

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

LUARA PINTO MINUZZI

**MIA COUTO E A SIMBOLOGIA DE EMBARCAÇÕES AQUÁTICAS: NAVEGAR,
MAIS DO QUE PRECISO, É SONHÁVEL**

Porto Alegre

2014

LUARA PINTO MINUZZI

**MIA COUTO E A SIMBOLOGIA DE EMBARCAÇÕES AQUÁTICAS: NAVEGAR,
MAIS DO QUE PRECISO, É SONHÁVEL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre

2014

Luara Pinto Minuzzi

**MIA COUTO E A SIMBOLOGIA DE EMBARCAÇÕES
AQUÁTICAS: NAVEGAR, MAIS DO QUE PRECISO, É
SONHÁVEL**

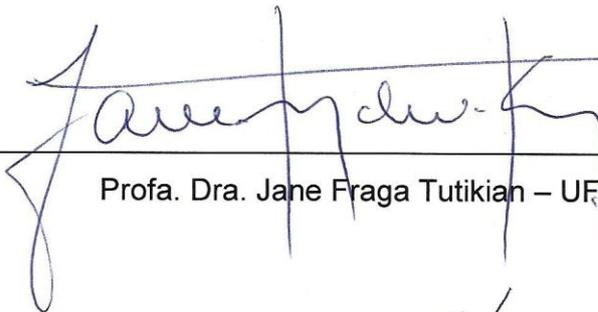
Dissertação apresentada como
requisito para obtenção do grau de
Mestre, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Faculdade
de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em 07 de janeiro de 2014

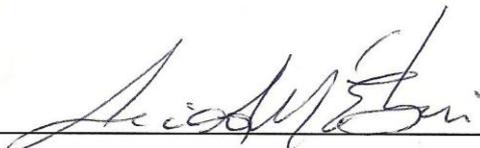
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini - PUCRS



Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian – UFRGS



Profa. Dra. Luciana Morteo Éboli - UNILASALLE

M668M

Minuzzi, Luara Pinto

Mia Couto e a simbologia de embarcações aquáticas: navegar, mais do que preciso, é sonhável. / Luara Pinto Minuzzi. – Porto Alegre, 2014.

135 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

1. Teoria Literária. 2. Literatura Moçambicana. 3. Couto, Mia – Crítica e Interpretação. 4. Teorias do Imaginário. 5. Barcos – Simbologia. I. Angelini, Paulo Ricardo Kralik. II. Título.

CDD 801

869.39

Bibliotecária Responsável: Anamaria Ferreira CRB 10/1494

Dedico este trabalho aos meus pais, meus professores da
ciência do viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à PUCRS e ao Programa de pós-graduação em Letras, aos mestres que me ajudaram ao longo dessa caminhada.

Ao professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, orientador e incentivador deste trabalho.

Ao apoio do CNPq, que me concedeu uma bolsa de estudos ao longo dos dois anos do mestrado.

Às professoras que aceitaram o convite para formar a banca de avaliação deste trabalho: Profa. Dr. Jane Fraga Tutikian e Profa. Dr. Luciana Morteo Éboli.

À Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello pela leitura atenta e pela enorme contribuição para este trabalho.

Aos meus pais e à minha família por sempre apoiarem e incentivarem todas as minhas decisões.

Às minhas amigas, as “gurias”, as de sempre e para sempre.

Ao Fábio pelas doses de carinho e amor diárias.

"E avançaram ambos em direção à luz, rindo e conversando, como quem entra num barco."

(AGUALUSA, 2012:171)

RESUMO

Buscar, nos meandros de três romances do escritor moçambicano Mia Couto, quaisquer referências a barcos, barcas, naus, navios, canoas (enfim, a transportes aquáticos em geral) e perceber como as diferentes simbologias e significados que esses elementos carregam relacionam-se com e enriquecem tais narrativas são os principais objetivos desta pesquisa. Assim, os textos literários a formarem o *corpus* do presente estudo são *Terra sonâmbula*, *O outro pé da sereia* e *A confissão da leoa* – cada volume representando uma década da produção do autor, uma vez que os livros foram publicados em 1992 (seu primeiro romance), 2006 e 2012, respectivamente. Já a teoria do trabalho embasa-se, principalmente, nas obras de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung e Mircea Eliade, no que diz respeito às questões relacionadas ao imaginário e a seu funcionamento. Porém, também faz-se importante verificar aqueles aspectos específicos acerca de Moçambique, de sua cultura, sociedade e crenças, e também do escritor cuja obra é aqui analisada, a fim de descobrir como essas particularidades podem modificar o imaginário relacionado a transportes aquáticos dentro dos textos literários em questão. Para isso, foram selecionados os estudos dos teóricos Laura Padilha, Ana Mafalda Leite, Pires Laranjeira, Inocência Mata, entre outros.

Palavras-chave: Mia Couto. Teorias do Imaginário. Literatura Africana. Simbologia de Barcos.

ABSTRACT

Search, in the narratives of three novels by the Mozambican writer Mia Couto , any references to boats, barges, ships, vessels, canoes (finally, water transport in general) and realize how the different symbologies and meanings that carry these elements relate to and enrich such narratives are the main objectives of this research. Thus , the literary texts that form the corpus of this study are *Terra Sonâmbula*, *O outro pé da sereia* and *A confissão da leoa* – each volume representing a decade of the author's production, since the books were published in 1992 (his first novel) , 2006 and 2012 , respectively. The theory of this work was grounded mainly in the works of Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung and Mircea Eliade, in regards to issues relating to the imaginary. However, it is also important to check those specific aspects about Mozambique, its culture, society and beliefs, as well as about the writer whose work is reviewed here, in order to discover how these characteristics may alter the imagery related to water transports within the literary texts in question . For this reason, the studies of Laura Padilla, Ana Mafalda Leite, Pires Laranjeira, Inocência Mata, among others, were selected .

Keywords: Theories of the Imaginary. Mia Couto. African literature. Symbologies related to boats.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| A PROA..... | 9 |
| 1 O IMPÉRIO DO IMAGINÁRIO | 14 |
| 1.1 SOBRE SÍMBOLOS E MITOS: CONCEITOS IMPORTANTES..... | 24 |
| 1.2 COLOCANDO ORDEM NA LOUCA DA CASA: AS DIFERENTES CLASSIFICAÇÕES | 33 |
| 2 MOÇAMBIQUE E MIA COUTO: MÚLTIPLAS E HÍBRIDAS CONSTELAÇÕES DE IMAGINÁRIOS | 42 |
| 2.1 SONHAR É UMA CURA..... | 56 |
| 3 OS QUATRO PONTOS CARDEAIS DAS SIMBÓLICAS VIAGENS EM TRANSPORTES AQUÁTICOS | 69 |
| 3.1 CARONTE E SUA BARCA: A DIREÇÃO DA MORTE..... | 69 |
| 3.2 SERES FANTÁSTICOS E LUGARES EXÓTICOS: A DIREÇÃO DO DESCONHECIDO | 85 |
| 3.3 INTERIOR DO EU E INCONSCIENTE: A DIREÇÃO DO AUTOCONHECIMENTO | 99 |
| 3.4 LITERATURA E IRREAL: A DIREÇÃO DA ESPERANÇA..... | 114 |
| A POPA | 127 |
| BIBLIOGRAFIA | 131 |

A PROA

"[...] e eu passava tardes inteiras junto ao rio como se o curso de água me curasse de uma invisível ferida" (COUTO, 2009a:78)

A maneira pela qual as histórias vieram parar na terra é o tema de um mito do povo Ashanti, da África Ocidental. Sua narrativa inicia em um tempo em que a primeira aranha, chamada Kwaku Anansi, ainda vivia e também em que não existiam histórias para serem contadas na terra: todas elas estavam muito bem guardadas em uma caixa de madeira lá no alto, no céu, por Deus. Muitos homens, daqueles que se encontram entre os mais corajosos da sua espécie, já haviam se aventurado a fim de obter as histórias, de levá-las para a terra e distribuí-las entre os seus semelhantes; nenhum, entretanto, havia obtido sucesso nessa empreitada. Até que um dia Anansi decide subir até os limites celestes e perguntar a Deus qual o preço exigido por suas histórias, ao que o todo poderoso responde que esse era bastante alto e extremamente assustador: "Custam... quatro apavorantes criaturas: Onini, a jiboia que engole homens inteiros; Osebo, o leopardo com dentes afiados como lanças; Mmoboro, as abundantes vespas de ferrões potentes; e Mmoatia, o mágico que nunca é visto" (SISTO, 2007:21). Apesar da evidente dificuldade das provas, Anansi, com muita astúcia, esforço e com a ajuda da sua mulher, consegue capturar as quatro horrendas criaturas e as leva, em sua teia, para Deus lá em cima, que é obrigado a reconhecer as habilidades da aranha e a lhe conceder sua caixa recheada de histórias.

Depois da leitura desse mito, uma pergunta fica: por que se esforçar tanto e passar por tantas provas e trabalhos para conseguir, como prêmio, histórias que não podem servir como alimento, nem como abrigo, como proteção contra o clima adverso ou animais perigosos? Vê-se claramente, portanto, a importância conferida pelo homem às narrativas, uma vez que os maiores perigos são enfrentados com o intuito de obtê-las.

Quem responde a essa questão de forma mais completa e contundente é o menino e o médico do conto "O menino que escrevia versos", do livro *O fio das missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto: os pais da criança decidiram levá-la ao médico para descobrir qual seria o seu problema, uma vez que o garoto manifestava a perigosa doença de escrever versos. Então, o doutor, alarmado, pergunta ao paciente se lhe dói alguma coisa e obtém essa estranha resposta do jovem: "Dói-me a vida, doutor" (COUTO, 2009b:132). A segunda pergunta foi como ele procedia quando era assaltado por esse mal estar: o rapaz responde que o que ele

fazia "é sonhar". Ao final da narrativa, o médico cético e avesso à literatura ouve atentamente à leitura do menino:

Hoje quem visita o consultório raramente encontra o médico. Manhãs e tardes ele se senta num recanto do quarto onde está internado o menino. Quem passa pode escutar a voz pausada do filho do mecânico que vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração. E o médico, abreviando o silêncio:
- Não pare, meu filho. Continue lendo... (Ibidem:134).

Dessa forma, o mito sobre como as histórias chegaram à terra, assim como a criança e o médico do conto de Couto, mostraram que sonhar é uma cura, tanto para os males da alma, quanto para aqueles físicos, nem que seja no sentido de minimizá-los – e, nessa afirmação, sem dúvida, está o maior ensinamento que me fica das inúmeras leituras e releituras que realizei dos textos literários de Mia Couto. Tal afirmativa encontra-se de forma bastante marcada na fala de inúmeros personagens, mas, às vezes, também de maneira não tão evidente – mais como uma sensação que permanece após terminada a história, após fechado o livro. No conto "Nas águas do tempo", por exemplo, o avô alerta o narrador para a crescente incapacidade dos homens de deixarem um pouco de lado a razão, o pensamento lógico, e de se jogarem nas profundas e não muito exploradas (ou levadas a sério) águas da imaginação, dos sonhos, dos devaneios. Ele afirma o seguinte: "nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos [...]" (Idem, 1994:17). E Tuahir, personagem do primeiro romance do autor moçambicano, *Terra Sonâmbula*, explica o motivo de essa cegueira ser tão grave e prejudicial: "O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro" (Idem, 2007:5).

E a ideia para esse trabalho, assim como o caminho que percorri para elaborá-lo e concluí-lo, surgiu de um sonho – ou, melhor, de vários. Primeiramente, do sonho de estudar algo que me desse tanto prazer que a perspectiva de passar toda uma vida lendo, pesquisando e escrevendo não fosse aterradora – e esse papel a literatura cumpriu de maneira muito mais do que satisfatória.

Esta pesquisa também originou-se do sonho de analisar o que parece estar além de qualquer análise: eu queria saber por que o leão é o rei da floresta. Por que Deus mora em cima e o diabo, embaixo? Por que, naquele filme de terror, uma mosca sai da tela da televisão do personagem? Por que os morcegos são relacionados, há séculos, com vampiros se apenas uma espécie desse animal morde seres humanos? Por que as bruxas vestem preto? Por isso, quando fui apresentada, ainda na graduação, às teorias do imaginário, descobri que elas eram

tudo o que, desde sempre, eu desejava estudar e não sabia. Descobri que o homem inventa (na maioria das vezes, de forma inconsciente) símbolos a fim de expressarem questões vitais para ele – e que seria investigando esses símbolos que eu responderia às minhas infinitas indagações.

E depois sonhei ao ler os textos de Mia Couto – por isso, não tive dúvidas sobre qual seria meu objeto de análise. Os textos do escritor, assim como a terra no discurso de Taímo para Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, andam a colecionar sonhos e também a distribuí-los:

- Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.
- A procurar o quê, pai?
- É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos (Idem, 2007:182).

Além disso, ler um romance ou um conto do escritor moçambicano é como navegar por águas desconhecidas, é chegar a um porto distante e distinto onde a harmonia entre polos diferentes é possível: os polos da razão e da emoção, da escrita e da oralidade, da tradição e da modernidade, dos brancos e dos negros, do passado e do presente – harmonia para a qual, devemos admitir, na nossa margem rotineira e cotidiana, geralmente não há espaço.

Com isso em mente, reli todos os romances do autor e percebi que não apenas metaforicamente surgiam as viagens por meio aquático: barcos, barcas, naus, navios, canoas, e outros transportes desse gênero, são uma constante nos textos literários de Couto. Dessa forma, comecei a pesquisar acerca dos sentidos e significados das diferentes simbologias que os barcos e seus derivados carregam em obras de variados teóricos: ao descobrir essas distintas simbologias e ao pensar nelas dentro das narrativas, cheguei a uma terceira margem desses romances, uma vez que a mitologia relacionada a esses elementos expandia seus significados, fornecendo-me novas chaves de interpretação.

Dessa forma, o objetivo principal deste trabalho é justamente este: descobrir quais novos sentidos são incorporados às narrativas de três romances de Mia Couto quando do desvendamento dos significados atribuídos em diferentes épocas e por diferentes sociedades e culturas aos símbolos dos barcos, barcas, navios, canoas, etc. Esses três textos são *Terra Sonâmbula*, *O outro pé da sereia* e *A confissão da leoa* – cada volume representando uma década da produção do autor, uma vez que os livros foram publicados em 1992 (seu primeiro romance), 2006 e 2012, respectivamente.

Para responder a tais questionamentos, este trabalho tem por objetivo, além da solução dos problemas levantados anteriormente, o exame de obras de teóricos que abordam a questão do imaginário, como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung. O

tomo *A água e os sonhos*, de Bachelard, é fundamental para este estudo, uma vez que se relaciona diretamente com o tema em questão. Também o volume *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Durand, será de extrema importância para esta análise, uma vez que alguns dos símbolos presentes nos textos literários serão analisados, ao longo do trabalho, a partir dos Regimes Diurno e Noturno da Imagem. Porém, também faz-se importante verificar aqueles aspectos específicos acerca de Moçambique, de sua cultura, sociedade e crenças, e também do escritor cuja obra é aqui analisada, a fim de descobrir como essas particularidades podem modificar o imaginário relacionado a transportes aquáticos dentro dos textos literários em questão. Para isso, foram selecionados os estudos dos teóricos Laura Padilha, Ana Mafalda Leite, Pires Laranjeira, Inocência Mata, entre outros.

Além disso, este estudo se justifica a partir da constatação de Durand (1996) de que a literatura faz muito mais do que se utilizar de símbolos e mitos de forma passiva: ela os atualiza, sempre acrescentando aspectos novos. Assim sendo, é de suma importância verificar como os símbolos – e aqui, especificadamente, os relacionados a transportes aquáticos – são atualizados pelos autores de literatura contemporânea, como Mia Couto. Além disso, apesar de o número de trabalhos cujo foco recai na obra desse escritor africano ser grande, em uma extensa pesquisa bibliográfica¹, apuraram-se apenas três que analisavam suas obras a partir da perspectiva da simbologia, do imaginário². Quando se toma o assunto específico deste trabalho (a simbologia relacionada a barcos e derivados), esse número cai para zero – não só no que se refere especificamente à obra de Mia Couto, mas também a de qualquer outro escritor: não foi encontrado nenhuma pesquisa ou estudo que aborde os símbolos relacionados a transportes aquáticos.

No primeiro capítulo, *O império do imaginário*, serão apresentadas as principais ideias de alguns dos teóricos do imaginário (por exemplo, os já citados Durand, Jung, Bachelard e Eliade), assim como as características, as funções e a organização desse mesmo imaginário. Já no segundo, *Moçambique e Mia Couto: múltiplas e híbridas constelações de imaginários*, serão abordados um pouco do imaginário do escritor e do de seus país de origem: os mitos, os símbolos, os costumes que os animam, além da história, do contexto, dos fatos que modificaram e que foram determinantes na construção desses imaginários. Por fim, no

¹ Tal pesquisa foi realizada no banco de teses e dissertações da CAPES e do Domínio Público, assim como nos sites das bibliotecas da UFRGS e da PUCRS e no *google acadêmico*.

² Os estudos que dão ênfase à questão dos símbolos são *As águas e suas metáforas de libertação e renovação: alguns aspectos nas obras de Mia Couto e Pepetela*, de Robson Lacerda Dutra, da UFRJ (2001), *Mito e tradição em Mia Couto: sobre o resgate da função do conceito clássico de mito na literatura pós-colonial coutiana*, de Marcio dos Santos Gomes, da UEPB (2011) e *Uma reflexão sobre a relação simbólica entre a água e o tempo na contística de Mia Couto*, de Neiva Kampf Garcia, da UFRGS (2012).

capítulo *Os quatro pontos cardeais das simbólicas viagens em transportes aquáticos*, será realizada a análise dos textos literários a partir das teorias e das simbologias transportadas pelos barcos através dos tempos e dos espaços geográficos: na primeira parte do capítulo, será enfocada a questão do barco como transporte do mundo dos vivos para o mundo dos mortos; na segunda, a viagem de navios e de naus rumo ao desconhecido (neste caso, a viagem dos portugueses em direção à África), assim como os motivos que os levaram a realizar empreendimentos tão perigosos a fim de descobrir o desconhecido, serão abordados; na terceira, aquelas viagens de barco que representam viagens pelo inconsciente, viagens de autodescobrimento serão analisadas; por fim, na última parte, o barco como transporte entre dois mundos distintos, o mundo real e o mundo imaginário, o mundo cotidiano e o mundo ficcional³.

Por fim, com o intuito de relacionar todas as partes do trabalho e de amarrar todas as pontas, tanto as teorias apresentadas no primeiro capítulo, quanto os dados acerca de Moçambique e de Mia Couto do segundo, ajudarão a desvendar esse texto abaixo do texto (ou além do texto), dos romances aqui estudados.

³ Creio que dividir o capítulo da análise dos textos literários a partir de diferentes temas e não dedicar uma seção a cada romance parte do *corpus* deste trabalho é mais produtivo, pois permitirá a conexão e a constatação de aspectos em comum entre as três narrativas – o que conseqüentemente enriquecerá a análise de cada volume. Também é importante ressaltar que essa divisão em quatro diferentes simbologias relativas a barcos não existe nos romances. Assim, determinadas passagens poderão aparecer em mais de um capítulo ou subcapítulo, pois estão impregnadas por mais de um simbolismo.

1 O IMPÉRIO DO IMAGINÁRIO

"Assim os claros filhos do mar largo
 Atingidos no sonho mais secreto
 Caíram de um só golpe sobre a terra
 E foram possuídos pela morte."
 (ANDRESEN, 1985:21)

Anos, décadas e séculos chegaram e se foram e a razão, com raras exceções, permaneceu em posição de destaque, de predominância e, não seria exagero dizer, de verdadeira veneração. "Penso, logo existo" foi o lema por longos tempos – tempos em que, conseqüentemente, o imaginário (o conjunto de imagens produzido pelo homem), a imaginação, a fantasia, os sonhos foram deixados de lado, considerados não importantes e até mesmo perigosos: o ideal seria proteger-se construindo uma fortaleza de lógica e racionalismo, a fim de a "louca da casa" permanecer distante e inofensiva.

Como aponta o antropólogo Gilbert Durand (2002), na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, é uma constante do pensamento ocidental diminuir e menosprezar a imaginação, além de deixar de “quarentena” tudo o que poderia ser tomado como férias da razão, já que ela apenas conduziria ao erro, ao falso. Desde Aristóteles, passando por Galileu e Descartes, Hume, Newton e chegando ao positivismo, todos almejavam prender a imaginação em uma camisa de força e escondê-la para que fosse esquecida por completo. O homem foi condenado, então, a permanecer dividido, a ignorar um importante aspecto do seu ser: "nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é a nossa ilusão maior e mais trágica", ressalta o psicanalista Carl Gustav Jung (2008: 128), em *O homem e seus símbolos*. Trágica, pois pode levar a sérios desequilíbrios mentais ou a uma vida miserável, opaca e exageradamente séria.

