherche de l'identité individuelle et nationale"*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1989.

_____. *O discurso no percurso africano I: (Contribuição para uma estética africana)*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Niterói: EdUFF, 2005.

FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

FLAX, Jane. "Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista". In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de encostar mundos: referencialidade e representação na narrativa angolana e moçambicana dos anos 80*. Lisboa: DIFEL, 2002.

FOOT HARDMAN, Francisco. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. 2.ed. Trad. M^a Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O que é um autor?*. 3.ed. Lisboa: Vega, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Editora Global, 2005.

FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FUKS, B. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Batella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GARMES, Hélder (org.). *Oriente, engenho e arte: imprensa e literatura de língua portuguesa em Goa, Macau e Timor Leste*. São Paulo: Alameda, 2004.

GIUCCI, Guillermo. *Viajante do maravilhoso: o novo mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.

GOLDMAN, Lucien. *A Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

GOMES, Aldônio & CAVACAS, Fernanda. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

GONÇALVES, Perpétua. "Para uma aproximação Língua-Literatura em português de Angola e Moçambique". *Via Atlântica - revista da área de ECLLP/ DLCV/USP*. n.4 - São Paulo – 2000: 212-23.

GRAÇA, Pedro Borges. *A construção da nação em África. (ambivalência cultural em Moçambique)*. Lisboa. Almedina, 2005.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (séculos XVI – XVIII)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Critica, 1985.

GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HAMILTON, Russel. *Literatura africana, literatura necessária II (Moçambique)*, Lisboa: Ed. 70, 1981.

HOBBSAWM, Eric. *A Era do Império (1875-1914)*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____. *Sobre história: ensaios*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Heloisa Buarque (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOWE, Irving. *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998 (col. Estudos).

HUGO, Victor. *O último dia de um condenado: um manifesto contra a pena de morte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

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

IANNI, Octavio. *A metáfora da viagem*. Cultura Vozes: n.2 (mar/abr), 1996.

ILIFFE, John. *Os africanos: história dum continente*. Trad. Maria Filomena Duarte. Lisboa: Terramar, 1994.

IZQUIERDO, Iván. *Questões sobre memória*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2004.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

KANE, K. Mohamadou. *Romain africain et tradition*. Dakar: Les nouvelles éditions africaines, 1982.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. 2 vols. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999 (1ª. ed. 1972).

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LABAN, Michel. *Encontro com escritores*. Porto: Fund. Engº. Antonio de Almeida, 2000. (03 volumes).

LARANJEIRA, Pires. *Ensaaios afro-literários*. 2. ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

_____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. (Manual).

LEÃO, Ângela Vaz. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

LEJEUNE, Philippe. « Le pacte autobiographique ». In : *Poétique*. Paris: n.56 (416-434), Nov. 1983.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa : Edições Colibri, 2003.

_____. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa : Edições Colibri, 1998.

LLOSA, Mario Vargas. "Sobre los móviles del escritor". In: *Semana do autor*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

- _____. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- LOPES, Ana Mônica. & ARNAUT, Luiz. *História da África: uma introdução*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- LOURENÇO, José Seixas. “Amazônia: Trajetória e perspectivas”. In: *Brasil: um século de transformações*. (org.) Ignacy Saks et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- LÖWY, Michel. Walter Benjamin : *aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- _____. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MACEDO, Tânia. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1992.
- MAQUÊA, Vera. “Espaço e voz: a personagem criança em Graciliano Ramos”. In: *Vários: Sociedade e discurso*. São Paulo: Pontes/ Cáceres: UNEMAT Editora, 2001.
- _____. “O percurso do escorpião: sobre *Cem anos de solidão*”. In: *Revista Ecos*. Cáceres, MT: IL/UNEMAT Editora, n.01 (87-105), 2004.

_____. “Representações do Intelectual, de Edward Said”. In: Revista *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, n.8 (p.281-285), 2005.

MARGARIDO, Alfredo. *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. Lisboa: Edições universitárias lusófonas, 2000.

MARQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTIN, Vima Lia (org.). *Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005. (Via Atlântica, n. 8).