Em relação a essa supervalorização da razão, Durand afirma que teria origem na "[...] mentalidade mais profunda de desagrado com relação ao espiritual, em proveito unicamente do 'ganho' material" (DURAND, 1996: 26). Sobre isso, é interessante notar que, embora a ciência tenha progredido imensamente nas últimas décadas, não chegamos mais perto da solução de problemas e indagações vitais para o homem, como quem somos e por que estamos aqui. O homem tornou-se, assim, uma espécie de ser monstruoso, com o lado do cérebro responsável por resolver equações matemáticas desenvolvendo-se a níveis

gigantescamente absurdos e o outro, aquele para sentir e para sonhar, atrofiado. A consequência dessa enorme diferença seria uma descrença generalizada do homem:

Pode-se dizer que a mentalidade do Ocidente instaura um duplo iconoclasmo: de um lado, pela rarefação pedagógica dos símbolos, em benefício dos fatos materiais e dos signos objetivos; de outro, pela inflação patológica de imagens desorientadas, carentes *a priori* de qualquer valor hermenêutico, cancerizando a imaginação criadora (Ibidem.: 26).

De acordo com o filósofo e poeta Gaston Bachelard, no volume *A terra e os devaneios do repouso*: ensaios sobre as imagens da intimidade, é constante a negligência, o desprezo em relação às “*provas oníricas*”⁴. Isso ocorre pois, como o estudioso explica, raramente os fenômenos que atingem os limites da credulidade são tema e objeto de estudos. As experiências diurnas são consideradas verdadeiramente sérias, enquanto que as noturnas, resultados dos sonhos e da imaginação, não são sequer consideradas: “subestima-se o que é *oniricamente* possível sem ser *realmente* possível. [...] Para eles (os realistas) a vida noturna é sempre um resíduo, uma seqüela da vida acordada” (BACHELARD, 1990: 101).

Jung igualmente salienta, em vários de seus trabalhos, a discrepância entre o desenvolvimento da razão e da imaginação: “Ao magnífico desenvolvimento científico e técnico de nossa época, correspondeu uma assustadora carência de sabedoria e de introspecção” (JUNG, 1987: 19). Discrepância essa cujas consequências nefastas são comentadas pela filósofa Laurens van der Post, seguidora de Jung:

a consciência não é, como acreditam, por exemplo, os positivistas lógicos do nosso tempo, um simples estado de mente e espírito intelectual e racional. Não é alguma coisa que dependa exclusivamente da capacidade do homem para articulação, como sustentam algumas escolas de filosofia moderna, a ponto de afirmar que o que não puder ser articulado verbal e racionalmente não tem sentido e não é digno de expressão. Pelo contrário, ele [Jung] provou empiricamente que a consciência não é apenas um processo racional e que o homem moderno, precisamente, está doente e destituído de significação porque, por séculos desde a Renascença, perseguiu cada vez mais um desenvolvimento enviesado no pressuposto de que a consciência e os poderes da razão são a mesmíssima coisa (Laurens van der Post, in: NICHOLS, 1989: 15).

Procurando chegar à origem do problema, Durand aponta três “estados” como os grandes responsáveis pela supressão da imagem no ocidente: “a redução ‘positivista’ da imagem a signo; a redução ‘metafísica’ da imagem a conceito; e a redução ‘teológica’ da imagem às servidões temporais e deterministas da história e às justificativas didáticas” (DURAND, 1995: 29). Assim, em primeiro lugar, sobre a redução positivista da imagem a

⁴ E o fato de Bachelard ter, primeiramente, se dedicado à química e à física para, depois, voltar-se para as questões do imaginário, uma vez que as primeiras ciências, mesmo sendo consideradas mais sérias, mais exatas, mais *científicas*, sempre deixavam lacunas, aspectos a serem explicados, adquire um significado especial sob a luz do assunto aqui discutido.

signo, Durand fala sobre a exacerbação e supervalorização do racionalismo e da lógica, reduzindo, dessa maneira, o ser “ao tecido das relações objectivas dela resultante” (Idem, 1993: 23), e retirando o sentido figurado do significante, extirpando o carácter multivalente do símbolo. Depois, a valorização do pensamento direto e a desvalorização do indireto causou a redução metafísica da imagem a conceito, como explana Durand: “O mundo da percepção, o sensível, deixa de ser o mundo da intercessão ontológica onde se epifaniza um mistério [...]. É um mundo material, o do lugar próprio, separado de um motor imóvel tão abstracto que não merece o nome de Deus” (Ibidem:26). Por último, a redução teológica da imagem diz respeito à vontade da Igreja de proibir aos fiéis liberdade para, por exemplo, interpretar os textos sagrados, o que poderia levar a uma desobediência não desejada. Dessa forma, as instituições religiosas procuram condenar a epifania e a transcendência e, por outro lado, sublinhar a relevância dos dogmas e do clericalismo – e, assim, possuir ovelhas em seu rebanho, fiéis que reproduzam textos e dogmas sem sentir e sem procurar sentir a verdadeira fé.

Porém, mesmo tendo sido relegados a um segundo (ou terceiro, quarto...) plano, Mircea Eliade, em seu livro *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*, ressalta que “[...] o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los” (ELIADE, 1991:7). O teórico também salienta que, mesmo em um dos mais racionais e positivos dos tempos, o século XIX, os símbolos continuavam existindo, ainda que secularizados⁵. Isso ocorre, pois as imagens existem mesmo na “mais material das existências” (Ibidem:14) e, por maior a vontade que o homem sinta em menosprezar os símbolos, ele continua a se alimentar de mitos, mesmo sem perceber; continua sendo conduzido pelas águas míticas do sonho em momentos de devaneio, de pensamento solto em horas vagas, caminhando na rua ou sentado no ônibus. Muitos ficariam pasmos ou veementemente discordariam, mas, na realidade, não existe verdadeira separação entre a razão e o imaginário (entre o que é sério e os sonhos). Consequentemente, não há a possibilidade de a humanidade se ver livre da imaginação e dos sonhos, mesmo colocando um esforço significativo nessa tarefa. O total banimento do imaginário também é impraticável, uma vez que os mitos e símbolos ainda fazem parte da natureza, da essência humana, sendo “[...] impossível não os reencontrar em qualquer situação existencial do homem no Cosmos” (Ibidem:21).

⁵ Apesar de o século XIX ter sido marcado pela razão, os cem anos que o precederam, ao contrário, valorizaram a imaginação, como explica Durand (1993): com o pré-Romantismo, o sonho, a fantasia, o pesadelo, a subjetividade e o Eu, o inconsciente ganharam destaque.

Apesar dessa desvalorização da imaginação, como mostra Durand (1993), com o tempo, começaram a surgir teorias e propostas que viraram o jogo ao reclamar para a imaginação sua devida importância, dando novamente a ela seu merecido título de "Rainha das Faculdades", assim como acontecia no século XVIII (Idem, 1996:40), além de conferir aos estudos sobre esse assunto um estatuto acadêmico – o teórico chama essas pesquisas de hermenêuticas instauradoras e as representam pesquisadores vindos de distintos campos, como os filósofos Ernst Cassirer e Gaston Bachelard, o psicanalista Jung, o estudioso das religiões Mircea Eliade, o teólogo Henry Corbin, assim como o próprio Durand.

Já Eliade explica que tal retomada e revalorização do simbolismo iniciaram-se mais ou menos na metade do século XX e aponta outros fatores como sendo responsáveis por esse movimento: o surrealismo e suas pesquisas sobre ocultismo, literatura negra e absurdo; a volta do interesse pela religião após a Primeira Guerra Mundial; a superação da extrema valorização do cientificismo na filosofia; ao surgimento e voga da psicanálise. Segundo o teórico, "[...] uma feliz conjunção temporal fez a Europa Ocidental redescobrir o valor cognitivo do símbolo [...]" (ELIADE, 1991:7).

De acordo com Durand, a partir desses novos estudos em relação à imaginação, realizaram-se descobertas que revelaram que o cérebro do homem não funciona apenas a partir do encadeamento racional de ideias, mas também a partir do imaginário, das imagens, sonhos ou da poesia (DURAND, 1998:35 e 36). Razão e imaginação devem ser dois lados de uma mesma moeda, precisam coexistir a fim de o equilíbrio mental do homem e da sociedade ser mantido. Para o teórico, aludindo à desvalorização da imaginação e à supervalorização da razão, "[...] um pensamento afinado, um pensamento de 'cem mil francos', não pode prescindir das imagens de 'quatro vinténs' [...]" (Idem, 2002:30). Tanto a "verdade poética" quanto a "ciência utilitária" (Idem, 1996:17, 18) trazem verdades necessárias para o homem – na realidade, para o antropólogo, o único problema ocorre quando essas duas instâncias se confundem, quando se mistura essas duas formas de pensamento e se faz "[...] uma ciência poética e uma poesia científica" (Ibidem:18). Portanto, aquilo que faz do homem o que ele é consiste justamente nessa hibridez:

Toda a sabedoria que não possua um grão de loucura não é verdadeiramente humana. O humanismo autêntico é aquele que sabe levar em conta a fraqueza e tudo aquilo que constitui um erro aos olhos da ciência. É preciso um pouco de tudo para fazer um homem (Ibidem:40).

Essa necessidade de coexistência já é revelada através da sabedoria de séculos contida no tarô (que, é importante ressaltar, não consiste em um simples método de adivinhação, mas

na representação pictórica de situações humanas), estudada por Jung e seus seguidores: de acordo com Sallie Nichols (1989), as diferentes figuras do tarô são aspectos distintos da personalidade do homem e há duas, a Imperatriz e o Imperador, que correspondem, respectivamente, à emoção, à impulsividade e à razão, ao planejamento. Eles formam um par inseparável, "um não pode funcionar criativamente sem o outro" (Ibidem:123). Se são imprescindíveis a criatividade e a impulsividade, igualmente são necessários o planejamento para executar as ideias surgidas sob o domínio da Imperatriz – ou seja, para a autora, não há evolução de qualquer tipo, inclusive da ciência, se não houver, em primeiro lugar, um sonho, um devaneio: se, inicialmente, várias pessoas não tivessem sonhado e devaneado pisar na lua, o homem nunca teria chegado lá. Essa interdependência, antes apenas intuída por alquimistas, poetas e místicos, agora, como afirma a autora, inclusive foi comprovada por cientistas – o que não faz disso uma verdade mais "importante", mais séria, mas talvez uma constatação mais difícil de ser rebatida ou ignorada pelos racionalistas e céticos de plantão.

Já foi mencionado, neste trabalho, possíveis consequências negativas para o homem quando ele leva uma vida calcada na razão. Mas quais são exatamente esses prejuízos causados à psique? Primeiramente, Jung coloca o imaginário como parte fundamental do processo de individuação, a partir do qual o ser humano chega a um equilíbrio entre a lógica e a imaginação, a razão e os símbolos; nesse processo, o indivíduo volta-se para dentro de si mesmo e para os seus desejos negligenciados devido a demandas da sociedade. Caso não haja o desenvolvimento no sentido da individuação, o homem fica perigosamente próximo da neurose e da doença mental: "de fato, há numerosas neuroses cujas perturbações resultam da falta de cooperação dessas forças motrizes, na vida psíquica do paciente (JUNG, 2011:56). Assim, a dissociação entre o aspecto consciente e mais racional do homem e aquele inconsciente e mais instintual pode acarretar uma série de distúrbios psicológicos: os dois lados da balança, portanto, sempre devem ser mantidos mais ou menos no mesmo patamar, em um saudável equilíbrio; o homem deve transitar entre as diferentes margens do curso de seu desenvolvimento.

Depois, Durand (2002) afirma que, quando relegado à clandestinidade, o imaginário não é capaz de exercer sua função, que seria a de equilibrar as pulsões subjetivas do sujeito com as demandas da sociedade: às vezes, os homens sonham com ou anseiam por coisas que estão fora do seu alcance ou que são socialmente não aceitas. Os símbolos, os mitos, os sonhos, a literatura, o devaneio, a arte são maneiras de satisfazer, de uma forma eufemizada, essas vontades, sem colocar o sujeito em uma situação complicada frente aos seus pares – Philippe Malrieu (1996) aponta que a função afetiva dos mitos seria justamente efetuar a

reconciliação dos indivíduos com a sociedade e com a natureza. Bachelard igualmente mostra que as imagens seriam sublimações das vontades do espírito (BACHELARD, 2001), cuja importância equivale à da razão, da lógica e da ciência.

Jung (2008) ainda ressalta a importância dos símbolos na representação de conceitos que o homem não compreende ou não consegue definir integralmente. Apesar do avanço da ciência, de invenções tecnológicas que permitem ao ser humano enxergar o infinitamente pequeno, o que está a centenas de milhares de quilômetros de distância ou ouvir sons extremamente baixos, invariavelmente há de se chegar a um ponto limite no qual o conhecimento consciente não servirá de nada. Dessa forma, o psicanalista conclui que "[...] toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta tem alguns aspectos que ignoramos, uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si" (Ibidem:21,22). É nesse momento, quando o homem, com a sua consciência e a sua lógica, já não é mais capaz de compreender a realidade, quando o infinitamente pequeno e o infinitamente longe tornam-se demasiadamente infinitos, que a importância dos símbolos, aos olhos do psicanalista, é engrandecida.

Um desses momentos, afirma Malrieu (1996), em que a razão não dá conta da realidade, é quando existem problemas pouco conscientes para um sujeito e, devido justamente ao fato de serem inconscientes, eles somente podem ser solucionados pelo imaginário, através de sonhos, da arte, do devaneio, etc. Durand igualmente aborda esse ponto, quando sentencia que a tendência do homem moderno de ignorar o imaginário e de valorizar apenas aquele tipo de conhecimento que provém da razão é a responsável por permitir que "[...] a consciência se afogue passivamente nas marés de imagens sufocantes – porque despidas de qualquer intenção hermenêutica" (DURAND, 1996:26). Se o indivíduo não compreende as imagens dos seus sonhos e devaneios ou se, ainda, as toma ao pé da letra, em um sentido literal, não as interpretando e adequando ao seu contexto e problemas, se não se esforça no sentido de compreendê-las, elas apenas o sobrecarregarão e o confundirão.

Além de serem incapazes de resolver problemas não completamente conscientes para o indivíduo, a lógica e a razão ainda falham em revelar certos aspectos da realidade (os mais profundos, os mais essenciais), explica Eliade (1991): para tal tarefa, apenas os símbolos funcionam. Segundo o teórico, é justamente função das imagens revelar ao homem aquilo que ele não consegue perceber ou compreender com a razão. Além disso, as imagens são capazes de expressar muito mais do que palavras comuns – por isso, homens a quem falta imaginação são extirpados da "[...] realidade profunda da vida e da sua própria alma" (Ibidem:16). O pesquisador acrescenta que, uma vez que a realidade é extremamente complexa e

contraditória, ela apenas pode ser expressada através das imagens, que são multivalentes, e não por conceitos racionais, lógicos e lineares.

Malrieu igualmente acredita que a imaginação possui a capacidade de revelar "[...] um real oculto e desconhecido, escondido sob o real conhecido, 'natural'. Ela faz com que vejamos, escutemos e pensemos que existem, a um nível mais profundo, outras realidades a que não estamos habituados" (MALRIEU, 1996:81). Aliás, como Durand (2002) ressalva, em alguns contextos, apenas as imagens conseguem comunicar os sentimentos do homem. O antropólogo alega que os mitos e os símbolos são justamente a forma que o homem encontra para conseguir falar e elaborar a enorme angústia que ele sente em relação ao tempo, à sua passagem e à incapacidade humana de controlá-lo: invariavelmente, cada ser humano vai nascer, envelhecer e morrer, não há escapatória, nem meios de burlar tal processo, de enganar a tão temida figura de preto munida de uma foice. Devido à intensidade desse sentimento, palavras comuns e rotineiras não são capazes de expressá-lo – daí a importância do imaginário e dos símbolos para o homem.

Malrieu, assim como Durand, também explica que os símbolos são criados a partir de uma grande aflição em relação ao tempo e também à morte – e com o intuito de superar esse sentimento:

Se a fonte de ameaças é a morte, o medo do tempo só poderá ser superado procurando encontrar, simbolicamente, nos homens de hoje, as marcas dos antepassados, descobrindo neles como que uma emanção destes últimos, fazendo-os participar na sua força. O símbolo consiste em repetir o gesto efectuado pelo antepassado – o que apenas é possível se este gesto for fixado no interior de uma tradição, organizado no seio de um mito e reiterado, ritualmente, na sua complexidade (MALRIEU, 1996:77).

Assim, essa sensação de ameaça só poderá ser mitigada no momento em que o homem deixa de estar sozinho e sente-se conectado com seus contemporâneos e antepassados através do imaginário – do império do imaginário, que cada homem recebe como herança e que é comum à toda a humanidade⁶. Porém, para Malrieu, tal aflição nem sempre está relacionada com a passagem do tempo. Segundo o filósofo, nossas atividades corriqueiras são "[...] atravessadas pela angústia do insucesso" (Ibidem:59), visto que "a ordem é instável e o sucesso nunca está assegurado" (Ibidem:59). Com o intuito de afastar ou evitar essa aflição e incerteza, o ser humano comporta-se de maneira mítica: ritos, tabus e sacrifícios são formas de os indivíduos sentirem-se no controle da situação ou mais tranquilos sobre o que pode

⁶ Dessa forma, como já vimos, a imaginação possui duas funções que caminham em sentidos opostos: a função de abrir os olhos do homem para o desconhecido e de desautomatizar sua percepção e, ao mesmo tempo, de criar semelhanças e de aproximar os homens.

acontecer, mais acautelados em relação a que ações fracassariam e quais poderiam ter sucesso – enfim, são formas de dar ao homem um pouco de segurança, a partir da criação de "[...] uma imensa 'chave do mundo', com a qual todos os encontros, todas as realidades são instadas [...] a tornar-se significantes no que diz respeito às grandes preocupações dos homens" (Ibidem: 78).

Também relacionada a essa capacidade do imaginário de sublimar os problemas do ser humano a fim de que consiga lidar com eles e de unir os homens de tempos e espaços diferentes, está a capacidade da literatura, sempre permeada por símbolos e imagens, de fazer com que o leitor se sinta como participante da história e se identifique com a situação e com os personagens. Joseph L. Henderson, médico seguidor de Jung, explica que, em tempos de guerra, aumenta o interesse pela leitura de obras que tratem desse tema, como as de Homero, de Tolstoi ou de Shakespeare. O estudioso comenta que, apesar de esses escritores tratarem de guerras específicas, suas obras transcenderam seu tempo e espaço, sendo transformadas em textos universais. Os leitores, então, reagem a "[...] esses temas porque são, no fundo, temas simbólicos" (HENDERSON, in: JUNG, 2008:138). Observando suas dificuldades de uma forma objetivada nos textos literários, os indivíduos conseguem percebê-las mais claramente, conseguem entendê-las melhor.

Além disso, Durand ressalta que é através do imaginário que somos capazes, por exemplo, de abrir um livro pertencente ao movimento do Romantismo Alemão, outro da Idade Média ou mesmo da Grécia Antiga e compreender seu conteúdo, sua história, suas imagens:

Se os homens se podem 'compreender' mutuamente através do tempo, da história e da distância das civilizações, se os mitos, as literaturas e, inclusivamente, os poemas podem ser universalmente traduzidos, é porque toda a espécie *homo sapiens* possui um patrimônio inalienável e fraterno que constitui o império do imaginário (DURAND, 1996:69).

Analisando sonhos e devaneios, Jung já havia chegado a essa mesma conclusão: imagens míticas apareciam frequentemente em sonhos de sujeitos que não estavam familiarizados com ou possuíam total desconhecimento de tais informações e saberes (crianças pequenas, por exemplo). Além disso, alguns fatos psíquicos, como aquelas “[...] forças instintivas que parecem inteiramente fortuitas, novas e até mesmo estranhas” (JUNG, 1987:17), não podem ser explicados de uma forma estritamente pessoal, mas apenas a partir de uma antiga herança da raça humana. Assim, o pesquisador foi levado a acreditar que, além de serem transmitidos através da tradição e da migração, "como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados" (Idem, 2008:93).

Eliade acrescenta sentenciando que "nem sempre é necessário conhecer a mitologia para viver os grandes temas míticos" (ELIADE, 1991:10): crianças podem enganar o medo inventando e distraíndo-se com histórias sobre como os raios e as tempestades são resultados da ira (passageira, temporária) de um ser cuja morada é as nuvens, mesmo desconhecendo a figura de Zeus.

Também para Durand, muito antes de os homens constituírem-se como *Homo Sapiens*, eles já eram *Animal symbolicum*. Dessa forma, ele assegura que o símbolo é, na verdade, "o dado primordial da consciência humana" (DURAND, 1995:44), o que evidencia qual a nossa origem e essência. Essa caráter constitucional e essencial do imaginário na espécie humana também é ressaltado por Jung, pois, para o psiquiatra, os instintos e os impulsos fisiológicos podem, por vezes, aparecer como fantasias, através de imagens simbólicas – manifestações denominadas arquétipos. O estudioso sublinha essa condição inata quando diz que "o arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias" (JUNG, 2008:83). Tais arquétipos criam mitos, filosofias e religiões e possuem a capacidade de fascinar o homem, pois são dotados de um "feitiço especial" (Ibidem:98); são capazes de criar uma terceira margem onde coisas fantásticas são possíveis.

Então, os símbolos não são criados sem nenhum sentido. De acordo com Eliade, sua função é a de revelar o íntimo do ser, sua essência. As imagens também possuem a capacidade de abrir o campo de visão do homem: de tirá-lo de seu contexto histórico e social limitante e de colocá-lo "[...] em um mundo espiritual infinitamente mais rico" (ELIADE, 1991:9). Nesse sentido, Durand (1996) explica que é fundamental que se deixe de lado a racionalidade e o cientificismo, que se deixe de querer evitar os "erros" e a "irracionalidade", a fim de atingir aquelas "matérias primordiais", aqueles conteúdos inacessíveis ao homem em seu dia-a-dia, mas que fazem parte do seu ser mais interior e profundo.

Se os símbolos são capazes de mostrar ao indivíduo realidades diferentes da sua é porque, como explica Durand, ele "[...] acrescenta carne à idéia, mas também acrescenta sentido à sensação perceptiva. Faz sonhar e faz pensar..." (Ibidem:98): em última instância, o imaginário colabora para a libertação do homem. Já para Bachelard, "a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão" (BACHELARD, 2002:18). Portanto, o imaginário é capaz de desestabilizar o homem, de tirá-lo de sua vida comum, ordinária e de apresentá-lo a realidades mais ricas. Consequentemente, tem o poder de fazer com que o homem se sinta rejuvenescer "[...] ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos" (Ibidem:18) – indo ao encontro

de Bachelard e Durand, Malrieu afirma que "a ausência de um sentimento de espanto distingue o homem que sonha do homem acordado" (MALRIEU, 1996:36).

Organizando e sistematizando as funções do imaginário, o filósofo Jean-Jacques Wunemberger agrupa-as em três grandes objetivos (2003). O primeiro é o objetivo estético-lúdico, que se refere ao imaginário como fonte de divertimento e de prazer e também como gatilho de processos que rumam no sentido do auto-conhecimento. O segundo, o objetivo cognitivo, compreende a construção de saberes a partir do imaginário – pois, como vimos, não é apenas a partir da razão que o homem apreende e conhece o mundo. Por fim, o objetivo instituinte prático compreende a carga imaginária que estimula a sociedade a obedecer a leis, normas e autoridades – isso ocorre, uma vez que o imaginário funciona como um amortecedor entre mundo interior, os desejos e impulsos de cada indivíduo e o mundo exterior, seus preconceitos e leis, sublimando aqueles sonhos que não estão de acordo com a realidade fora do homem.

Já Durand (1993) mostra que a imaginação assume funções diferentes: ela é restabeecedora do *equilíbrio vital*, que é afetado devido ao conhecimento do homem da sua imortalidade; restabeecedora do *equilíbrio psicossocial*, acomodando os impulsos do homem que não estão de acordo com suas possibilidades ou com as regras da sociedade em que vive, como acima explicado; e, por fim, restabeecedora do *equilíbrio antropológico*, que impede a identificação do homem com um aspecto essencialmente animal. O poder da imaginação igualmente é ressaltado por Bachelard, quando ele sentencia que “[...] curamo-nos pelo sonho” (BACHELARD, 2002:5) – remédio que deveria ser receitado sem contraindicação e sem riscos quando do automedicamento.

Apesar dessa revalorização do imaginário comentada até aqui, Jung (2008) aponta que ainda era uma grande e destacada deficiência da sua sociedade (deficiência essa que parece não ter desaparecido ou se modificado atualmente) justamente esse varrer para baixo do tapete a imaginação, considerada inútil. Para o psiquiatra, o homem moderno, aparentemente, é um ser capaz de realizar as tarefas a que se propõe sem maiores dificuldades (enquanto que o homem primitivo parece estar sempre sendo atrapalhado e tolhido por superstições e medos de entes invisíveis), porém, para ratificar essa crença da máxima eficiência,

[...] o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e eficiência, continua à mercê de "forças" fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm apenas novos nomes. E o conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento e, acima de tudo, com uma enorme coleção de neuroses (Ibidem:103).

Já a jungiana Aniela Jaffé declara que os instintos reprimidos são a doença do homem moderno: a fim de levar uma vida psiquicamente saudável e equilibrada, o ser humano deveria “[...] curar o animal em si mesmo e torná-lo seu amigo” (JAFFÉ, in: JUNG, 2008: 362). Nichols, acerca dos malefícios provenientes do desequilíbrio entre consciente e inconsciente, razão e imaginário, também afirma que “[...] à proporção que a vida consciente do homem se torna mais ‘civilizada’, sua natureza pagã e animal, tal e qual se revela na guerra, torna-se cada vez mais impiedosa” (NICHOLS, 1989:262) – ou seja, em algum momento, o lado não racional do homem se manifesta e, quando o faz, devido à sua constante repressão, é com uma violência extrema, de uma forma não desejada e não prevista.

Finalmente, é importante mencionar o contrassenso cometido pelo homem, notado por Jung (2008), quando se coloca na condição de um "Deus Todo-Poderoso" e decide poder julgar as vantagens e desvantagens dos fenômenos naturais. Para ele, assim como não distinguimos as plantas como úteis e inúteis ou os animais como inofensivos e perigosos, igualmente não temos o direito de classificar a consciência como razão e a inconsciência como contrassenso. O teórico completa o seu raciocínio afirmando que "em qualquer outra ciência tal critério faria rir, tal a sua improcedência" (Ibidem:129). Por fim, ironiza: "Os micróbios, por exemplo, são razoáveis ou absurdos?" (Ibidem:129). O imaginário não é um contrassenso, não é um absurdo. O imaginário é parte fundamental do que faz do homem o que ele é. Sem a imaginação e os sonhos, sua realidade pode até se tornar mais simples por ser mensurável e melhor controlada – em compensação, transforma-se a existência em algo insofrito e sem surpresas.

1.1 SOBRE SÍMBOLOS E MITOS: CONCEITOS IMPORTANTES

"- Não tens medo?

- Medo de quê?

- De fazer uma viagem até ao fundo do mar.

[...] Sei que na vida toda a gente sonha fazer uma grande viagem. A esse território submerso e desconhecido. O sítio onde repousam todos aqueles que se perderam na Travessia ou no Tempo." (CARDOSO,

2009:106, 107)

Depois de o imaginário deixar a sombra, o seu lugar de inferioridade e desprezo, e voltar a ser valorizado dentro da academia a partir do trabalho de diferentes teóricos, os estudos em relação a esse tema evoluíram de forma considerável e diversos conceitos foram

desenvolvidos – conceitos que ajudaram a desenvolver essa terceira margem teórica, na qual é possível abordar assuntos etéreos, como os sonhos.

Primeiramente, é importante esclarecer a que exatamente se refere o vocábulo imaginário. Esse termo, de acordo com Wunenburger, na obra *O imaginário*, caso o tomemos em sua concepção mais ampla, possui sentidos bastante distintos: “fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção” (WUNENBURGER, 2003:7) são alguns dos termos em estreita relação com tal conceito. O imaginário, ainda em sua acepção mais dilatada, compreende as “concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades [...], as ficções políticas, os estereótipos e os preconceitos sociais, etc.” (Ibidem:7). Porém, tal termo pode ser utilizado em um sentido mais restrito – e é com esse sentido que ele será trabalhado ao longo da pesquisa –, e, nesse caso, caracteriza-se como um

[...] conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (Ibidem:11).

Para Bachelard, o imaginário é um termo relacionado à imaginação⁷ – que, por sua vez, representa o contrário da percepção, uma vez que imaginar é deixar o mundo que vivemos, é “[...] ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001:3): imaginar representa uma mobilidade espiritual, um deslocamento da nossa realidade. O imaginário seria a capacidade do ser humano de deformar imagens, ao invés de formá-las, visto que, caso elas continuem como uma imagem tradicional, não haverá imaginação nem ação imaginante (uma imagem presente que não nos faz pensar em uma ausente). Uma imagem estável, acabada, “[...] corta as asas à imaginação” (Ibidem:2). Ainda é importante ressaltar a estreita relação entre imaginário e felicidade posta por Bachelard⁸: “[...] a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria” (Idem, 2002:2).

Essas considerações de Bachelard nos levam a outro conceito bastante importante, o de imagem – e, é importante ressaltar, quando os teóricos considerado neste trabalho falam em imagem, eles estão falando em imagem simbólica. Devido ao fato de ele nem sempre ser usado com o mesmo significado pelos vários teóricos e de, por isso mesmo, ser um dos mais

⁷ Apesar da relação existente entre os termos imaginário e imaginação, eles não se correspondem completamente: a imaginação seria a capacidade de imaginar, enquanto o imaginário, o resultado produtivo da imaginação, presente na literatura, nas artes plásticas, no cinema, na música, etc (MELLO, 2013).

⁸ Tal ênfase dada por Bachelard à felicidade, assim como a importância concedida ao imaginário, vai igualmente de encontro ao cientificismo e positivismo exacerbados, cujo interesse recai muito mais em uma eficiência máxima do que no bem estar dos homens.

problemáticos dentro das teorias do imaginário, será discutido logo, a fim de definir em que acepção ele será utilizado aqui. Eliade, referindo-se a tal termo sempre com letra maiúscula, afirma que as Imagens não se aludiriam a pessoas, a objetos ou a acontecimentos específicos, contingentes, ligados à realidade, mas sim a eventos e a seres arquetípicos. Apesar de poderem se referir ao concreto, as Imagens ultrapassam-no e podem apresentar diferentes significações e interpretações conforme o tempo e o lugar – elas são multivalentes e essa multivalência é consequência da “realidade profunda das coisas” (ELIADE, 1991:11).

Durand, explicando tal conceito, ainda comenta que o significante da imagem nunca é escolhido de forma arbitrária, mas é “[...] sempre intrinsecamente motivado” (DURAND, 2002:29): o significante “noite” remete ao mistério, ao transcendente – sentidos dos quais “dia” não daria conta, por exemplo. Nesse sentido, Bachelard chama a atenção para o fato de as imagens não poderem ser criadas de uma hora para outra, mas de passarem por um longo processo: “[...] a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente, com dificuldade [...]” (BACHELARD, 2002:3). O filósofo ainda acrescenta, desculpando-se em relação à constante repetição das mesmas imagens em sua obra, que o homem vai buscar em seu passado pré-histórico “[...] os temas eternos sobre os quais, em seguida, brota mil variações diferentes” (Ibidem:63). Se as questões fundamentais que tiram o sono dos homens são as mesmas desde sempre e se as imagens são criadas com o intuito de elaborar tais problemas, fica claro que as imagens não poderiam mudar radicalmente com o passar do tempo e com o mudar do espaço.

Para esse filósofo francês, há dois tipos de imagens: aquelas estáveis, tradicionais, que abandonaram seu poder imaginário e aquelas novas e vivas, que possuem o poder de nos vitalizar e de renovar a alma e o coração do homem. Durand, discípulo de Bachelard, ao explicar o que o mestre entende por símbolo e imagem, coloca que eles seriam a “[...] *recondução instauradora* num ser que *só* se manifesta *através* de uma determinada imagem singular” (DURAND, 1993:64).

Apesar de usar os termos Imagem e símbolo, Eliade não traça uma nítida distinção entre os dois conceitos que, por vezes, parecem se confundir e Bachelard igualmente utiliza os termos em questão como sinônimos. Eliade, por exemplo, em duas passagens distintas, conceitua ambos de forma extremamente similar: “Se o espírito utiliza as *Imagens* para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos” (ELIADE, 1991: 11, grifo nosso) e “O *símbolo* revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento (Ibidem:8, grifo nosso).

Na verdade, muito mais importante do que a distinção entre imagem e símbolos (e a que se deve ter sempre em mente), é a distinção entre os conceitos de signo e símbolo, como chama a atenção Ana Maria Lisboa de Mello (2002). Em relação a essa oposição, Durand (1993) já havia salientado quando comenta a obra de Jung: mesmo que os conceitos do psicanalista de símbolo, arquétipo e imagem, por vezes, sejam confundidos, é bastante clara e categórica a separação entre o "signo-sintoma", aquilo que representa o linear e o lógico, e o "símbolo-arquétipo", relacionado à metamorfose e à contínua criação simbólica. Dessa forma, optamos por utilizar, neste trabalho, os termos imagem e símbolo como equivalentes.

Outro conceito importante é o de esquema de Durand. Para o teórico, o esquema seria "uma generalização dinâmica e afetiva da imagem" (DURAND, 2002:60). Ele seria o responsável por realizar a junção entre as dominantes reflexas do homem⁹ e as representações e, sobre essa relação entre gestos, reflexos do corpo físico e a figuração simbólica, Durand explica: "os esquemas são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo sapiens*" (Idem, 1996:75). Os esquemas constituem-se como os "presentificadores" dos gestos e das pulsões inconscientes" (Idem, 2002:60). Assim, a cada dominante corresponderia um esquema: à dominante postural se relacionaria o esquema de distinguir (separar e misturar, subir e cair); à digestiva, o de confundir (descer, possuir, penetrar); à copulativa estaria ligado o esquema de ligar (amadurecer e progredir, voltar e recensear) – fica claro, portanto, que os esquemas encontram-se relacionados a verbos.

Por sua vez, os esquemas vão determinar, "[...] em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos" (Idem, 2002:60) – portanto, os "famosos arquétipos não são senão segundos" (Idem, 1996:76), são uma forma de "aculturação" dos instintos humanos, representados pelos arquétipos. Tais elementos são espécies de moldes a serem preenchidos pelos símbolos de cada sociedade, em determinado tempo e espaço geográfico e, se os esquemas, para Durand, eram representados por verbos, os arquétipos são a sua substantivação. O arquétipo é, dessa forma, o "intermediário entre os esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo meio ambiente perceptivo" (Idem, 2002:60 e 61) – ele é, assim, um dos degraus que levará à criação das belas e terapêuticas imagens.

Jung, por outro lado, não faz a distinção entre as duas etapas de surgimento das imagens proposta por Durand (sendo a primeira, o esquema e a segunda, o arquétipo) e parece

⁹ Segundo Durand, as dominantes reflexas do homem seriam "os mais primitivos conjuntos sensorio-motores que constituem os sistemas de 'acomodações' mais originários na ontogênese" (DURAND, 2002:46). Portanto, tais gestos e posturas seriam como reflexos, reações extremamente naturais do homem e se resumiriam a três: a dominante de posição, nutrição e dominante copulativa.

uni-las no conceito único de arquétipo. Primeiro, ele explica acerca da identificação do arquétipo com as tendências instintivas do homem:

Chamamos de instinto os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem também manifestar-se como fantasia e revelar, muitas vezes, a sua presença por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo (JUNG, 2008:83).

Jung chegou à conclusão de que os arquétipos seriam universais, pois, muitas vezes, a correspondência entre arquétipos de diferentes culturas em diferentes tempos não poderia ser explicada a partir da transmissão através de descendência ou de contato, a fim de que tais imagens sejam compartilhadas – eles são, dessa forma, os conteúdos do inconsciente coletivo, conteúdos que se opõem aos do inconsciente pessoal, cuja origem está nas experiências de cada indivíduo (Idem, 2011). Portanto, muito mais do que características herdadas, os arquétipos configuram-se como "[...] uma *predisposição* funcional para produzir ideias iguais ou semelhantes" (Idem, 1995:91): geração após geração, todos os homens, em todos os tempos e em todos os lugares, quase que instintivamente criam e visitam esse mundo fabricado pelo imaginário capaz de fazê-los sorrir, enquanto, ao seu redor, a seriedade impera. Além disso, Jung enfatiza que "é inútil decorar uma lista de arquétipos. Estes são complexos de vivência que sobrevêm aos indivíduos como destino e seus efeitos são sentidos em nossa vida mais pessoal" (Idem, 2011:39).

Se os arquétipos são o resultado do contato entre os esquemas e o meio natural e cultural, de acordo com Durand (1996), os símbolos, por sua vez, são o resultado da particularização dos arquétipos, processo que pode ocorrer devido a influências exógenas, como a situação cultural, a tecnologia, o clima, o contexto geográfico, a fauna, etc. Durand (2002) igualmente afirma ter o símbolo um sentido que não é dado de maneira artificial – além disso, ele não possui uma natureza linguística e não pode ser explicado através da lógica e da razão. Para o antropólogo, o símbolo seria "[...] qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber" (Idem, 1993:10). O símbolo é, primeiramente, uma figura, porém, essa figura conduz a um outro significado, a um outro sentido – ou mesmo a vários significados e a vários sentidos, uma vez que Durand (1996) afirma que os símbolos são essencialmente plurivalentes e que, quando algum perde esse caráter e torna-se univalente, transforma-se em sintema. Como coloca o estudioso: "o símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido concreto, é a epifania de um mistério" (Idem, 1993:12).

Jung conceitua esse termo de uma forma bastante semelhante da de Durand, visto que afirma ser o símbolo um termo, nome ou imagem bastante corriqueira e familiar no cotidiano do homem, mas com uma conotação diferente e especial oculta e diferente da sua significação usual. O símbolo, dessa forma, "implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós" (JUNG, 2008:19). Muito mais do que oculto, o significado do símbolo é, na verdade, transcendente: "O símbolo não é uma alegoria nem um semeion (sinal), mas a imagem de um conteúdo em sua maior parte transcendental ao consciente" (Idem, 1995:67). Jung continua sublinhando não só a possibilidade, mas a necessidade de o homem compreender os símbolos para o autoconhecimento e para a cura de problemas psicológicos – apesar de Durand alertar para o fato de nunca se apreender completamente o sentido das imagens (DURAND, 1996: 74), de serem elas como espuma do mar que se desfaz quando da tentativa de aprisioná-lo com a mão.

Uma vez que o símbolo é uma figura concreta com um sentido oculto, essa forma pode variar de acordo com o tempo e o espaço, como esclarece Durand: "Enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto" (DURAND, 2002:62). Assim, podemos afirmar que o símbolo é a conjunção estreita da natureza e da cultura – ou seja, os arquétipos permanecem constantes ao longo do tempo e em diversas civilizações, porém esses arquétipos manifestam-se através de símbolos variáveis de acordo com as crenças e necessidades de um povo em uma determinada época. Dessa forma, os arquétipos teriam uma natureza transcendente, enquanto os símbolos, uma contingente. O mito do dilúvio, por exemplo, apresenta características comuns nas diferentes culturas, em tempos distintos: um ser superior está descontente com os rumos tomados pela humanidade e decide renová-la. Ao mesmo tempo, cada um dos mitos apresenta aspectos particularizantes: no cristão, Deus pede a Noé que construa um barco para salvar sua família e um casal de cada espécie animal na terra; já a versão grega coloca Deucalião e sua mulher Pirra como únicos sobreviventes da ira em forma de enchente de Zeus. Para repovoar a terra, o casal deveria lançar pedras por cima de seus ombros – pedras que automaticamente se transformariam em pessoas. Também há um mito africano sobre o dilúvio: Faro, deus dos bambaras, o responsável por apresentar a primeira Palavra aos homens, provocou uma enchente a fim de purificar a terra dos defeitos e males trazidos por seu irmão gêmeo mal, Pemba (FORD, 1999).

Os dizeres de Durand vão ao encontro dos de Jung, pois o segundo explica que nenhuma imagem simbólica possui um significado universal e dogmático (JUNG, 2008:32):

os símbolos são, dessa forma, variações dos arquétipos – que, por sua vez, são imutáveis. Bachelard pensa o mesmo, quando diz que as imagens são "[...] antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade" (BACHELARD, 2008:3) – e o filósofo deixa bastante explícito que está utilizando o termo arquétipo levando em consideração o sentido dado por Jung à palavra. Bachelard continua afirmando que, visto que a sublimação é o "dinamismo mais normal do psiquismo" (Ibidem:3), as imagens teriam origem no "próprio fundo humano" (Ibidem:3) – seriam, portanto, parte essencial da atividade do homem e estariam presentes em seu cotidiano apesar do ceticismo e do racionalismo.

De acordo com Jung, existem símbolos de duas naturezas: os símbolos naturais e os culturais. Os primeiros são aqueles que derivam dos arquétipos, dos "conteúdos inconscientes da psique" (JUNG, 2008:117) e possuem origens arcaicas que nem sempre são possíveis de serem rastreadas. Já os símbolos culturais foram criados pelos homens a fim de comunicarem "verdades eternas". Eles ainda estão presentes em muitas religiões, apesar de terem se modificado ao longo do tempo (através de um processo de reelaboração nem sempre consciente), "[...] tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas" (Ibidem:117).

Por fim, é necessário ressaltar que, de acordo com Durand (2002), todos os símbolos se relacionam intimamente com o aspecto temporal, uma vez que, para o autor, como já foi mencionado, o imaginário seria a maneira encontrada pelo homem de expressar seu medo frente à incapacidade de controlar o tempo. Assim, o simbolismo relacionado à mulher estaria conectado à temporalidade devido à menstruação e ao seu caráter cíclico; aquele da lua e do sol, devido ao fato de suas aparições e desaparecimentos ocorrerem em um ritmo próprio.

Ao lado desses conceitos já mencionados, ainda há o de mito. Eliade esclarece que o mito narra uma história sagrada que ocorreu no tempo primordial, no princípio de tudo: "[...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento" (ELIADE, 2011:11). Wunenburger conceitua tal termo de forma semelhante, pois, para o teórico, os mitos formam o

[...] patrimônio de ficções nas culturas tradicionais; eles narram histórias de personagens divinas ou humanas que servem para traduzir de maneira simbólica e antropomórfica crenças sobre a origem, a natureza e o fim de fenômenos cosmológicos, psicológicos e históricos (WUNENBURGER, 2003:8).

Já Durand afirma que o mito é “[...] narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos” (DURAND, 1996:42), uma forma de conhecimento e de conservação, e chama a

atenção para o fato de a maneira como a história é narrada, os processos narrativos não serem tão importantes quanto os símbolos contidos na história. O autor ainda explica que o mito estaria aquém das palavras, visto que, antes de ser palavra escrita, ele manifesta-se através do “gestual do rito, do culto e da magia” (Ibidem:83).