MATA, Inocência. O universal e o local nas literaturas africanas: um dicotomia sem suporte. In: Revista *Ecos*. Cáceres-MT: IL-UNEMAT, n.01 (09-20), 2004.

MATESO, Locha. *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala, 1986.

MELO E CASTRO, E. M. de. “Odeio cartas”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Batella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (11-7).

MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana – a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane. 1988.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MOLES, Abraham, *O Kitsch*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

MONIOT, Henri. “A história dos povos sem história”. In: LE GOFF e PIERRE NORA. *História: Novos problemas*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1995.

MOURA, Jean-Marc. “La scénographie Postcoloniale” In: *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Puf, 1999 (120-138).

MOTA, Lourenço Dantas & ABDALA JÚNIOR, Benjamin (orgs.) *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001.

MURRAY, Jocelyn. *África – o despertar de um continente*. Madrid: Del Prado, 1997. 2 vls. (grandes impérios e civilizações).

NAIPAUL, Vidiadhar. S. *Uma curva no rio*. Trad. Carlos Graieb. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos: memórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Trad. Lucília Rodrigues & M^a. G. Segurado. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997. (Coleção Biblioteca da História).

NIANE, Djibril Tamisir. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence africaine, 2006.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

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

_____. *Literatura moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1997.

NORA, Pierre. “O retorno do fato”. In: *História: novos problemas*. (orgs.) Jacques Le Goff e Pierre Nora. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. “Entre Mémoire et Histoire: la problématique des lieux”. In: *Les lieux de mémoire*. (Direction de Pierre Nora – I – La République). Paris: Gallimard, 1984.

NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (Brasil 500 anos).

NOVAIS, Fernando A. “Condições da privacidade na colônia”. In MELLO E SOUZA, Laura (org.). *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (vol.I).

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético. Filosofia e Poesia em Heidegger*. 2.ed. S.Paulo: Ática, 1992.

ORTIGUES, E. & ORTIGUES, M.C. *Édipo africano*, São Paulo: Escuta, 1989.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*: Niterói: EdUFF, 1995.

_____. "Poesia angolana e remapeamento etno cultural – trajetos". In: (Orgs.) JOBIM, José Luís ... (et al.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005 (83-95).

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Brissac Nelson. "As imagens e o outro". In: NOVAES, Aduino (org.) *O desejo*. São Paulo: Cia das Letras. 1990.

PÉLISSIER, René. *História de Moçambique: formação e oposição (1854-1918)*. Lisboa: Estampa, 1994. (02 volumes).

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/ Fapesp, 1999.

PESAVENTO, Sandra J.(org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: EdUFRS, 2000.

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.

PIZARRO, Ana. "Áreas culturais na modernidade tardia". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin & SCARPELLI, Marli F.(orgs.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê, 2004 (21-35).

_____. "Imaginário y discurso: la Amazonia". In: In: (Orgs.) JOBIM, José Luís ... (et al.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005 (130-151).

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Globo, 1948.

QUARTA, Cosimo. “Utopia: gênese de uma palavra-chave”. Trad. Hélio Moraes Júnior. In: revista *Morus: Utopia e Renascimento*. Campinas-SP: UNICAMP, n.3 (35-53), 2006.

RÁKÓCZI, István. “Colombo, o visionário do mar”. In: *Mares literários luso-húngaros*. Lisboa: Colibri, 2003.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Angel Rama/organização Flávio Aguiar & Sandra G. T. Vasconcelos. Trad. Raquel Santos & Elza Gasparoto. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Memórias do Cárcere*. 31. ed. São Paulo: Martins Editora, 1986.(2.vols.).

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1998. (Pós-fácio de João Luiz Lafetá).

_____. *Vidas secas*. 12.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Gallimard, 1985 (III Tomos).

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. de Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América. 1965.

ROBERT, Marthe. *Narrar histórias. Novelas de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Ed. Taurus, 1973 (Original francês, Paris: Grasset, 1972)

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*, em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.