Em suma, os mitos relatam todas as irrupções do sagrado no nosso mundo profano, são "manifestações da essência da alma" (JUNG, 2011) e Durand afirma que “é nas situações cosmológicas, escatológicas, teológicas, etc., problemáticas, que o mito vai encontrar o seu ponto de aplicação preferido” (DURAND, 1996:44). Os mitos igualmente apontam o processo pelo qual o homem se transformou no que é presentemente – dessa forma, Jung compara os primitivos contadores de mitos a filósofos, pois ambos se preocupam com a origem do mundo e do homem (JUNG, 2008), apenas manifestam tais preocupações e suas conclusões de maneiras distintas.

Os mitos são compostos pelos mitemas – os menores fragmentos significativos do mito (DURAND, 1996). A repetição dos mitemas em todos os seus matizes é fundamental, pois é apenas através da multiplicação dos mitos que eles são capazes de convencer – e é necessário que um mito convença a fim de que cumpra todas as funções do imaginário já apontadas neste trabalho. Malrieu afirma o mesmo quando comenta acerca da necessidade do constante enriquecimento “[...] dos temas tradicionais por meio das invenções dos sujeitos individuais” (MALRIEU, 1996:109). Isso significa que apenas com o tempo e com sua utilização é que os mitos tornam-se eficientes; apenas com a repetição eles são capazes de persuadir. Além disso, cada mitema, por menor que seja, carrega em si a totalidade da significação de um mito.

A repetição dos mitemas, aspecto fundamental do mito, aproxima esse tipo de história das demais narrativas, mas, especialmente, avizinha-o das narrativas literárias (DURAND, 1996). Essa aproximação ocorre, visto que as obras de arte são constituídas por determinadas imagens passíveis de serem “[...] inesgotavelmente, ‘retomadas’, traduzidas (e mesmo por vezes traídas) sem que o sentido se esgote” (Ibidem:81). Para Durand, é justamente com a arte, com a literatura, que a consciência simbólica “[...] atinge o seu nível mais elevado de funcionamento”, pois elas “[...] constituem paradigmas de alta frequência simbólica” (Ibidem:81). Por isso, encontramos narrativas que retomam (não necessariamente de forma fiel) mitos extremamente antigos, como o de Fausto ou o de Dom Juan.

É bastante importante apontar aqui uma observação feita por Durand: para ele, uma vez que, na nossa sociedade, o imaginário permanece em uma posição inferior em relação à razão, algo deve substituir os mitos em sua função. Segundo o teórico, é a poesia quem

assume esse papel. Assim, a poesia (se tomarmos o conceito de poesia em um sentido amplo que abarcasse qualquer tipo de narrativa poética, tanto em versos, quanto em prosa) também pode tomar a função dos mitos em sociedades eminentemente racionalistas, científicas e técnicas que reprimem as narrações míticas:

É então que a poesia profetiza e reencarna os mitos e os valores desafectados. A poesia restabelece o equilíbrio mítico. Nas nossas sociedades, onde reina a especialização e a divisão do trabalho, o poeta tem por função fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo colectivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos (DURAND, 1996:52).

Assim, uma atividade eminentemente coletiva que é a contação de mitos em voz alta nas antigas sociedades transformou-se em um fazer solitário: o escritor escreve sua história isolado do resto do mundo e o leitor reescreve esse textos em sua leitura – uma leitura que não é mais em voz alta, que é também solitária.

A poesia e o mito possuem outras características que as tornam equivalentes: primeiramente, é a partir justamente dos poetas, como Homero, que os antigos mitos ainda comovem os leitores. Além disso, ambas ligam fraternalmente os homens dentro de uma sociedade e, inclusive, entre sociedades diferentes, a partir da “universalidade das grandes imagens que estruturam as suas esperanças” (Ibidem:52, 53). Há, segundo o antropólogo, uma “cumplicidade real” existente “entre consciência mítica e consciência poética” (Ibidem:52). Durand vai ainda mais longe e afirma que a matriz de toda a narrativa literária seriam os mitos e que, dessa forma, torna-se possível desvendar qual mito, mais ou menos explícito, anima cada texto literário – sendo que todo autor, obra ou época torna-se obcecada com um mito específico, aquele que “[...] dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores” (Ibidem:246). Segundo o teórico, pelo menos dois mitos coexistem em uma sociedade e,

[...] enquanto uns são “atualizados”, isto é, expressam-se à luz do dia, perdendo a lógica de qualquer “pensamento selvagem” para se classificarem na lógica da razão causal e da narrativa descritiva, outros são “potencializados” e obrigados a permanecerem na sombra [...] (Idem, 1997:97).

Esse movimento que confere maior ou menor evidência aos mitos de acordo com as necessidades de cada sociedade relaciona-se com a teoria da bacia semântica de Durand. Constituída por seis etapas – escoamento, divisão das águas, confluências, organização dos rios, deltas e meandros –, ela evidencia que convivem, em uma mesma época, dois discursos, geralmente antagônicos: os movimentos institucionalizados e as “pequenas correntes descoordenadas” (Idem, 1998:105). Entretanto, o rio segue o seu fluxo, não fica estagnado e, em um determinado momento, essas correntes não institucionalizadas acabarão por se unir e

poderão reivindicar e assumir o lugar de corrente oficial. Assim, percebemos que geralmente diversas formas de imaginação coabitam o mesmo espaço e tempo. Além disso, fica claro, como já foi comentado, que os mitos nunca desaparecem: alguns podem apenas não satisfazer às necessidades de uma sociedade em um tempo e, por isso, não serem valorizados.

Depois dessa breve introdução aos principais termos utilizados nas teorias do imaginário, é possível perceber que, por mais que nem sempre os teóricos selecionados para formar o *corpus* desta pesquisa concordem em cada ponto ao formar e desenvolver seus conceitos, não há verdadeira oposição entre suas ideias. Há sim complementação, desenvolvimento a partir do ponto em que o predecessor parou.

1.2 COLOCANDO ORDEM NA LOUCA DA CASA: AS DIFERENTES CLASSIFICAÇÕES

"Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente" (COUTO, 2009b:25)

Visto que o imaginário tem a lógica e a razão como seus contrários, alguém poderia pensar que os símbolos nunca poderiam ser organizados em grupos, mas apenas poderiam permanecer dispersos e não relacionados. Entretanto, como nota Wununburger (2003), o imaginário obedece sim a uma lógica e organiza-se através de leis. O teórico salienta que “[...] o imaginário (de uma obra, de um criador, de um povo, de uma época), longe de ser um conjunto anárquico, caótico, feito de associações heteróclitas de imagens, obedece a estruturas” (Ibidem:27).

Porém, apesar de todos os teóricos já mencionados neste trabalho concordarem que a imaginação exerce um papel fundamental ao “melhorar a situação do homem no mundo” (DURAND, 1993:99), cada um esquematiza as imagens e símbolos de maneiras distintas, guiados por princípios diferentes; cada um coloca ordem na louca da casa à sua maneira. Neste trabalho, o enfoque recairá para a forma como os teóricos Durand e Bachelard organizam as imagens, pois, considerando os pesquisadores do *corpus*, são os dois que vão mais além, no sentido de formalizar e justificar suas classificações¹⁰.

¹⁰Jung, por exemplo, discorre sobre alguns arquétipos, como o materno, o do renascimento e da criança. Também fala acerca dos símbolos da transformação, tais como a figura do herói, do sacrifício, etc. Apesar disso, o teórico faz essas distinções mais por uma questão de organização de suas obras, do que por uma tentativa formal de classificar as imagens e símbolos. Já Eliade, na obra *Tratado de História das Religiões*, parte das

Primeiramente, Bachelard organiza as imagens a partir da “lei dos quatro elementos” (BACHELARD, 2002:4), aquelas matérias que, segundo o autor, são fundamentais: água, fogo, terra e ar. O teórico as caracteriza dessa forma, como fundamentais, uma vez que ele percebeu ser justamente o fato de as filosofias primitivas associarem-se a um determinado elemento o motivo de essas escolas e sistemas de crenças ainda conquistarem muitos seguidores e fiéis até hoje – em relação a esse assunto, o filósofo é categórico: “na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos sua avenida de sonhos” (Ibidem:4). Muito mais do que matérias, a água, o fogo, a terra e o ar configuram-se, cada um, como um “sentimento humano primitivo”, “uma realidade orgânica primordial” e “um temperamento onírico fundamental” (Ibidem:5) e os sonhos, a imaginação dependem obrigatoriamente desses quatro elementos. É apenas quando conectadas com uma dessas matérias que as imagens enriquecem-se e ganham novas significações, ao se relacionarem, conseqüentemente, com o cosmos (WUNENBURGER, 2003). Dessa forma, um produto do imaginário apenas será consistente caso apresente um dos elementos como principal:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (Ibidem:4).

Entretanto, é curioso perceber que, apesar de serem quatro os elementos, Bachelard dedicou cinco volumes a esse estudo: se a água, o ar e o fogo foram contemplados com um livro cada (*A água e os sonhos*, *A psicanálise do fogo* e *O ar e os sonhos*), a terra é tema de duas obras: *A Terra e os devaneios da vontade* e *A terra e os devaneios do repouso*. Dessa forma, concluímos, com Durand, que Bachelard percebeu acertadamente que uma classificação demasiada cartesiana e exata, racional e objetiva, não conseguiria acomodar os “caprichos da louca da casa” (DURAND, 2002:35), da imaginação que não funciona a partir de uma lógica linear. Se, no primeiro tomo dedicado ao elemento terrestre, Bachelard discorre sobre o aspecto mais agressivo da terra e cita as matérias duras, as ferramentas, os rochedos e cristais ligados à ação e à vontade do homem, no segundo, ele abarca questões como o psiquismo involutivo, o enraizamento, a afetividade. A casa natal e onírica, o labirinto, a

hierofanias para agrupar as diferentes imagens. Segundo Durand, o autor “[...] consegue integrar os mitos e os símbolos cataclísmicos, vulcânicos e atmosféricos em categorias mais gerais” (DURAND, 2002: 34). Dessa forma, cada capítulo do volume abarca algum elemento do cosmos no qual o sagrado se manifesta: o céu e os deuses uranianos, o sol, a lua, as águas, a terra e a fecundidade e renovação, etc. Porém, ainda de acordo com Durand, Eliade, depois de algumas sessões dedicadas às hierofanias, parece deixar de seguir sua própria lógica de ordenação dos símbolos e dedica seções a outros assuntos, como o tempo sagrado, o mito do eterno retorno, a estrutura, morfologia e função dos símbolos e o espaço sagrado.

serpente, etc., são elementos trazidos como exemplos da forma com que a terra funciona através de uma atitude de repouso. Assim, a dicotomia dessa matéria fica bastante evidente.

Porém, apesar de apenas à terra terem sido dedicados dois livros, os demais elementos são igualmente marcados pela polaridade. Tal característica, na verdade, é fundamental para que um elemento possa ser considerado uma matéria original e consiga desenvolver o seu papel psicológico, envolvendo a alma inteira do homem que sonha: "não há devaneio sem ambivalência, não há ambivalência sem devaneio" (BACHELARD, 2002:109). Essa dialética, por sua vez, é capital para o equilíbrio da humanidade, uma vez que "[...] esta amplificação interna da consciência sonhadora proíbe-lhe [ao homem] tanto a alienação quanto o solipsismo" (DURAND, 1993:68). Wunenburger (2003) chama a atenção para esse aspecto, quando esclarece que, retomando conceitos de Jung, Bachelard afirma que cada elemento apresenta dois lados, dois aspectos: um deles relaciona-se com o *Animus*, aquele polo masculino, relacionado à luta e à vontade, e o outro com a *Anima*, o feminino, conectado com a reconciliação e com a paz. Desse modo, mesmo que aos elementos aquático, ígneo e aéreo não tenham sido dedicadas duas obras, apenas com a observação do sumário dos livros, o leitor já percebe a contradição fundamental dessas matérias: as águas podem ser claras, amorosas, maternais, purificadoras ou profundas, mortas, pesadas e violentas; o ar pode relacionar-se tanto com o voo, quanto com a queda; o fogo, por fim, indica purificação e idealização, mas também sexualidade.

Além dessa ambivalência própria de cada matéria, dois elementos, a cada vez, ainda podem ser misturados: o álcool e as águas termais, por exemplo, derivam da combinação entre fogo e água; já a massa origina-se da mistura da água e da terra. Mais do que um simples costume, o fato de a imaginação material trabalhar com a ideia de composição e de combinação coloca-se como uma necessidade, visto que tal imaginação, mesmo que eleja um dos elementos como favorito, igualmente quer "[...] guardar a variedade do universo" (BACHELARD, 2002:97) em cada imagem.

Durand ainda ressalta o fato de Bachelard não limitar sua cosmologia simbólica a uma mera união entre o quente e o frio, o seco e o úmido, sensações cuja origem encontra-se em cada um dos elementos primordiais. O teórico não apenas considera essas sensações, mas igualmente muitas outras resultantes da relação entre as quatro principais: o claro e o escuro, o alto e o baixo, o pesado e o leve, etc. (DURAND, 1993:65) Na verdade, sensação é uma palavra-chave para o pensamento e a teoria de Bachelard, como salienta Durand: "a água, a terra, o fogo e o ar, e todos os seus derivados poéticos não são mais do que o lugar mais

comum deste império em que o imaginário vem prender-se directamente à sensação" (Ibidem:65).

Falando especificamente do tomo dedicado à água (o que se justifica visto que o foco deste trabalho é a simbologia de transportes aquáticos, como barcos, barcas, navios, naus e canoas, em três romances de Mia Couto), é importante lembrar que ela, não diferente dos demais elementos, é bastante contraditória. Retomando Heráclito, o filósofo afirma que nunca nos banhamos duas vezes nos mesmo rio, "[...] porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre" (BACHELARD, 2002:6, 7). Dessa forma, a água, assim como o homem, nunca é a mesma, pois se constitui em um elemento transitório por natureza. Ela pode tanto ser violenta, quanto plácida e calma; tanto representa o fim de tudo, o cataclismo, quanto o berço e a origem do mundo.

Além de transitório (ou justamente devido ao fato de ser transitório), o elemento aquático é infinito: "a água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal" (Ibidem:7). A morte na água é uma morte constante, assim como o sofrimento causado por esse elemento também é permanente – e é a partir desse aspecto da matéria aquática que podemos pensar na mítica figura de Caronte e de todos os barqueiros das diferentes culturas responsáveis por transportar as almas ao reino dos mortos através da água: "a morte é uma viagem que nunca acaba" (Ibidem:82). Assim, o único meio possível para acessar essa outra margem que é a morte consiste em navegar pelas águas.

Durand (2002), por sua vez, apesar de ser discípulo de Bachelard, prefere classificar as imagens e símbolos de uma forma diversa da do mestre: ele, primeiramente, divide o imaginário em dois regimes, o Regime Diurno e o Regime Noturno; depois, o Regime Diurno ainda é representado por um tipo de estrutura, a esquizomórfica ou heroica, enquanto que o Regime Noturno bifurca-se nas estruturas sintéticas ou dramáticas e místicas ou antifrásicas.

Em relação à primeira repartição, o antropólogo francês relata que, ao longo de anos de estudos, percebeu ser uma constante em obras de diferentes estudiosos a divisão das imagens de uma determinada cultura em dois polos distintos, que, se nem sempre apresentam a mesma terminologia, seus diferentes nomes apontam para a mesma ideia de contradição: essas duas categorias podem ser nomeadas como culturas apolíneas e dionisíacas, Oriente e Ocidente, culturas ideacionais e culturas visualistas, diurnas e noturnas, etc. Dessa forma, fica claro que é próprio do imaginário diversificar-se em um “dualismo ‘coerente’” (Idem, 1993:105).

Primeiro, o Regime Diurno é caracterizado pela polaridade, pela oposição, pelo confronto, pela luta entre opostos. Isso ocorre, pois, como explica Durand, enquanto a

noite possui uma existência simbólica autônoma, o contrário não é verdadeiro: a luz precisa das trevas para existir. Assim, a seção dedicada a esse Regime, no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, é dividida em dois capítulos que se encontram em oposição: a primeira "consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira" (Idem, 2002:68).

Além disso, como já foi mencionado, para Durand, todos os símbolos estão relacionados ao tempo e, portanto, cada um dos Regimes apresenta uma forma de lidar com a temporalidade. No Regime Diurno, a relação do homem com o tempo é tensa e a morte e a passagem do tempo são constantemente "recusados ou combatidos em nome de um desejo polêmico de eternidade" (Ibidem:121). Dessa maneira, na primeira parte do capítulo, aqueles símbolos ligados à noite (por exemplo, a mulher, alguns animais como a serpente, o escuro, as trevas, a lua, o ruído, a água, etc.) têm seus aspectos negativos, tenebrosos e ogrescos potencializados, a fim de que sejam encontradas as armas mais adequadas para combatê-los – e essas armas são o tema da segunda parte do capítulo e compreendem a figura do herói solar, da ascensão, da luz, etc.

Sobre a intenção profunda desse Regime, Durand explica que seria justamente a "intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas" (Ibidem:158). Essa forma de se lidar com a temporalidade só poderia estar ligada a um "sentimento de contemplação monárquico" que "diminui o mundo para melhor exaltar o gigantesco e a ambição das fantasias ascensionais" (Ibidem:159). Assim, vemos delinear-se a figura do grande herói que luta e está sempre alerta aos perigos, aquele herói que domina as trevas e o abismo. A fim de estar preparada para quaisquer emergências, "*a transcendência está sempre, portanto, armada*" (Ibidem:159).

No sentido oposto ao Regime Diurno caminha o Regime Noturno, cuja atitude imaginativa é a de converter o aspecto tenebroso do tempo e da sua passagem em algo benéfico para o ser humano: "ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo" (Ibidem:194). Dessa forma, a luta e a procura pela pureza características do primeiro regime dão lugar à intimidade segura e ao ritmo tranquilizador: dois processos, um eufemizador e outro conversor, transformam os símbolos noturnos, antes considerados terríficos, em aliados do homem contra a morte e a temporalidade; as mesmas imagens, tomadas em seu aspecto negativo no Regime Diurno, após esse movimento de suavização ou de transformação, vêm agora "consolar da fuga do tempo" (Ibidem:197). Durand poetiza dizendo ser através de Eros, deus grego do amor, que se empresta "um certo sorriso às faces

de Cronos” (Ibidem:197). Finalmente, o homem faz as pazes com o tempo e a sua inevitável passagem.

Já a segunda classificação das imagens do teórico baseia-se nos estudos de Vedenski e Betcherev e seu conceito de "gestos dominantes" – sobre o qual já se comentou de forma breve anteriormente. Durand explica que toda criança nasceria capaz de realizar qualquer gesto, já que possuiria a totalidade das estruturas mentais de que dispõe a humanidade para falar da sua relação com o mundo – elas seriam, nesse sentido, “social polimórficas” (Ibidem:46). Dessa forma, percebemos que os gestos dos quais Durand fala são inatos e sua importância na teoria do antropólogo dá-se, pois eles estão em “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (Ibidem:51): são alguns desses impulsos, aqueles não aceitos socialmente ou impossíveis de serem realizados pelo sujeito, que devem ser sublimados através dos símbolos. Como sintetiza Wunenburger, para Durand, “[...] as imagens se enxertam num trajeto antropológico, que começa no plano neurobiológico para estender-se ao plano cultural” (WUNENBURGER, 2003:20).

Assim, as três dominantes inatas no ser humano que inspiraram Durand foram a de posição, de nutrição e da sexualidade – que originaram, respectivamente, as estruturas esquizomórfica ou heroica, mística ou antifrásica e sintética ou dramática.

A primeira, então, a dominante relacionada à posição, refere-se ao reconhecimento das crianças da sua disposição horizontal ou vertical e a tendência do caminho à verticalidade. Tal reflexo coordena ou inibe “todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2002:48), de acordo com Durand. Além disso, a explicação para a relação das estruturas esquizomórficas ou heróicas com a dominante postural encontra-se no fato de ser justamente a partir da sua postura verticalizante que o homem consegue projetar-se para o alto e para a luz, tendências e movimentos distintivas do regime antitético da imagem.

Característica, portanto, das estruturas heroicas ou esquizomórficas, essa dominante aparece no Regime Diurno da Imagem e seu nome aponta tanto para o caráter combativo do Regime, quanto para uma possível consequência da vigilância permanente imposta por ele, que é a doença mental. Sendo assim, faz-se fundamental baixar a guarda em alguns momentos e aprender a lidar e conviver com a temporalidade de uma forma menos combativa e mais pacífica. Sobre essa necessidade de se transitar simbolicamente entre os dois Regimes da Imagem, salienta Durand:

A representação que se confina exclusivamente no *Regime Diurno* das imagens desemboca ou numa vacuidade absoluta, uma total catarofilia de tipo nirvânico, ou numa tensão polêmica e numa constante vigília de si fatigante para a atenção. A

representação não pode, sob pena de alienação, permanecer constantemente com as armas prontas em estado de vigilância. O próprio Platão sabe que é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo (Ibidem:194).

Então, o Regime Noturno abarca as outras duas dominantes, a de nutrição e de sexualidade, que se referem, respectivamente, às estruturas místicas ou antifrásicas e às sintéticas ou dramáticas.

As primeiras estruturas, místicas ou antifrásicas, indicam uma inversão do valor afetivo dado à temporalidade, uma vez que a passagem do tempo passa a ser julgada positivamente de forma profunda e fundamental: as trevas, a queda e o abismo, símbolos terríficos que devem ser combatidos no Regime Diurno, são a fonte de calma, felicidade e equilíbrio no Regime Noturno, o que os transforma em noite, descida e taça. A transformação da queda em descida revela a ligação desses símbolos com sua dominante, a digestiva, cujo funcionamento indica justamente um movimento para baixo, profundo, quente, íntimo e úmido.

Essa inversão característica das estruturas místicas transmutam tudo aquilo considerado ruim, tenebroso, terrível, em algo bom, benéfico, calmo e tranquilo. Ela pode ocorrer, por exemplo, a partir do processo de redobrimento ou perseverança que funciona a partir da dupla negação, na qual um ato negativo acaba por destruir o efeito de uma primeira negatividade, como nos casos do ladrão roubado ou do enganador enganado. Utilizando as mesmas armas de meu oponente, acabo simpatizando com sua figura, o que é bastante indicativo de uma mentalidade "[...] que se opõe radicalmente à atitude diairética, ao farisaísmo e ao catarismo intelectual e moral do intransigente *Regime Diurno* da imagem" (DURAND, 2002:204). Assim, a queda eufemiza-se em descida, pois "desce-se para subir no tempo e reencontrar as quietudes pré-natais" (Ibidem:203). Também pode ocorrer a inversão característica dessa estrutura a partir da gulliverização, que é responsável pelo "derrubamento dos valores solares simbolizados pela virilidade e pelo gigantismo" (Ibidem:211), valores típicos do Regime Diurno da imagem. Todos os mitos e lendas cujo protagonista seja o pequeno polegar ou cujo tema gire em torno do homúnculo são característicos dessa miniaturização.

Como explicita Durand, parece que o imaginário necessita, primeiramente, passar pela inversão das imagens para depois chegar àquelas com caráter circular, integrantes das estruturas sintéticas ou dramáticas. Na verdade, para o antropólogo, a relação estabelecida entre as dominantes copulativas e digestivas é bastante íntima, visto que os "ritmos digestivos

da sucção” representariam uma preparação para a “rítmica sexual” (Ibidem:50). Assim, percebemos que os símbolos agrupados na estrutura relacionada à nutrição possuem a tendência a se prolongarem em símbolos ligados à estrutura sexual – o que também é evidenciado por Bachelard, quando o autor menciona a confusão notada pelos psicanalistas entre o “ventre sexual e o ventre digestivo” (BACHELARD, 1990:120).

O fato de essas estruturas serem chamadas de "sintéticas" deve-se à dependência entre dia e noite estabelecida nesse grupo de imagens: “a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora” (DURAND, 2002:198). Igualmente podemos observar a relação dessa estrutura com sua dominante copulativa a partir, justamente, da sucessão de dias e noites, revelador de um caráter cíclico e rítmico como o do ato sexual. A repetição "dos instantes temporais" (Ibidem:281), portanto, é a maneira encontrada aqui para vencer definitivamente o tempo. Continuidade e constância são atributos fundamentais dessa estrutura.

Além disso, antes de sonhar com as batalhas e as conquistas, esse Regime sonha com o bem-estar que só é possível com uma boa convivência entre os diferentes aspectos do universo e da psique humana: as imagens desse tipo “[...] eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes” (Ibidem:346). Já em relação à sua força, importância e poder, Durand explicita:

Os arquétipos e esquemas que se polarizam em torno dessa ambição fundamental são tão poderosos que chegam, nas mitologias do progresso, nos messianismos e nas filosofias da história, a ser tomados como realidade objetiva, como moeda válida do absoluto e já não como resíduo concretizado de simples estruturas singulares, de simples trajetos da imaginação (Ibidem:281).

Essas estruturas também estão intimamente relacionadas com a possibilidade do eterno retorno do tempo, da circularidade temporal, e mostram a necessidade sentida pelo homem de repetir o ato da criação a partir de ritos e de tradições – o calendário, por exemplo, funciona como uma forma de o homem poder celebrar a renovação e a chegada de um novo tempo, o término de uma etapa e o início de outra.

Enfim, mais uma vez, apesar de as formas de Durand e de Bachelard organizarem as imagens e os símbolos serem distintas, não há contradição entre as duas. Na verdade, a marca das duas classificações é a mesma – a oposição: se, para Durand, o Regime Diurno opõe-se ao noturno (e, dentro do Diurno, as forças das trevas e da luz estão em constante combate), para Bachelard, cada matéria, para merecer a designação de matéria fundamental, deve sempre apresentar dois aspectos que se encontram em posição dicotômica.

Essa necessidade dos dois termos de uma oposição para a saúde mental do homem (a necessidade de se transitar pelo Regime Diurno da Imagem e pelo Regime Noturno, de elementos, matérias ambivalentes para a produção de reais devaneios, da razão e da emoção, da ciência e dos sonhos), já é evidenciada pelo narrador Mwanito, do romance *Antes de nascer o mundo*, também de Mía Couto, quando afirma que “somos criaturas diurnas, mas são as noites que medem o nosso lugar” (COUTO, 2009a:227). Ou seja, por mais que pertençamos a culturas eminentemente patriarcais, diurnas e comandadas pela razão e pela ciência (como é o caso dos personagens da narrativa, habitantes de Jerusalém, terra comandada pelo pai, todo poderoso, onde é proibida a simples menção a mulheres, uma vez que elas seriam consideradas como fontes do mal e da impureza, onde o carinho, a reza, a música e a literatura foram banidos, deixando lugar exclusivo para o trabalho duro), valorizações noturnas do imaginário ou a prática da imaginação também constituem o que somos – mesmo que proibidas oficialmente e praticadas de forma escondida, na noite figurada, quando estamos longe dos olhos de quem comanda, de quem tolhe.

2 MOÇAMBIQUE E MIA COUTO: MÚLTIPLAS E HÍBRIDAS CONSTELAÇÕES DE IMAGINÁRIOS

"Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somo um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas"
(COUTO, 2003:18)

Lázaro Vivo, personagem do romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto¹¹, é um curandeiro moçambicano um tanto diferente do que se esperaria de um homem com a sua função e condição: representante de uma África tradicional e mítica, ele é capaz de se comunicar com os mortos e de compreender a cifrada linguagem da natureza; ao mesmo tempo, porém, insere-se em uma cultura moderna e globalizada, refere-se a si próprio como "elemento de contacto para ONGS" (COUTO, 2006: 22) e possui um telefone celular antes até de existir uma rede de telecomunicações no lugar onde vive. Quando um casal de afro-americanos chega a essa região em visita à "mãe África", àquele lugar que eles consideravam (ou esperavam) ser seu berço, os companheiros de Lázaro obrigam-no a esconder quaisquer vestígios de modernidade em sua casa, a fim de que a experiência dos estrangeiros parecesse mais "original": "depois, encenariam em Vila Longe a África com que o estrangeiro sempre havia sonhado. Mentir não passa de uma benevolência: revelar aquilo que os outros querem acreditar" (Ibidem:150).

Portanto, a partir dessa personagem e desse trecho da história do escritor moçambicano, é possível perceber claramente que a imagem pré-concebida em relação àquela África tradicional, ligada a rituais e a mitos extremamente antigos e sem vestígios de tecnologia ou de comportamentos modernizados, não corresponde totalmente, completamente à realidade – muitos jovens, por exemplo, "[...] estão mais à vontade diante de um vídeoclip

¹¹ Como uma forma de situar o leitor, apresentarei o resumo das narrativas pertencentes ao *corpus* desta pesquisa na medida em que elas aparecerem no texto. *O outro pé da sereia*, primeiramente, é um romance que navega por duas histórias, por duas narrativas distintas: uma delas, ambientada nos anos 2000, foca-se em Mwadia, filha mais nova de Dona Constança, que deixara, há bastante tempo, a casa materna e sua cidade, Vila Longe, para morar com o marido, Zero Madzero, em um lugar ermo e distante, chamado pelo casal de Antigamente. Sem notícias de seus parentes, a moça volta à cidade natal, a fim de encontrar um lugar seguro para deixar a estátua de Nossa Senhora encontrada pelos dois na margem de um rio. Já a segunda, passada no século XVI, relata a viagem de navio de uma comitiva portuguesa ao reino de Monomopata, no interior de Moçambique – seu objetivo era levar a fé cristã aos "infiéis". Um dos elos entre as histórias é a imagem de Nossa Senhora, estátua que primeiro vai a bordo da Nau Nossa Senhora da Ajuda e que depois fica aos cuidados de Mwadia.

de Michael Jackson do que no quintal de um camponês moçambicano" (Idem, 2005:9), ressalta o próprio Mia Couto, em seu livro de artigos de opinião *Pensatempos*. Como aponta Durand, se, no imaginário europeu, os povos "negroides" frequentemente estiveram relacionados ao obscurantismo total (também uma forma negativa de se enxergar as tradições distintas das nossas), hoje deve-se perceber que o continente africano é muito mais complexo do que tal estereótipo e incorpora costumes e crenças provenientes de diferentes tempos e sociedades. A busca por uma "africanidade", por uma essência, leva apenas à mistificação e a enganos¹² – e como Laura Cavalcante Padilha (2002) já ressalta na sua obra *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras, em África*, há espaço tanto para a tradição, quanto para a transformação (aliás, ambos os termos da oposição são necessários, como ficará claro mais adiante), pois "[...] não obstante toda a força mítica das raízes, fincadas no solo do 'antes de', não se quer perder a consciência do presente, percebido como uma pulsão transformadora" (Ibidem:29): como em um jogo de espelhos, esses dois aspectos, quando caminham lado a lado, apenas multiplicam e enriquecem as realidades e possibilidades. Nesse mesmo sentido, explica Mia Couto que o continente africano

[...] é, ao mesmo tempo, muitos continentes. Os africanos são um entrelaçar de muitos povos. A cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção. Os teóricos e analistas afligem-se com esta indefinição. Estão apressados em balizar a africanidade. Habitados ao retrato fácil, à revelação instantânea do discurso mais ideológico do que científico, eles acabam frustrados (COUTO, 2005:78).

Assim é interessante pensar em África como a terceira margem de um rio, onde não é possível, muito menos esclarecedor, estabelecer relações de alternatividade, mas sim de adição: escolher o *e*, ao invés do *ou*. Essa terceira margem, como evidencia Laura Padilha (2002), seria o lugar ideal para o entrecruzamento da fala própria e da fala alheia, da cultura de si e do outro, dando origem a novas manifestações, que se transformam em muito mais do que a simples soma de culturas distintas – da cultura do negro africano com a do português colonizador, por exemplo. Porém, mesmo antes da chegada dos portugueses, o sincretismo já era marca das várias culturas africanas, bastante diferenciadas entre si e sempre em contato, em permanente troca, como ressalta Inocência Mata (2007) – mesmo que muitos ainda possuam uma visão panafricanista (PADILHA, 2002), uma visão da África como um

¹² Deve-se ressaltar a importância dessa análise não redutora da sociedade em que se insere o escritor aqui estudado, visto que a abordagem dessa pesquisa é a do imaginário, um campo "[...] que procura alcançar as motivações profundas, os circuitos dinâmicos que subjazem e animam a sociedade" (LEGROS et al, 2007: 9), seja na área da política, da vida cotidiana, da arte, da religião, da ciência, etc. – ou seja, o imaginário é uma "sociologia das profundezas" e os símbolos criados pelos homens, como já foi exposto, dependem, em parte, de uma transcendência e, em parte, de uma contingência: os acontecimentos históricos, os costumes e as crenças, tanto do seu país, quanto do próprio autor, modificam, portanto, o seu imaginário.

continente homogêneo, com culturas e povos iguais ou, pelo menos, extremamente similares. Essa terceira margem, portanto, é o local por excelência do hibridismo e, como aponta Eliade (1991), a retomada dos estudos do imaginário foram de grande ajuda para a compreensão das culturas e dos valores extra-europeus pelo ocidente.

Porém, apesar de o continente africano e de sua cultura terem sido definitivamente modificados depois do contato com os colonizadores e seus costumes diferentes (além das inúmeras outras culturas com as quais a África realizou trocas simbólicas), Mia Couto mostra como muitos ainda tentam agarrar-se a um essencialismo irreal ao relatar as diversas definições (reductoras, definições do tipo alternativo) de "africanidade" com as quais ele já se deparou: se um afirma ser a essência do africano sua relação com o espiritual, o outro diz encontrar-se na valorização da cultura, do tradicional – entretanto, mesmo apontando para diferentes horizontes, todas costumam acentuar o caráter exótico do continente (talvez não tão exóticos quanto seriam os habitantes das ilhas situadas muito além no oceano, como os hípodes ou os ictiófagos, parte do imaginário português medieval (MATTOSO, 1998), mas ainda assim exóticos). Como mostra Padilha, há um clichê dualista extremamente forte (de ajuda nenhuma para um estudo e aprofundamento dos conhecimentos em relação ao continente africano) que coloca a África como o local do peso da tradição, da oralidade e do arcaico, enquanto que a Europa estaria essencialmente ligada à modernidade e ao universo da escrita. A teórica Ana Mafalda Leite, no volume *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*, também enfoca essa questão, quando procura desmistificar a crença de que a escrita e a modernidade estariam relacionadas ao continente europeu, enquanto que a oralidade e a tradição, ao africano. Para ela, "[...] trata-se de assinalar a particularidade, sem perder de vista outros aspectos, e saber como descrever o accidental, o factual, sem o considerar como pertencendo à ordem das essências" (LEITE, 2012:20): em África, há sim um peso muito grande do ancestral e do tradicional, mas sua cultura não se resume (e nunca se resumiu) a somente esses aspectos.

Tal folclorização levou à necessidade e à exigência de que todos os escritores africanos traduzissem, em sua literatura, a autêntica África, a sua verdadeira cultura e etnia – a "prova de autenticidade" (COUTO, 2011:23), como Mia Couto denomina esse fenômeno. Nada poderia ser mais falso e enganoso do que esse essencialismo e Couto indaga:

Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana. É irrelevante saber se James Joyce corresponde ao padrão cultural desta ou daquela etnia europeia. Por que razão os autores africanos devem exhibir tais passaportes culturais?" (Idem, 2005:63).

Para ele, a resposta é simples: a literatura feita por escritores africanos continua a ser vista como matéria antropológica e etnográfica – e não como arte. Por isso, houve, por muito tempo, uma resistência em relação àqueles textos que se desviavam do que seria considerado a verdadeira África, delegando à escrita o papel de veículo rumo a uma essência, quando ela deveria consistir em uma "[...] viagem, a descoberta de outras dimensões e de mistérios que estão para além das aparências" (Ibidem:110) – e Agostinho Neto, na década de 1950, já apontava para tal problema, quando citava os "paternais caçadores do exótico", que impediriam o desenvolvimento de uma cultura, por descartarem qualquer elemento distanciado do tradicional (NETO, in: LARANJEIRA, 2000:49) – ou melhor, do que é considerado como tradicional por tais caçadores.

Entretanto, ainda segundo Mia Couto, hoje em dia, os autores africanos, finalmente, deixaram de lado essa impraticável empreitada e passaram a desejar "[...] ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo" (COUTO, 2011:22). E essa vontade é genuína, já que cada escritor (em especial, cada escritor moçambicano) carrega, dentro de si, um pouco de cada cultura, de cada povo que compõe o seu país: "Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações" (Ibidem:23). Como o título de um livro de contos escrito por Couto já aponta, cada homem é uma raça: "Podemos ser diversas coisas. O erro é quando queremos ser apenas uma. O erro é quando queremos negar que somos diversas coisas ao mesmo tempo" (Idem, 2005:87, 88). Poderíamos, inclusive, dizer, que cada homem é todas as raças, uma vez que "[...] não existe pureza quando se fala de espécie humana [...]. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma" (Ibidem:19). Apesar de, por muito tempo, haver existido crenças em relação a raças puras, como o mito ariano, na verdade, todas as culturas representam, em maior ou menor grau, o resultado da soma (ou da multiplicação) de diferentes culturas convivendo em um mesmo espaço geográfico.

O fato de culturas e povos diferentes viverem lado a lado em África tem por consequência a confluência de crenças e de imaginários distintos. Entretanto, visto a curta extensão deste trabalho, seria impossível dar conta da riqueza de um continente tão grande e diverso. Dessa forma, concentrarei meus esforços em realizar um esboço sobre Moçambique e os diferentes imaginários dos quais ele é composto.

Em primeiro lugar, a população do país é, como já ficou claro, composta por pessoas provenientes de diversos lugares e culturas. Dentre os mais expressivos, é possível citar os próprios africanos, o povo português, os colonizadores até dia 25 de junho de 1975 e os indianos, imigrantes oriundos especialmente da geograficamente próxima Goa. Cada um deles procura construir, em Moçambique, uma casa similar às suas casas oníricas, uma vez que suas

casas natais estão longe ou simplesmente não existem mais – e Bachelard afirma que a casa onírica corresponderia exatamente ao que mantém uma família unida, o que mantém as tradições acesas e o que “[...] se torna uma força de proteção” (BACHELARD, 1990:92). E todos esses segmentos da sociedade Moçambicana estão representados nos textos de Mia Couto – inclusive naqueles do *corpus* deste trabalho. Como explica Leite, Couto problematiza, em seus textos, a questão das minorias, “[...] os indianos, os mestiços, os brancos, ou, ainda, os camponeses, os velhos, os que vivem muito "oralmente", esses que representam outro tempo, os sem tempo e fora dele [...]" (LEITE, 2012:188). Assim, apenas para citar alguns exemplos, podemos mencionar os personagens principais dos três romances, que são negros: Mariamar, de *A confissão da leoa*¹³, Mwadia, de *O outro pé da sereia*, e Muidinga, Tuahir e Kindzu, de *Terra sonâmbula*¹⁴. Porém, a presença dos brancos também é marcada em *O outro pé da sereia*, através das figuras dos padres Gonçalo da Silveira e Manuel Antunes, que viajam em direção à Moçambique, no século XVI, a fim de levar a fé cristã, e de Romão Pinto e sua esposa, em *Terra sonâmbula*; os indianos igualmente aparecem em número expressivo: Dia Kumari e Jesustino Rodrigues, de *O outro pé da sereia*, e Surendra Valá, de *Terra sonâmbula*.

Analisando diversos textos literários moçambicanos, Leite percebe que o local onde todas essas distintas culturas podem e conseguem conviver, onde a hibridez é possível, é o mar, o Índico – e essa constatação torna-se ainda mais importante visto o tema deste trabalho. Essa pátria líquida representa o que é ser moçambicano e ser moçambicano, por sua vez, equivaleria a “[...] partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, e em terra moçambicana se entroncam, renascidas, bantuízadas, travejadas de uma memória, que a viagem, e a história, refundem, em iniciático batismo, na nova nação” (LEITE, 2012:299). O fato de ser a água o local mítico, o receptáculo de onde surgem todos os seres e elementos desse mundo, como evidencia Eliade (2010), apenas torna mais interessante a colocação da autora: é apenas em meio à fluidez aquática que uma sociedade original, que uma sociedade nova pode ser concebida.

¹³ O livro *A confissão da leoa*, como *O outro pé da sereia*, é composto por duas narrativas: a versão de Mariamar e o diário do caçador Arcanjo Baleiro, ambos narrados em primeira pessoa. Kulumani, região de Moçambique, está sob ataques de leões, que já mataram diversas pessoas, inclusive a irmã de Mariamar. Arcanjo Baleiro é o caçador escolhido para dar um fim às feras e ao terror da povoação. Porém, essa não é a primeira visita do homem à aldeia: há dezesseis anos, ele já havia passado por Kulumani, quando conhecera Mariamar e prometera fugir com a moça, sem nunca cumprir a jura.

¹⁴ *Terra sonâmbula*, assim como os outros dois romances, também é repartida em duas narrativas distintas: uma em terceira pessoa, na qual são relatadas as peripécias de Tuahir e Muidinga, velho e jovem fugindo da desgraça e da guerra civil em Moçambique; outro em primeira pessoa, os cadernos de Kindzu, história encontrada por Muidinga em um ônibus queimado e lida em voz alta pelo menino a Tuahir. Aqui, Kindzu relata sua viagem de barco.

Essa confluência de diferentes povos significa que crenças e costumes distintos convivem em um mesmo território e acabam inevitavelmente misturando-se ou adquirindo uma nova cor, como a língua oficial do país, o português, herança dos tempos coloniais: "Os moçambicanos estão conscientes de que a língua portuguesa faz parte do patrimônio nacional e que, por essa razão, têm o direito de a utilizar, de a transformar, de a 'moçambicanizar'" (AFONSO, 2004).

Assim, de acordo com Mata (2007), o português, outrora sinal e evidência do colonizador, da escravidão e da opressão, torna-se uma importante ferramenta de revolução social, a partir da reinvenção e da renovação da língua do silenciador pelo silenciado – Padilha concorda com a teórica quando explica que, uma vez usada pelos novos falantes de acordo com suas necessidades, a língua do dominador volta-se contra a dominação. Faz parte dessa transformação do português a incorporação de palavras, expressões e estruturas sintáticas das línguas africanas – e, dessa forma, a língua europeia vai ganhando contornos moçambicanos:

Cria-se, por toda essa complexa sinuosidade linguística, um espaço de festa no texto africano moderno onde, qual pipa de papel de seda solta no céu [...], a língua portuguesa amplia seu espaço, volteando com novas e surpreendentes cores e cintilações (PADILHA, 2002:43).