ROSAS, Fernando & ROLLO, M^a. Fernanda (coords.). *Portugal na viagem do século –Língua Portuguesa: a herança comum*. Lisboa: Assírio & Alvim (Pavilhão de Portugal Expo’98).

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *Cultura e política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. *Fora do lugar: memórias*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Freud e os não-europeus*. Trad. Arlene Clemesha. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

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

_____. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

_____. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata" In: *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias Africanas: história & antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SAÚTE, Nelson. *Os habitantes da memória. Entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal. Centro Cultural Português, 1998.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABEGRAFI Editora e Barroso Prod. Editoriais, 2003.

_____, CHAVES, Rita e Macedo, Tânia. *Brasil-África: como se o mar fosse mentira*. Maputo: Imprensa Universitária – UEM, 2003.

_____. “Nas águas do sonho, nas margens do poético”. In: *Anais do V Congresso da ABRALIC Cânones e Contextos*. Rio de Janeiro: UFRJ. V.2 (227-230), 1998.

_____. “Uma varanda sobre Índico: entrelugar de sonhos, mitos e memórias...” In: SILVEIRA, Jorge. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SEPÚVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Atibaia-SP: Atlântica, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: *Pós-modernidade/ Roberto Cardoso de Oliveira...* (et al.). 5.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

SONTAG, Susan. “Imagens da dor” (Entrevista concedida a Carlos Graieb). In: Páginas amarelas da revista *Veja*, em 27/08/2003.

_____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Lynn Mario T. M. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”. In: ABDALA JR., Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004 (p.113-33).

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

TCHERNIAK, Efim. *Les avocats du colonialisme*. Moscou: Éditions de Moscou, 1967.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 12.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Marcel Proust (1871-1922)*. Paris : Éditions de La Martinière/ Éditions Xavier Barral, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- _____. *La Conquête de l'Amérique: La question de l'Autre*, Paris: Seuil, 1982.
- _____. *Poética*. Trad. Antonio José Massano. Lisboa: Editorial Teorema, 1993.
- VÁRIOS. Cadernos de Literatura Brasileira (*Raduan Nassar*). São Paulo: Instituto Moreira Sales, (02), Setembro, 1996.
- VÁRIOS. Revista de Estudos Avançados do IEA/USP (*Dossiê Brasil dos viajantes*). São Paulo (30): Junho/ Agosto, 1996.
- VÁRIOS. Revista de Estudos Avançados do IEA/USP (*Dossiê Memória*). São Paulo (37): Setembro/Dezembro, 1999.
- VÁRIOS. Revista de Estudos Avançados do IEA/USP (*Dossiê Amazônia I*). São Paulo (53): Janeiro/Abril, 2005.
- VÁRIOS. Revista de Estudos Avançados do IEA/USP (*Dossiê Amazônia II*). São Paulo (54): Maio/Agosto, 2005.
- VOLTAIRE. *Candide ou l'Optimisme*. Paris: Gallimard, 2003.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEBER, Max. "A ciência como vocação". *Ensaio de sociologia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores. s.d.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2.ed. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.
- YATES, F. A. *The art of memory*. Chicago: Chicago University Press, 1966.
- YOURCENAR, M. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ZAMPARONI, V. *Entre Narros e Malungos: Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques (1890-1940)*. Tese. FFLCH/USP. (Orient. Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota), 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: De la littérature médiévale*. Paris : Editions du Seuil, 1987.

WEBGRAFIA

BRUNN, Albert Von. « Cenizas de la memoria : Milton Hatoum entre el caucho y la dictadura militar ». In : <http://www.revista.agulha.nom.br/ag54hatoum.htm>. Acesso em 08 Abr 2006.

HANANIA, Aida R. "Entrevista com Milton Hatoum" em (05/11/1993). In:<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em 12 Set 2006.

SMOLKA, Ana Luiza B. "A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural". In: Editorial. Educ. Soc., Campinas, v. 21, n. 71, 2000. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302000000200001&lng=en&nrm=iso>. Access on: 02 Feb 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)