Primeiramente, Maria Fernanda Afonso ressalta a importância da cultura oral no passado desse povo: "[...] a literatura sagrada e a literatura profana ensinam a adequação entre os homens e o mundo, descrevendo os contos, as sagas, os provérbios e os gestos fundamentais que se repetem eternamente" (AFONSO, 2004:67) – percebe-se aqui, portanto, duas das funções do imaginário das quais já falamos, que são a de sublimar desejos não aceitos e a de sossegar o homem em relação ao seu futuro e ao sucesso ou insucesso de ações desenvolvidas por ele. Tais mitos e histórias eram declamados pelos griots e, ao mesmo tempo em que maravilhavam o menino Mia Couto, o frustravam, pois ele desejava saber quem eram os autores daqueles contos e invariavelmente recebia a seguinte resposta: ninguém. Ele explica: "Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e as histórias ficavam como herança dos deuses" (COUTO, 2005:151). Para Afonso (2004), Couto segue os passos desse griot tradicional, na medida em que traz para os seus textos a voz do povo, seja a partir da presença de personagens populares, seja pela da linguagem cotidiana, daquele português já distanciado do falar de Portugal – e isso demonstra o quanto o escritor está comprometido com sua comunidade. Segundo Padilha, tal tradição oral, devido ao fato de estar relacionada a antigas tradições coletivas locais,

[...] é o principal instrumento de manutenção daquele imaginário, tornando-se um dos mais sólidos mecanismos de preservação da força da *palavra* africana e da sabedoria por ela veiculada. Recuperar, pois, a tradição significa trazer para a cena do texto a marca da alteridade, para com ela atingir-se, a um só tempo, a modernidade e a descolonização da fala literária (PADILHA, 2002:49).

Porém, muito mais do que simplesmente contar mitos, "[...] as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita" (Ibidem:207), mesmo que a maioria dos escritores moçambicanos vivam nas zonas urbanas, pois, para Afonso, há um enorme entusiasmo da parte dos autores em resgatar essa tradição oral – o que vai na contramão do costume ocidental, que vê a oralidade como sendo menor, menos importante do que a grafia, como se a sabedoria tivesse "[...] residência exclusiva no universo da escrita" (COUTO, 2011:103).

A língua portuguesa, portanto, viajou pelos mares e oceanos, parou em diferentes portos e adquiriu novas colorações e matizes distintos – a língua portuguesa falada em Moçambique tornou-se uma língua que não pode nunca pertencer a um único povo e possuir ambições puristas e essencialistas. Maria Nazareth Soares Fonseca, em *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*, fala, inclusive, em "terceiro registro", em uma tensão de distintas linguagens, em um idioma "[...] distante da norma oficializada, mas também distante da oralidade das línguas nativas" (FONSECA, 2008:61). Um terceiro registro, portanto, adequado às formas de os moçambicanos fazerem poesia, adequado à sua forma de inspirar e expirar, já que a poesia não só está relacionada, como é a "[...] evidente felicidade de respirar" (BACHELARD, 2001:246).

Para Afonso (2004), nos textos de Mia Couto, de forma específica, essa renovação da língua portuguesa dá-se a partir de neologismos, de inversões e de criações de novos sentidos a partir de provérbios, do trazer o colorido da oralidade para dentro do texto, do trazer essa escrita alinhada à sua respiração – e são justamente essas fraturas dentro da língua que constroem as janelas de onde se pode enxergar a África milenar¹⁵. Segundo Fonseca, "parece que, em Mia Couto, o que mais importa são os processos criativos em que a língua portuguesa expõe suas possibilidades de invenção. É com essa outra língua que o escritor capta o dia-a-dia de sua cultura [...]" (FONSECA, 2008:66).

¹⁵ Em relação às brincadeiras de Mia Couto em seus textos e em relação a essa renovação da língua portuguesa a partir de uma lufada de ar moçambicano, é importante lembrar a influência, em especial, do escritor brasileiro Guimarães Rosa. A partir da leitura da obra rosiana, Couto percebeu ser possível escrever em português sem repetir os modelos lusos. Fonseca lembra a frase de Guimarães, que bem poderia ter sido proferida por Mia Couto: "somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo" (FONSECA, 2008: 65).

Em particular sobre os provérbios, as autoras Fonseca e Cury apontam justamente para a inversão realizada pelo escritor: se os provérbios são caracterizados como sendo frases prontas e cristalizadas, Couto subverte-os, transformando o "[...] caráter conservador e conformista próprios à máxima, sendo contextualizados na trama narrativa muitas vezes com a autoria atribuída às personagens" (CURY; FONSECA, 2008:68). Assim, uma estrutura fechada transforma-se em uma aberta, a partir da criação, da imaginação e da invenção de um indivíduo em particular – por isso, uma frase cujo invento é atribuída a ninguém e a um povo inteiro torna-se fruto do pensamento de alguém em específico. Além disso, as duas teóricas ressaltam o projeto literário de Mia Couto, visível nesse trabalho com os provérbios locais, pois "[...] ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, não os assume acriticamente" (Ibidem:76). Há, portanto, uma retomada da tradição concomitante com a sua desconstrução crítica. Além disso, Leite (2012) enfoca a função formadora e educativa dos provérbios, pois esse gênero narrativo seria a ponte unindo a ilha da sabedoria dos mais velhos e a ilha da modernidade – e, nesse sentido, também é interessante a questão da repetição dos provérbios, seja na literatura de Couto, seja no cotidiano, e sua conseqüente aproximação com os mitos que, como já foi explicado, não podem dispensar a repetição para o convencimento.

Mia Couto, ainda em relação à questão de transformar o português europeu em uma língua que pertença e represente o povo moçambicano¹⁶, fala sobre o seu processo criativo, que consiste em "explorar as potencialidades do idioma, desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade" (COUTO, 2011:115). Além disso, ele explica um pouco do caminho trilhado no sentido dessa apropriação do português por parte dos moçambicanos e da importância da literatura brasileira nesse movimento:

Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso (Ibidem:66).

Assim, em Moçambique, não é mais possível referir-se a sistemas culturais puros e rígidos: a hibridez é a marca de um país onde tantas formas de pensar e de enxergar o mundo convivem. Além disso, mesmo que essa nação já tenha passado pela descolonização, é impossível simplesmente voltar àquele passado no qual os africanos ainda não haviam entrado

¹⁶ Ou, pelo menos, que represente um moçambicano em particular, o escritor Mia Couto, pois podemos pensar se os seus escritos representam a fala de seus conterrâneos ou se são uma questão de estilo literário.

em contato com os europeus: a realidade pós-colonial é muito mais complexa do que isso e tal contato entre culturas modificou ambas para sempre.

E é justamente nessa aglutinação de diferentes culturas que a literatura faz-se ainda mais importante, uma vez que pode representar o ponto de encontro dessas diferenças para a construção da identidade moçambicana, dando origem a um espaço onde torna-se possível as intersecções entre "[...] sistemas linguísticos, religiões bíblicas e crenças animistas, encontros e desencontros entre imaginários que impregnam o racionalismo ocidental do poder sobrenatural dos espíritos" (AFONSO, 2004:241).

Voltando a falar sobre essa diversidade de culturas e maneiras de enxergar o mundo dentro da nação moçambicana, sinaliza Couto que ela pode manifestar-se a partir de outras formas – a partir, por exemplo, da mistura entre cultura oral e escrita: "Somos cidadãos da oralidade mas também da escrita. Somos urbanos e rurais. Somos da nação da tradição e da modernidade. Sentamo-nos no computador e na esteira, sem nos sentirmos estranhos em nenhum dos assentos" (COUTO, 2005:93). Se na sociedade afro-arcaica, o mundo seria mais ou menos unificado, coerente e homogêneo e os mitos seriam a fonte de respostas para a maioria das questões fundamentais da vida do homem, no Moçambique de hoje, isso não é mais possível, uma vez que agora tradição e modernidade são vizinhas de porta, criando e inventando uma maneira completamente nova e diferente de se relacionar com a realidade – ver em Moçambique uma simples soma de uma atitude moderna e outra tradicional seria tão falso, tão redutor e linear quanto falar em uma África genuína. Dessa forma, a cultura oral e a escrita igualmente caminham lado a lado, o que, de acordo com Maria Fernanda Afonso (2004), reflete-se na literatura dos escritores moçambicanos – inclusive na de Mia Couto.

Dessa forma, algo dos mitos e dos contos tradicionais, próprios, em uma primeira instância, da oralidade, permanece nas histórias dos autores contemporâneos, a partir dos temas, dos heróis, dos ensinamentos, ou, até mesmo, a partir da capacidade de deslumbramento, de encanto e de inserção do leitor em um mundo distinto do que vive: para Mia Couto, por exemplo, as suas histórias são a ponte que lhe permite caminhar entre sua herança portuguesa, seus antepassados europeus e seu mundo e realidade africanos. A literatura, portanto, trazia-lhe "[...] o encantamento de um momento sagrado. Filho de um poeta ateu, aquela era a minha missa, aquele era o recado divino" (COUTO, 2005:150) – e, como já ficou claro no capítulo anterior, os mitos são justamente a irrupção do sagrado em nosso profano mundo, de acordo com Jung (2011).

Padilha igualmente ressalta a relevância da oralidade dentro das culturas africanas, quando cita o fato de a maioria desses povos serem, originalmente, ágrafos. Assim, falar,

nesse continente, não é uma ação gratuita, mas um "[...] ato integrador dos vários elementos constitutivos da cadeia da força vital" (PADILHA, 2002:264). A palavra é aquele elemento unificador das sociedades, o meio pelo qual os ensinamentos em relação ao cotidiano, à vida, à morte, às forças da natureza, à origem de tudo, etc., são passados dos mais velhos para os mais novos. Da seguinte maneira expressa-se a teórica em relação à oralidade:

Se a escrita imortaliza o seu sujeito, a oralidade sagra o seu, conferindo-lhe um peso extraordinário no corpo social. Geralmente os senhores do dito são os "mais velhos" do grupo, não só pela idade, mas pelo papel que nele exercem. A eles cabe ordenar o caos, mantendo a identidade clânica, transmitindo os mistérios da iniciação, enfim, impedindo o esfacelamento da alteridade e/ou a morte dos mitos (Ibidem:264).

Dessa forma, Padilha pode falar do poder e da força da palavra, da oralidade, no sistema de pensamento africano. As palavras não apenas servem para que os homens consigam comunicar-se entre si e possam nomear as coisas ao seu redor: elas carregam o peso da ancestralidade e são a possibilidade de um futuro melhor. E aqui, mais uma vez, surge a relação com o mito, já que a força da palavra africana estaria justamente na sua carga mítica, na sua capacidade de retirar as pessoas de seu pequeno e pobre cotidiano e de lhes por em contato com seres e acontecimentos sagrados.

Clyde Ford, no livro *O herói com rosto africano: mitos da África*, falando especificamente dos mitos africanos da criação, explica a importância dessas narrativas como um todo:

Os mitos da Criação africanos são mais do que tentativas ingênuas, primitivas de explicar o mundo dos fenômenos. Mais do que isso, eles se agarram às questões centrais cujas respostas todas as mitologias da Criação procuram: como se cria a forma da morfologia que a antecedeu? Como se estabelece a ordem no caos? Como a unidade se subdivide em muitos? Como o vazio se transforma em abundância? Como o invisível se torna visível? [...] A ciência moderna não dá respostas mais pertinentes a essas perguntas espantosas do que aquelas propostas pelos criadores dos mitos africanos. E onde a ciência busca uma relação isenta com o conhecimento objetivo, a mitologia oferece uma ligação íntima com a sabedoria subjetiva [...] (FORD,1999:242).

Aqui surge, mais uma vez, o papel dos mitos e dos símbolos de esclarecerem o que fica para além da razão.

Assim, quando Mwadia Malunga, personagem de *O outro pé da sereia*, lê em voz alta para a sua mãe, Constança, os relatórios e livros escondidos no sótão da casa da família, esse ritual permite a aproximação das duas gerações e a retomada de esperança por parte da mais velha, que volta a se preocupar com o vestir e com o arrumar-se e passa a enxergar a vida com olhos menos tristes. A partir das viagens das duas para essa instância entre passado e presente, Constança descobre-se e agradece à filha.

Portanto, fica claro que a oralidade está extremamente presente nos textos de Mia Couto. Em *Terra sonâmbula*, por exemplo, conforme Laura Padilha (2002) explicita, inverte-se a tradição africana em que alguém mais velho, o griot, narra histórias para os mais novos – uma vez que é Muidinga, um menino, quem lê em voz alta os cadernos de Kindzu para o velho Tuahir. A leitura desses diários encontrados em um ônibus queimado quando os dois procuram refugiar-se em meio à guerra civil em Moçambique funciona como uma forma de sobrevivência e de esperança, pois são pedaços de madeira boiando para salvá-los enquanto o mundo inteiro ao redor das duas personagens naufraga.

Além disso, tal importância da oralidade em sua produção literária sempre foi deixada bastante clara pelo escritor. Essa relevância decorre do fato de que muitas das situações e dos personagens presentes em seus textos inspiram-se em testemunhos relatados por indivíduos de diferentes localidades de Moçambique – pessoas essas com quem Couto se depara através das suas viagens empreendidas pelos territórios do país como biólogo, fato ressaltado pelas teóricas Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (2008). Dessa forma, o escritor deparou-se com culturas, etnias, faunas, floras e indivíduos únicos, que ampliaram sua visão de mundo e que, conseqüentemente, enriqueceram sua literatura:

Dessa frequência às diferentes regiões do país, [Couto] aprendeu formas de convivência, rituais de acolhida, sutilezas de comportamento grupal das comunidades com as quais entrou em contato. Esse alimento cultural de que se serviu, reitera-se, amplamente na sua obra, marca uma qualidade do seu olhar sobre o espaço africano: simultaneamente muito próximo, por ser seu lugar de pertença e compromisso, e distanciado, pela diferença de sua condição de homem urbano, estudado, com vivência intensa com o mundo exterior a Moçambique (Ibidem:20).

Assim, é possível entender melhor a influência das lendas, das crenças e dos provérbios tradicionais da África e de Moçambique na obra de Mia Couto (sobre os quais me deterei mais tarde), além da importância da oralidade e da sua profissão na produção dos seus textos – o que demonstra, por fim, como "a arborescência inconsciente de cada pessoa é irrigada por sua biografia" (LEGROS et al., 2007:20), como o imaginário criado por cada escritor dentro do seu conjunto de obras possui, inevitavelmente (mas não só, é claro), um pouco da sua vida e das suas experiências.

Outro aspecto bastante relevante e predominante no imaginário Moçambicano (outro aspecto que modificou para sempre essa cultura abarcadora de diferentes influências) é aquele relacionado à guerra. Em primeiro lugar, houve a guerra pela libertação, pelo fim do colonialismo, cujo término ocorreu com a independência, em 25 de junho de 1975, apenas para dar lugar a outra luta, desta vez local, a Guerra Civil, que se estendeu de 1976 a 1992.

Essa constância de combates e do clima bélico afetou de forma definitiva e profunda a literatura do país, já que passou a fazer parte da realidade do povo por anos seguidos, modificando seu cotidiano, crenças, valores e formas de pensar. Diversos escritores, inclusive, participaram, de uma forma mais ou menos ativa, dessa luta, como José Craveirinha, Luís Bernardo Honwana e o próprio Mia Couto, membros da Frente de Libertação de Moçambique, a FRELIMO, ou Lília Momplé e Suleiman Cassamo, etc., que abordaram temas relacionados à guerra em seus textos. Nas palavras de Afonso, "forte e reivindicativa, a palavra literária desperta para a realidade moçambicana, anuncia a luta de libertação nacional e partilha os sonhos e os compromissos dos escritores das outras colônias do Império português (AFONSO, 2004:126).

Dessa forma esquematiza essa teórica a situação literária de Moçambique em relação ao tema da guerra:

Naturalmente, nos contos escritos há mais tempo, a estratégia polêmica predomina, revelando a situação de confronto entre grupos antagônicos. Nos primeiros contistas, como Craveirinha, Aníbal Aleluia, Raul Honwana, que conheceram a prisão e todo o tipo de humilhações, o riso não era possível. Posteriormente, a construção do discurso ficcional incorporou outras estratégias [...] (Ibidem:337, 338).

Assim, é possível perceber uma transformação no discurso sobre a guerra: se anteriormente apenas o pessimismo e a tristeza eram possíveis, com o passar do tempo, outras atitudes em relação ao tema começaram a surgir – se antes esse tema e a questão da morte eram tratados apenas sob o enfoque polêmico do Regime Diurno da Imagem, de Durand, o passar do tempo permitiu que alguns escritores comessem a ensaiar incursões ao mais pacífico Regime Noturno para tratar de tais tristes pontos. Nos textos de Mia Couto, por exemplo, o riso e a paródia são estratégias utilizadas para abordar a questão, estratégias conciliadoras entre o patrimônio literário europeu e as novas estéticas africanas – estratégias que procuram compreender o que ocorreu sem a tensão e o combate constantes do Regime Diurno. Em *Terra sonâmbula* (2007), por exemplo, o escritor consegue trabalhar com um tema tão pesado quanto a guerra e com suas memórias de uma maneira mais leve: ao fugir dos combates e das lutas, Muidinga e Tuahir deparam-se com curiosos e divertidos personagens, como Siqueleto, que deseja enterrar pessoas a fim de que nasçam mais seres humanos para reabitar a terra ou como o pequeno pastor que relata a história de um amor impossível entre um boi e uma ave. Porém, mesmo valendo-se do riso, a temática da guerra está presente em sua literatura e a influência da situação de conflito do seu país é igualmente percebida em seu imaginário, em seus textos literários:

A guerra é temática onipresente em todos os romances de Mia Couto e em inúmeros contos. Não é sem razão que isso se dá, uma vez que o escritor, tendo participado como jornalista da última fase das lutas contra o colonizador português, viveu o longo período de guerras civis que marcaram o pós-independência de Moçambique (CURY; FONSECA, 2008:37).

Nos três romances do *corpus* do trabalho, a guerra faz-se presente, seja no momento mesmo no qual decorre a narrativa, seja na forma de lembranças, traumas, efeitos e consequências. Em *Terra sonâmbula*, essa é uma das temáticas predominantes: a partir do próprio título, o leitor já entra em contato com esse país assolado por conflitos, com esse lugar que só pode ser habitado e com essa existência que apenas pode ser aguentada a partir de uma expectativa e de uma esperança de melhoras, uma vez que a realidade, como o narrador deixa bastante evidente já no primeiro parágrafo do romance, é de tristeza e miséria:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (COUTO, 2007:9).

Já em *O outro pé da sereia*, a guerra faz-se presente no momento em que Zero Madzero decide deixar Vila Longe com sua mulher, Mwadia Malunga, para fugir dos conflitos. Os vestígios dos tempos de combates também permanecem, quando a protagonista volta a Vila Longe, na população da aldeia, cujos rostos eram "vazios e inexpressivos" (Idem, 2006:68).

Por fim, em seu último romance publicado, *A confissão da leoa*, a guerra civil, mesmo já tendo chegado ao seu término quando do início do relato, ainda mostra suas nefastas consequências: "Todavia, aquela estrada estava quase deserta, com raríssimos viajantes. A guerra acabara nesse mesmo ano de 1992, mas restava ainda um invisível garrote asfixiando o nosso lugar" (Idem, 2012:50).

Depois da guerra, ainda surgem outros problemas (como já fica explícito pelo "invisível garrote", sobre o qual comenta o narrador de *A confissão da leoa*): enquanto havia um ideal, um princípio maior que era a luta pelo fim do colonialismo e dos conflitos, o povo moçambicano permaneceu unido, como salienta Couto: "Nos anos pós-independência, todos éramos militantes, todos tínhamos uma só causa, a nossa alma inteira vergava-se em continência na presença dos chefes" (Idem, 2011:36). Porém, Afonso sublinha o caos existente hoje no país, a extrema pobreza do povo e o deslumbramento com o poder e a corrupção dos "antigos heróis da nação" (AFONSO, 2004:320) – o que também é tematizado na literatura coutiana, através de seus personagens poderosos, corruptos e cheios de vícios,

como Florindo Makwala, de *A confissão da leoa*, Casuarino Malunga, de *O outro pé da sereia* e Estêvão Jonas, o "administrador" (COUTO, 2007:169) de *Terra sonâmbula*.

Padilha igualmente chama a atenção para outra faceta dessa questão: durante todo o período colonial, havia um inimigo bem visível, bem marcado e delimitado – o colonizador, o branco, o português. O confronto dava-se, de forma clara e óbvia, portanto, entre colonizados e colonizadores: tudo ocorria sob a iluminação do forte e belicoso sol do Regime Diurno – os bons, imbuídos apenas de nobres e altas qualidades, em oposição aos maus cheios dos mais torpes e baixos defeitos (mesmo que os papéis de mocinho e bandido pudessem ser invertidos dependendo de quem enxergava a situação). Entretanto, após a tão sonhada libertação, "[...] os africanos não vão mais encontrar o rosto do opressor projetado no espelho barrado da história, mas a sua própria face ali refletida e vincada por marcas de profundas contradições" (PADILHA, 2002:47). Por isso, em *O outro pé da sereia* (2006), ao longo da narrativa, os personagens africanos aludem a dois tipos de escravidão: a primeira perpetrada pelos colonos portugueses sobre os negros africanos e a segunda, pelos próprios africanos sobre os de sua raça¹⁷ – porém, a comissão encarregada de receber os americanos, que visitariam o local a fim de pesquisar justamente a época colonial e a sujeição do homem negro, decidiu ser mais benéfico a eles (e aos seus bolsos, já que Rosie e Benjamin eram membros de uma ONG cujo objetivo era ajudar financeiramente comunidades africanas) simplesmente apagar de sua história o último gênero de escravidão, em uma tentativa de tornar a colocar a face do europeu colonizador no retrato do inimigo maior (ou único) – o que, na verdade, é muito mais fácil e cômodo.

Dessa forma, podemos pensar nesse recorrência do tema da guerra nas obras de Mia Couto como uma maneira de o escritor lidar com tais vivências, uma vez que uma das funções do imaginário é justamente a de objetivar problemas com os quais os homens não são capazes de trabalhar de forma satisfatória, como já foi explicado. Afonso (2004), partindo das considerações de Simeão Cachamba, ao mencionar a acusação proferida por alguns de que os escritores moçambicanos não seriam capazes de falar sobre o tempo presente e somente sobre o passado e a guerra, explica que a expressão literária dessa época que já passou é necessária para fins catárticos. Como o tema do colonialismo ainda os persegue, como essa ferida ainda não sarou, tal elaboração através da escrita é fundamental para que, depois, esses escritores consigam olhar para o presente e para o futuro. Na verdade, as consequências do

¹⁷ Em relação a esse segundo tipo de escravatura, um dos personagens do romance explica: "*Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles...*" (COUTO, 2006: 149).

colonialismo europeu em suas últimas colônias foram tão nefastas que nenhum escritor africano pode abster-se de falar e de tomar uma posição em relação a esse tema e, ainda assim, procurar e acreditar estar afirmando verdades sobre seu continente. Russel Hamilton, em prefácio ao livro de Maria Nazareth Soares Fonseca (2008), *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*, ainda comenta que o passado colonial e as guerras de descolonização, por bem ou por mal, ainda pertencem ao cotidiano dos cidadãos das ex-colônias, devido, também, ao fato de o neo-colonialismo (aquela dependência econômica, por exemplo) ser uma ameaça até hoje.

Essas guerras, portanto, também colaboraram para a transformação de Moçambique no que o país é hoje – isso porque esses conflitos transformaram para sempre o pensar e o olhar moçambicano. Moçambique, assim, é composta de ilhas de influências, de culturas e de elementos diferenciados que deram origem a um país único, uma vez que "as ilhas já não se excluem. As margens encontram um ponto de equilíbrio naquela terceira de que falava inicialmente, com a fala própria e a alheia a se retroalimentarem reciprocamente" (PADILHA, 2002:248). Moçambique, Mia Couto e sua obra literária, são essa terceira margem na qual oralidade e escrita, paz e guerra, língua portuguesa e línguas locais, culturas negras, brancas, indianas, convivem (nem sempre de forma pacífica e tranquila, é claro); são eles, portanto, esse "[...] um mesmo que é já um outro" (Ibidem:51).

2.1 SONHAR É UMA CURA

"Vem do mar azul o marinheiro
 Vem tranquilo ritmado inteiro
 Perfeito como um deus,
 Alheio às ruas"
 (ANDRESEN, 1985:81)

Se a hibridez, tanto de Mia Couto e de sua obra literária, quanto do país de onde o escritor vem, é consequência de todos esses aspectos já citados – população formada por diferentes raças e culturas, entrelaçamento de oralidade e escrita, tradição e modernidade, olhar para o passado e para o presente –, ela não se esgota nesses elementos.

E, para começar a discutir esses outros aspectos que também fazem parte da não unidade, da não essencialidade de Moçambique e de Couto, é interessante mencionar o procedimento adotado pelos tradicionais contadores de histórias de Moçambique, os griots,

quando do momento de arrematar um conto: seu ritual consistia em proferir as palavras "volta para casa de Guambe e Dzavane", pois acredita-se que todas as narrativas do mundo permanecem guardadas dentro de uma caixa deixada pelo primeiro homem e pela primeira mulher a habitarem o mundo – Guambe e Dzavane. Dessa forma, os contadores deveriam colocar os relatos de volta ao seu lugar. Porém, Couto questiona-se: o que ocorreria se as histórias não fossem guardadas e, dessa forma, fechadas? O resultado é o seguinte: "A multidão que assiste fica doente, contaminada por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar" (COUTO, 2011:119). Como as narrativas de Mia Couto não se enclausuram em um único significado, uma única interpretação, seus leitores adoecem dessa necessária enfermidade que é a imaginação. Isso ocorre com o médico do já citado conto "O menino que escrevia versos" (2009b), que, primeiramente, procura curar uma criança de sua grave enfermidade de escrever versos e que acaba fatalmente contagiado, necessitando de doses diárias de leituras de poemas para a cura – e, como Bachelard sentencia, "sofremos pelos sonhos e curamo-nos pelos sonhos" (2002:5): ao mesmo tempo em que o imaginário nos desestabiliza e nos lança para fora de nosso cotidiano, ele nos cura do mal do racionalismo em excesso. Portanto, a capacidade de deslumbramento da literatura coutiana fica por conta desse caráter aberto e infinito de suas obras – caráter que instaura, nos textos, essa terceira margem na qual tudo é possível, na qual os opostos podem e devem reconciliar-se.

Na literatura, inclusive na coutiana, assim, tudo é possível – até mesmo a, por tanto tempo, profana mescla entre razão e emoção, ciência e imaginação, raciocínio e sonho. Isso porque, retomando a tradição sem ignorar a modernidade e o presente, o escritor estaria costurando diversos tempos em um único cobertor que agasalharia todo um povo contra a descrença, a supervalorização da razão e do cientificismo, contra o apagamento e o desaparecimento do imaginário – fenômeno que foi tratado no capítulo anterior. Tal posição que adota e conta tanto com o racional quanto com o imaginário está estreitamente relacionada com a condição dupla de Mia Couto: escritor e biólogo. O autor explica que, por estar no limiar entre as duas ocupações, ele, por vezes, acaba deixando um pouco de lado seu currículo acadêmico, tornando-se uma "desautoridade científica" (COUTO, 2005:123). Entretanto, essa condição acaba fornecendo-lhe outras vantagens: "O ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) me trouxe um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência" (Ibidem:123).

Acerca dessa mistura de posturas em relação ao que o rodeia, Fonseca e Cury (2008) chegam a aproximar as narrativas de Couto das caixinhas chinesas, pois diversas narrativas orais, como as lendas, fábulas e mitos, encaixam-se e ajustam-se à narrativa principal – e tal

aproximação, de acordo com Afonso (2004), nunca se caracterizou como tentativa de erudição, mas sim como um esforço no sentido da preservação da e enraizamento na cultura local e também no sentido de escapar da submissão ao estrangeiro. Leite (2012) retoma o conceito de *narrative proverb*, de Emmanuel Obiechina, para explicar como as histórias do escritor costumam apresentar uma macroestrutura e microestruturas, o que enquadra diversos textos orais, em uma mesma história, como o conto, o mito, a fábula, a parábola, etc. Essa condensação de mitos, fábulas e literatura ainda reforçam o entrelaçamento entre imaginário e poesia sobre o qual foi falado no capítulo antecedente.

A autora explica sua tese aplicando-a ao volume *Terra sonâmbula*. Segundo ela, o romance seria, na verdade, uma justaposição de histórias de diferentes narradores: Muidinga, Kindzu, Tuahir, Farida, Siqueleto, Euzinha, etc. – todos possuem histórias e desejam contá-las. Além disso, a alternância da narrativa em terceira pessoa sobre Tuahir e Muidinga e a em primeira pessoa de Kindzu,

[...] permite singularizar, na maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação e, simultaneamente, por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história (LEITE, 2012:170).

Bastante próxima dessa questão da retomada da oralidade e da tradição na sua literatura, aparece a da infância do escritor, passada na cidade da Beira, quando ele ouvia maravilhado os contos de sua terra. Tanto o tempo da infância, quanto o tempo mítico das histórias contadas pelos mais velhos são, para Mia Couto, tempos mágicos e estão presentes em seus escritos:

Nos textos de Mia Couto, o mundo ressuscitado pela lembrança adquire dimensões extraordinárias, não só porque pertence a um tempo recuado, situado fora do curso normal do tempo, mas principalmente porque representa um universo mítico onde a palavra testemunha a presença do invisível, onde o sonho faz parte do real. Assim, o tempo da sua própria infância confunde-se com o espaço intemporal sagrado (AFONSO, 2004:209).

Se os mitos, como explica Eliade (2011), representam, para o homem, uma volta ao tempo das origens (origens do mundo, dos homens, dos seres vivos, etc.), então o retorno da infância do escritor e a sua mistura com o tempo sagrado adquire sentido, visto que o autor estaria revivendo sua própria origem¹⁸ – o que também remete às inúmeras e expressivas personagens crianças dos seus contos e romances: Mwanito, narrador de *Antes de nascer o*

¹⁸ Ainda que não seja objetivo deste trabalho fazer "biografismos" e explicar (e reduzir) a literatura de Mia Couto a partir de sua vida, acredito que alguns fatos modificaram o modo como o escritor enxerga o seu mundo e escreve suas narrativas, modificaram seu imaginário.

mundo; Muidinga, de *Terra sonâmbula*; o narrador não nomeado de "Nas águas do tempo" e o menino de "O poente da bandeira", contos de *Estórias abensonhadas*, e o pequeno poeta de "O menino que escrevia versos", narrativa de *O fio das missangas* – apenas para citar alguns exemplos.

Também podemos pensar na importância da figura da criança nos textos de Couto a partir do caráter mais aberto e menos preconceituoso, menos calcado no mito da supremacia da racionalidade, da seriedade e da cientificidade, da sua relação com a realidade – diferente dos adultos ocidentais ou ocidentalizados, modernizados, que, com o passar dos anos, deixam de perceber o seu redor com um olhar fresco, não estereotipado pela forma cartesiana de pensar: "A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreender, para nos deixarmos encantar" (COUTO, 2011:104), afirma o próprio escritor e Jung (1995) chega a aproximar a forma de pensamento das crianças com a dos povos primitivos, no sentido de ambos possuírem uma maior intimidade com a imaginação, os sonhos e a fantasia. Nesse sentido, Afonso comenta que, "ao sonhar com a infância, Mia Couto recupera a beleza das imagens míticas que lhe deram a conhecer o mundo, a perfeição de um cosmo dilatado pela imaginação e pela memória" (AFONSO, 2004:289). Tal memória é potencializada e aprimorada pela imaginação do artista.

E talvez seja a convivência, justamente no período da infância, com essa mistura de imaginários diferentes que tenha deflagrado a saudável alternância de perspectivas com que o escritor enxerga e organiza sua realidade: ao mesmo tempo em que é biólogo e afirma acreditar na ciência e na razão, salienta ser esse apenas um dos caminhos do saber – há também o caminho dos sonhos, da imaginação e do afeto. Além disso, o autor deplora a supremacia da racionalidade, assim como os teóricos previamente estudados:

Uma parte de nossa formação científica confunde-se com a actividade de um polícia de fronteiras, revistando os pensamentos de contrabando que viajam na mala de outras sabedorias. Apenas passam os pensamentos de carimbada cientificidade (COUTO, 2011:51).

O escritor ainda comenta, em relação à dicotomia razão e imaginação, que o primeiro elemento do par não corresponderia à Europa, enquanto que o segundo, à África, uma vez que "[...] as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia" (COUTO, apud PADILHA, 2002:66)¹⁹ – assim como, em outra época, acreditava-se serem os africanos bestas como os do Regime Diurno em uma tentativa rasa e

¹⁹ Até porque, como foi visto no capítulo anterior, o imaginário e os mitos não são simples conjuntos de elementos agrupados sem lógica alguma – e os mitos podem referir-se a realidades, a fenômenos da natureza, etc. Dessa forma, a total separação entre razão e imaginação não é possível e não faz sentido – um elemento imbrica-se no outro, suas existências não são isoladas.

preconceituosa de compreender aquele outro tão diferente: assustadores, tenebrosos e inevitavelmente ligados às trevas. Os portugueses estariam, portanto, relacionados à claridade e à luminosidade; à ascensão e ao poder e, conseqüentemente, estariam imbuídos da tarefa de combate ao "mal". Se cada um dos termos da oposição existiam tanto em África, quanto na Europa, eles eram, entretanto, valorizados e vividos de maneiras distintas.

Couto ainda comenta sobre a impossibilidade de se misturar felicidade, beleza e ciência (impossibilidade, é importante frisar, criada pelo homem em uma época determinada, e não essência do fazer científico) e, mais ainda, sobre a redução que isso acarreta em nossa percepção. Para ele, arte e ciência deveriam se complementar: "[...] as moléculas sabem mais de poesia do que nós podemos imaginar" (COUTO, 2011:60). O moçambicano termina seu pensamento reiterando a existência de outros caminhos e da sua vontade de igualmente segui-los: "o que me dá prazer é percorrer como um equilibrista essa linha de fronteira entre pensamento e sensibilidade, entre inteligência e intuição, entre poesia e saber científico" (Ibidem:56). Como já salienta Laura Padilha, "[...] no sistema de pensamento africano, não se exclui o real empírico de um outra ordem de real, não-tangível, mas nem por isso menos real" (PADILHA, 2002:66). A desvalorização do imaginário, tópico já abordado, é característica do Ocidente. Durand alerta que é próprio de diversos povos não-ocidentais, como a América pré-colombiana, a África negra, etc., dar importância tanto aos saberes originários do imaginário quanto aqueles provenientes da razão. O antropólogo afirma que essas civilizações "[...] em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados" (DURAND, 1998:6, 7), atitude muito mais saudável para o equilíbrio mental e emocional do homem.

E essa mescla entre imaginário e razão, como explica Pires Laranjeira no volume *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, é característica também da literatura de Couto: segundo o africanista, o realismo dos traços sociais aparece nos textos do escritor, mas, de repente, na narrativa, ocorre "a intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico" (LARANJEIRA, 1995:316), modificando os rumos da história.

Ainda comentando acerca da importância dos mitos (mitos que, apesar de apresentarem o colorido próprio de Moçambique, também possuem características universais e comunicam-se com outras histórias de distintas culturas, em diferentes tempos) no desenvolvimento das narrativas de Mia Couto, é interessante observar como o escritor não simplesmente insere-os no seu texto, mas renova-os e adapta-os ao seu universo ficcional.

Primeiro, há o já citado exemplo da inversão dos papéis do velho e do jovem em relação à contação de histórias: tradicionalmente, o griot, aquele que narra é sempre alguém idoso – alguém, conseqüentemente, com um número maior de viagens e incursões pelos meandros da vida. Contrariamente, em *Terra sonâmbula*, Muidinga, o mais novo, é quem lê em voz alta os cadernos de Kindzu para o mais velho – portanto, paradoxalmente, a criança, que representa o novo, o futuro, também é o responsável pelo resgate da tradição, apontando, talvez, para a necessidade de se realizar tal movimento no presente, uma vez que, como aponta Maria Fonseca (2008), modernamente, essa cultura anterior à chegada dos portugueses tem sido deixada de lado pelos jovens. Porém, como ressalta Laura Padilha, "os alicerces simbólicos lá estão, como sempre estiveram, isto é, como base de sustentação do edifício cultural dos povos africanos: a noite, a fogueira, o menino, o mais velho e a estória e seu deslumbramento linguajeiro" (PADILHA, 2002:41). Tais obrigatórios alicerces já são comentados por Eliade: "[...] nas sociedades tradicionais não se podem narrar os mitos a qualquer hora, nem de qualquer maneira: pode-se apenas narrá-los durante os períodos sagrados, na mata e durante a noite, ou em torno do fogo ou depois dos rituais, etc." (1991:53,54). Ou seja, apesar de modificada, de renovada a tradição em alguns de seus aspectos, outros permanecem como eram no princípio – exatamente como funciona o imaginário, conforme o exposto no capítulo anterior, integrando características transcendentais e contingentes.

Ana Mafalda Leite (2012), por sua vez, chama a atenção para outros elementos míticos presentes nesse mesmo romance, uma vez que várias das histórias relatadas baseiam-se em crenças e mitos dos Tsonga, povo do sul de Moçambique. Assim, o mampfana, ave cujo aparecimento no céu prediz perigos durante uma viagem, aparece para Kindzu no início de sua jornada; Farida tem uma irmã gêmea, sinal de desgraça para os Tsonga (e para diversas outras culturas, pois a questão dos gêmeos foi um constante tabu ao longo dos séculos); também cai, dentro do barco de Kindzu, um anão, um "tchóti", igualmente integrante das crenças da cultura local.

Já em *O outro pé da sereia*, está presente uma alastrada crença em relação a pinturas e a fotografias de pessoas (e, apesar de não ter sido possível verificar se essa crença é uma presença na cultura de algum povo Moçambicano resgatada por Mia Couto, esse é um mito extremamente disseminado em diferentes tempos e espaços): Otto Rank (1939) cita antigas lendas de distintas sociedades que demonstram o medo do homem em ter seu retrato pintado ou sua foto tirada, uma vez que essas imagens seriam, na verdade, o seu Duplo, a objetivação de sua alma e, dessa forma, essa poderia ser roubada do seu dono. Porém, em *O outro pé da sereia*, observamos uma inversão: aquele medo de ter a alma capturada em fotografias

transforma-se em desejo e, até mesmo, em necessidade: se o corpo, a matéria física de um parente some, decompõe-se, sua alma permanece a partir dos retratos pendurados na parede dos ausentes da casa de Dona Constança – e, nesse sentido, é interessante pensar no nome da parede, que não é dos mortos, e sim dos ausentes, como se morrer não fosse algo tão definitivo ou drástico, pois quem está ausente pode se fazer presente, num movimento em direção ao Regime Noturno e a um convívio mais pacífico com a temporalidade.

Em *A confissão da leoa*, finalmente, há os rituais fúnebres: apesar de constituírem uma família moderna de assimilados, os Assulua, quando morre uma das filhas, Silência, atacada por leões, obedecem aos rituais do local e respeitam as tradições. A mãe, Hanifa, raspa a cabeça em sinal de luto; o corpo da moça é enterrado "[...] sobre o lado esquerdo, com a cabeça virada para o Nascente e os pés virados para o Sul" (COUTO, 2012:14), devido à sua desfiguração; até o cortejo é feito de acordo com o que asseveram os costumes, pois as pegadas que conduziam à sepultura deveriam e eram apagadas – e, é claro, esses são apenas alguns exemplos de como o escritor moçambicano é capaz de unir tradição e modernidade, tornando novamente possível que mitos ancestrais expliquem e esclareçam eventos cotidianos, eventos do tempo presente.

Entretanto, apesar de estarem situadas em solo moçambicano e, inevitavelmente, carregarem as marcas das tempestades e bonanças atravessadas por essa nação e por esse povo, as questões narradas nos textos de Mia Couto transcendem a contingência desse país e podem tocar leitores em situações diversas: os personagens e os lugares podem estar em África, mas as situações são universais – o que, na verdade, é característica da literatura e o que faz dos textos de Couto literários. Como ele mesmo explica: "acredito, porém, que os rios que percorrem o imaginário do meu país cruzam territórios universais e desembocam na alma do mundo" (COUTO, 2011:8, 9). Essa fala do escritor remete a, por exemplo, Jung e o que o psicanalista chama de inconsciente coletivo ou a Durand e seu patrimônio inalienável e fraterno, chamado imaginário, e também seu conceito de arquétipo, o caráter transcendental das imagens – pois, se os rios de Moçambique são os mesmos do resto do mundo inteiro, isso ocorre, porque os maiores sonhos e medos dos homens são universais. Por isso, Couto diz que os escritores não nos dão livros, mas mundos, mundos que nós não sabíamos que conhecíamos e que são, na verdade, apenas despertados e retomados: "a luz e a sombra da página existiam já adormecidas dentro de nós" (COUTO, 2005:110). Também é importante lembrar que aquilo que causa os sentimentos mais profundos e intensos sentidos pelo homem é, como diz Durand (2002), a passagem do tempo e a impossibilidade humana de controlá-la,

como também aponta Couto: "[...] aquilo que todos nós queremos: anular o tempo e fazer adormecer a morte" (COUTO, 2011:12).

Entretanto, como já foi exposto anteriormente, devido mesmo a essa intensidade dos sentimentos despertados pela temporalidade, o homem não é capaz de expressá-los com as palavras cotidianas – para isso, portanto, inventou os símbolos. Sobre essa impossibilidade comenta o escritor moçambicano, quando afirma que "todos nós somos impossíveis tradutores de sonhos. Na verdade, os sonhos falam em nós o que nenhuma palavra sabe dizer" (Ibidem:12). Dessa forma, ele divide em duas as funções da linguagem: primeiro, há uma função utilitária, que transforma a língua em um simples instrumento para a comunicação; além dessa função, porém, há a vocação divina da palavra, aquilo a que todo escritor almeja e que escapa das normas e dos códigos. Dessa forma, todo homem deveria ser bilíngue, "falando em um idioma arrumado, capaz de lidar com o quotidiano visível. Mas dominando também outra língua que dê conta daquilo que é da ordem do invisível e do onírico" (Ibidem:24).

Essa outra linguagem dos sonhos estaria presente, por exemplo, na literatura – e, justamente por isso, a poesia seria muito mais do que um gênero literário, seria "[...] um olhar revelador de mistérios e uma sabedoria resgatadora da nossa profunda humanidade" (Ibidem:95). Se, como diz Jung (2008), o homem moderno acabou com a maioria dos refúgios do mundo para uma necessária introspecção (a religião, por exemplo), a literatura, portanto, seria um dos últimos redutos para o autoconhecimento e para o conhecimento profundo dos mistérios da realidade que nos rodeia. E a literatura coutiana representa um desses redutos, pois, *Terra sonâmbula*, por exemplo, é uma narrativa iniciática segundo Ana Mafalda Leite: como já foi demonstrado, através das suas diferentes histórias encaixadas, o romance possui um sentido alegórico e transmite a "[...] aprendizagem do relacionamento do mundo dos mais velhos com o dos mais novos, do passado com o presente, dos mortos com os vivos, do sonho com o real, do mar com a terra, da oralidade com a escrita" (LEITE, 2012:175). De acordo com a pesquisadora,

Muidinga recebe o legado por escrito, são os caderninhos de Kindzu; mas recupera a postura bárdica ao retransmiti-los oralmente, todas as noites, à volta da fogueira, ao Velho Tuahir, enquanto narrativa iniciática, de aprendizagem de valores éticos e morais, de comportamentos, de experiência e de sabedoria. Se Kindzu aprende ouvindo as histórias dos outros narradores da sua viagem, Muidinga aprende repetindo as lições de Kindzu, e Tuahir aprende escutando Muidinga. A escola da sociedade tradicional consiste na aliança entre o ato recitativo de uma palavra legada, e a educação pela palavra repetida (Ibidem:182).

Tuahir, Muidinga e Kindzu, através de suas trajetórias e de sua viagens, e os leitores, através da leitura de suas trajetórias e de suas viagens, aprendem.

Para citar um desses mistérios que acompanham a vida dos homens desde, provavelmente, os primórdios da civilização, um desses fenômenos incapazes de serem traduzidos em sua integralidade através das palavras cotidianas, podemos citar a morte – mais exatamente, o que ocorre após o término de nossas vidas: nós simplesmente desaparecemos ou há ainda algum tipo de existência do lado de lá? Junto da morte, como ressalta Durand (2002), há a temporalidade e os profundos sentimentos causados por ela. Devido à importância da instância temporal na teoria do imaginário de Durand e de outros teóricos, deve-se ressaltar que a noção da passagem do tempo, assim como a relação com a morte e com os mortos dos moçambicanos é diferente da dos europeus, por exemplo. Mia Couto explicita essa diferença, quando conta que grande parte dos moçambicanos

[...] lida com categorias de tempo bem diversas daquela que norteia uma empresa de seguros. Para essas culturas, o futuro não só não tem nome como a sua nomeação é interdita. Na maior parte das línguas moçambicanas há palavra para dizer "amanhã" – no sentido literal do dia seguinte (*monguana, mundjuko, mudzuko*). Mas não há equivalentes para o termo "futuro", nomeando o tempo por inaugurar. A noção de futuro trabalha num território que é do domínio do sagrado. Antever o futuro é uma heresia, uma visita não autorizada. O porvir está ligado aos ciclos agrícolas e diz-se pela previsão das colheitas e das chuvas. E como as chuvas são mandadas e encomendadas, a ideia desse tempo por acontecer resulta de equilíbrios entre os vivos e os antepassados. A manutenção desse equilíbrio compete a forças que nos escapam (COUTO, 2011:124).

A noção de temporalidade em Moçambique está, portanto, em sintonia com a das estruturas sintéticas do Regime Noturno: o fato de a agricultura ser cíclica (toda vida desemboca na morte, mas toda morte transforma-se novamente em vida) conforta e pacifica o homem em relação à passagem do tempo. E assim, Casuarino Malunga, em *O outro pé da sereia*, afirma: "Para nós, africanos, o Tempo é todo nosso. O branco tem o relógio, nós temos o Tempo"²⁰ (COUTO, 2006: 148): se, em Moçambique, existe essa percepção diferenciada do tempo e do futuro, tal forma de se relacionar com a temporalidade coexiste com o tempo das "empresas de seguro", do mundo ocidental e ocidentalizado, cuja visão da temporalidade está calcada na razão, na linearidade – nos dias, horas, minutos e segundos de nosso relógio. Em Moçambique, portanto, o tempo também pertenceria a esse lugar da hibridez.

Também podemos observar uma relação diferenciada desse cultura com os seus mortos. Fonseca e Cury constatam que a tênue fronteira entre vida e morte é uma marca bastante forte na obra de Mia Couto – característica que estaria conectada a uma concepção da

²⁰ Apesar de Mia Couto utilizar o itálico para identificar os diálogos de sua narrativa, esses trecho serão apresentados marcados apenas com aspas neste trabalho.

cultura moçambicana em relação à morte "como entrada na comunidade dos ancestrais" (CURY; FONSECA, 2008:32). Sobre esse assunto, explica Fábio Leite, em *A questão ancestral: África negra* (2008), que, em diversas sociedades e culturas diferentes de África, há uma série de tradições e de ritos a serem observados com o intuito de transformar o falecido em antepassado – e para que o morto, dessa forma, viva nesse plano extremamente próximo do dos vivos. A morte, além disso, é considerada como um fator de desestruturação e de desordem, por isso ela é, não só respeitada, mas também temida – conseqüentemente, faz-se necessário tomar medidas para o restabelecimento dessa ordem, como os ritos funerários, que envolvem complexas ações. Apenas após cumpridas as cerimônias, os mortos transformam-se em ancestrais: "A própria morte permite a transfiguração vital do home natural-social (o pré-ancestral) no ancestral elaborado e configurado pela sociedade, com a qual manterá relações privilegiadas" (Ibidem:117) – dessa forma, é criado um lugar onde os vivos e os mortos possuem mais semelhanças do que diferenças, um lugar onde a comunicação entre esses dois mundos, considerados, muitas vezes, como irreconciliáveis, é possível. Aqui, portanto, a ideia de Bachelard de que "a morte é uma viagem e a viagem é uma morte" (2002:77) encaixa-se perfeitamente: se a morte é uma viagem, ela pode ter ida e volta. Assim, surge também uma possível explicação para a fala do narrador de *O outro pé da sereia* sobre a tia de Mwadia, Luzmina, que já havia morrido: "Luzmina, de facto, falecera. Todavia, em Vila Longe a morte não é exactamente um facto. A tia falecera como é devido naquele lugar: sem nunca chegar a morrer. Quer dizer: a sua alma ficara acesa, brilhando entre sombras, suspiros e silêncios" (COUTO, 2006:77).

Estando tão perto da sua comunidade anterior, os ancestrais são capazes de interferir no cotidiano e nos acontecimentos do mundo dos vivos: eles podem, por exemplo, irritar-se com o fato de suas famílias os terem esquecido e deixado-os de lado. Assim, tornam-se necessários

[...] sacrifícios adicionais, quando as divindades e/ou ancestrais declaram a insuficiência das práticas, através de esterilidade, doenças ou manifestações que atingem a sociedade, como epidemias e uma notável negatividade dos fenômenos naturais ligados à produção (LEITE, 2008:97).

Dessa forma, em *Terra sonâmbula*, o pai de Kindzu, por ser um morto "desconsolado" (COUTO, 2007:44), por não receber atenção dos familiares vivos, amaldiçoa a viagem do filho: "O velho Taímo se explicou: eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu a terra sofríamos de igual castigo" (Ibidem:45).

Segundo Laura Padilha (2002), essa concepção de morte distinta ainda explica a importância do coletivo para várias culturas de África, uma vez que os africanos não tomam o universo como uma entidade distinta de si mesmo, mas consideram o eu e o mundo como indissociáveis – e a estudiosa, em relação a tal indissociabilidade, comenta sobre o animismo. Apesar de nunca ser possível tomar o continente africano como um todo, a autora aponta o animismo como sendo um dos traços distintivos e universais do pensamento religioso negro-africano e essa crença colocaria o homem e o universo em estreita comunhão: "Assim, tudo se diz com a ou pela natureza que consolida a existência humana, fazendo-se a forma de religamento entre os vivos e os mortos e, conseqüentemente, destes com os orixás" (Ibidem:255). Como já explica Jung,

Um habitante da selva africana, por exemplo, que vê à luz do dia um animal noturno pode reconhecer nele um médico ou curandeiro que tenha tomado aquela forma temporariamente; ou considerá-lo a alma do mato ou o espírito ancestral de alguém da tribo. Uma árvore pode exercer um papel vital para um primitivo, possuindo aparentemente sua alma e sua voz, e o homem sentirá os seus dois destinos interligados. Existem alguns índios na América do Sul que afirmam ser araras vermelhas, apesar de saberem muito bem que lhes faltam penas, asas e bicos. Isto porque, no mundo primitivo, as coisas não têm fronteiras tão rígidas como as das nossas sociedades 'racionalis'" (JUNG, 2008:49).

Então, aparece aqui mais uma explicação para a possibilidade de comunicação entre vivos e mortos e para aquela morte não definitiva, aquela morte vista através da perspectiva do Regime Noturno e do seu eterno retorno de tudo: é a natureza o elo de ligação entre os diferentes mundos. Para a teórica, "de certa forma, tal fato faz com que, mesmo considerando a morte um desequilíbrio, perceba o imaginário que ela não é um fim, mas um princípio, dentro das leis da ancestralidade" (Ibidem:212).

Trazendo essa problemática para a obra de Mia Couto, há, no romance *O outro pé da sereia*, conforme já foi mencionado, na casa da personagem Dona Constança, a "parede dos ausentes" – fotografias de familiares que apenas são penduradas quando a pessoa retratada morre. Entretanto, as figuras nas imagens são capazes de ações de homens (e de homens vivos), como aborrecer-se e chorar. Além disso, Constança possui o costume de levar os retratos para passear, uma vez que "não é de flores que mortos necessitam. Carecem é de companhia" (COUTO, 2006:95) e alerta sua filha, Mwadia, para os possíveis perigos de se esquecer e de se deixar de preocupar com aqueles familiares que já morreram – apesar de a personagem não especificá-los. Tal imbricamento entre vida e morte, na verdade, permeia toda a narrativa, visto que, até o final do romance, o leitor não é capaz de afirmar com convicção quais personagens estão mortos e quais estão vivos – há diversas evidências da morte de determinados personagens, como, por exemplo, o fato de Zero Madzero não deixar

pegadas na areia quando caminha ou de Mestre Arcanjo não possuir reflexo; no próximo capítulo, entretanto, essa questão será aprofundada e melhor discutida.

Em *A confissão da leoa*, tal fenômeno também está presente: basta que Mariamar, a narradora, atravesse o rio Lideia até a outra margem, em um barco, para que encontre suas falecidas irmãs transmutadas em uma leoa – felino que, de acordo com Durand (2002), pode estar irmanado com a morte e com o sol masculino, apesar de a condição de fêmea do animal ser acentuado ao longo de toda a narrativa. A moça também receia por ter gritado os nomes das parentes que já haviam morrido, pois tal ação desafiaria "[...] os sagrados preceitos de não pronunciar o nome dos mortos. Atraídos pelo chamamento, os falecidos podem reaparecer no mundo" (COUTO, 2012:56). O fato de eles poderem reaparecer ao serem chamados pelo nome atesta a crença de os mortos habitarem um mundo muito próximo daquele dos vivos e, além disso, um mundo com uma ligação direta para esse outro.

É a partir dessa possibilidade de comunicação entre vivos e mortos que se torna fundamental a figura dos iniciados, dos detentores dos saberes e da sabedoria. Apenas os mais velhos, aqueles que passaram por rituais de iniciação, são capazes de estabelecer essa via de comunicação; também são eles os responsáveis por disseminar esses conhecimentos, oralmente, por toda a comunidade (PADILHA, 2002:270). Assim, de acordo com Maria Fonseca, "é a ancestralidade que irmana as diferentes gerações" (FONSECA, 2008:131) – e aqui se tornam importantes as figuras de Lázaro Vivo, de *O outro pé da sereia*, e do *nganga*, do adivinho e curandeiro consultado por Kindzu quando da sua viagem, em *Terra sonâmbula*. Ambas as personagens guardam saberes desconhecidos pelos demais. Fonseca ainda ressalta o fato de apenas a boca pertencer aos mais velhos que relatam as narrativas dos ancestrais, uma vez que a palavra pertence justamente a esses antepassados que viveram as histórias contadas – na verdade, os mais velhos personificam esses mortos. Isso ocorre, pois eles estão contando mitos e, nesse momento

assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. (ELIADE, 2011:22)

Portanto, é possível perceber que Mia Couto e sua obra, ao dialogar com a tradição, os mitos, os ritos e a oralidade africana e com a modernidade, as tecnologias e a escrita, instaura uma forma muito mais saudável de se relacionar com o mundo, com o tempo e com os outros homens do que aquela calcada apenas no racionalismo e na ciência. Equilibrar os dois lados dessa oposição, como equilibrar os pesos do bombordo e estibordo de um navio, é tarefa

necessária e urgente. E, contra aqueles cétricos e apegados à racionalidade, Lázaro Vivo já previne sua interlocutora, Mwadia, e, conseqüentemente, o leitor: "*Pois aqui não precisa de acreditar, minha filha. Basta viver*" (COUTO, 2006:44). Viver e navegar é preciso – navegar seja na arca de Jano ou na de Noé, seja na barca de Caronte ou nas naus portuguesas.

3 OS QUATRO PONTOS CARDEAIS DAS SIMBÓLICAS VIAGENS EM TRANSPORTES AQUÁTICOS

"No princípio da manhã ofereceu-se para carregar passageiros e, depois disso, passou o resto do dia na praia a contemplar o navio. Nunca tinha visto nada que o tivesse fascinado tanto. Aquela era uma criatura híbrida entre água e terra, entre peixe e ave, entre casa e ilha"
(COUTO, 2008:19)

Naus, navios, barcos, barcas, canoas, jangadas: tantos são os tipos de transportes aquáticos quanto as diferentes simbologias das quais esses elementos foram carregados ao longo dos tempos. Se com Caronte (e com diversos outros barqueiros) essa simbólica é conduzida para a questão do transporte rumo ao mundo dos mortos, Jung aponta o leme em direção ao simbolismo da viagem de barco como um mergulho no inconsciente, nas origens – o que faz com que o mar possa também adquirir atributos maternos; se o mar é o único meio pelo qual os europeus poderiam chegar a terras longínquas, estranhas e desconhecidas, se essa jornada representava uma aventura cheia de perigos com destino a lugares fantásticos, ela também pode representar uma ida ao literalmente fantástico, ao mágico, ao imaginário, ao literário – sendo o ponto de partida o mundo real, concreto, não literário. Esses meios de transporte revestem-se de inúmeros significados – tudo depende para onde a bússola do imaginário de cada povo, de cada tempo, de cada indivíduo, de cada texto de literatura, aponta.

3.1 CARONTE E SUA BARCA: A DIREÇÃO DA MORTE

"Quer dizer, a morte é sempre um de-repente, vamos fazer mais como então?, agora estamos aqui, daqui a bocadinho já podemos estar do outro lado do rio, meu camba Arlindo é que dizia
A vida é uma jangada, veículo da curta travessia, temporal... mas: mesmo a jangada afunda" (ONDJAKI, 2010:19)

"Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?" é o eloquente questionamento lançado por Bachelard (2002:75), na sua obra *A água e os sonhos*. Por muito tempo, o mar foi o local privilegiado dos mortos (e da morte), uma vez que o grande oceano era um espaço totalmente desconhecido que despertava muito mais medo do que curiosidade às pessoas. Porém, apesar

de elas próprias não se aventurarem nessas águas, lançavam ataúdes, durante as cerimônias fúnebres – dessa forma, era apenas após a falecimento que os homens desbravam esse misterioso sítio. Assim, segundo o filósofo, a simbologia dos barcos ficou inevitavelmente impregnada das exalações e miasmas da morte e, conseqüentemente, "[...] a função de um simples *barqueiro*, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte" (Ibidem:80) – ou pelo complexo de Osíris, como prefere Durand (1997), ou ainda pelo de Kwasi Benefo, herói mítico africano que atravessa um rio em busca da alma de suas esposas mortas (FORD, 1999). Portanto, o único caminho para se chegar ao mundo dos mortos, ao avesso do mundo dos vivos, é através das águas, em cima de um flutuante veículo, o que transforma a morte em uma viagem, em algo não tão definitivo: toda viagem pode ter uma ida e uma volta.

E se essa viagem aquática está íntima e irremediavelmente relacionada à morte, é devido também à conexão entre o devir aquático e a passagem do tempo, como explica Durand:

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água escura é "devir hídrico". A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor (DURAND, 2002:96).

A morte é inevitável, porque o passar do tempo é; todos os rios levam ao rio dos mortos, pois todos os rios representam a temporalidade não controlável. Porém, um barco que atravesse para uma margem sempre pode voltar ao lado de origem. Para Mwadia, de *O outro pé da sereia*, por exemplo, aqueles mortos que não conseguiram atravessar a fronteira entre a vida e a morte corretamente permanecem perdidos pelo mundo: "[...] aquilo que se vê no céu nem sempre são astros. Aprendera com o pai a distinguir os verdadeiros dos falsos corpos celestes. Esses outros, os enganosos astros, são barcos em que viajam os que não souberam morrer" (COUTO, 2006:19).

Assim, em *O outro pé da sereia*, a viagem de barco simboliza justamente essa extensão que se deve percorrer para ir do mundo dos vivos ao dos mortos, o único caminho ligando esses dois planos. Quem percorre essa distância, em uma canoa, é Mwadia: a mulher e seu marido, Zero Madzero, vivem em Antigamente, localidade completamente isolada. O casal encontra a estátua de uma santa, a Virgem Maria, um baú com os documentos da nau Nossa Senhora da Ajuda e o esqueleto de Dom Gonçalo da Silveira, que estavam escondidos em um rio. Quando se inteira do ocorrido, o curandeiro Lázaro Vivo sentencia que Mwadia

deveria voltar à Vila Longe, onde a moça havia passado sua infância e onde sua família ainda residia, a fim de encontrar um lugar seguro e sagrado para abrigar a imagem – caso contrário, uma terrível maldição recairia sobre Zero.

Por esse motivo, a mulher regressa à sua terra natal e a viagem é realizada por via aquática. Uma vez que, como lembra Bachelard, "todos os rios desembocam no Rio dos mortos" (BACHELARD, 2002:77), podemos pensar nessa travessia como uma jornada para o mundo dos que já se foram – ou uma jornada de volta ao mundo dos vivos, pois, ao longo da narrativa, surge a dúvida em relação a que personagens estariam vivos e quais estariam mortos.

Logo que a mulher chega à sua antiga aldeia, depois de deixar o marido em Antigamente, iniciam os rumores de que Zero já teria morrido há alguns anos – e, antes mesmo de abandonar sua casa, ela diz perceber que o companheiro não deixa pegadas atrás de si e parece um fantasma. Ao final da trama, a mãe de Mwadia tenta chamá-la à realidade e relata as circunstâncias do assassinato: teria sido o próprio padrasto da personagem a matar Zero com facadas. A senhora, então, sentencia: "Quando você soube da notícia, você ficou maluca, filha. Enlouqueceu e saiu para esse lugar, para além das montanhas. É lá que vive sozinha, você e seus burros, seus cabritos" (COUTO, 2006:327).

Por outro lado, há também evidências de que a situação seria justamente o inverso do que desejam crer os habitantes de Vila Longe: todos estariam mortos, menos Zero e Mwadia. Mestre Arcanjo, por exemplo, barbeiro e político de esquerda, exorta-a a sair da cidade imediatamente, perguntando se a mulher "nunca ouviu falar de terras que deixaram de constar? Foram varridas, erradicadas" (Ibidem:319). Além do local, os habitantes não constavam mais, pois não possuíam nem a capacidade de sonhar, como é ressaltado por Dona Constança. O narrador ainda relata como os cachorros da vila ficavam assustados com a chegada da jovem, "[...] como se há muito se tivessem desabitado do convívio humano" (Ibidem:119), como se há um longo tempo esses animais não houvessem cruzado com vivos. Até mesmo em relação aos americanos, Benjamin e Rosie Southman, que vão à Vila Longe com o intuito de realizar pesquisas sobre a escravidão, há indícios de morte, como quando a protagonista segura a mão de Rosie: "Mwadia estranhou o frio no corpo da estrangeira. Frio igual ela só tinha sentido quando tocou o cadáver de seu pai" (Ibidem:146).

Finalmente, quando Mwadia volta a Antigamente, no final da narrativa, o esposo lhe pergunta se as campos de Vila Longe estavam bem tratadas e lhe diz: "Custa-lhe aceitar, eu sei, Mwadia. Com o tempo você vai aceitar" (Ibidem:330). Logo depois, o narrador descreve a visão que toma a mulher: uma parede cheia de fotografias de todos os seus familiares e

amigos de sua terra da infância – a "parede dos ausentes", costume de sua mãe, que pendurava o retrato de alguém assim que esse morresse.

Além disso, o próprio narrador já adverte seu leitor que, no local onde Mwadia passara sua meninice, essa questão realmente é complexa, uma vez que lá "a morte não é exactamente um facto" (Ibidem:77): as pessoas falecem sem chegar a morrer, pois suas almas permanecem "entre sombras, suspiros e silêncios" (Ibidem:77). Quem realmente define a questão (ou define a natureza essencialmente indefinida da questão) é Constança: "A gente nunca sabe quando está morta" (Ibidem:146).

Dessa forma, é através de uma viagem de barco que Mwadia vai do mundo dos vivos para o dos mortos – ou dos mortos para o dos vivos, cabe ao leitor escolher qual das possibilidades sugeridas pelo romance ele prefere. A personagem, então, exerce a função de um barqueiro e, como já foi explicado, segundo Bachelard, quando há um barqueiro em uma obra literária, sua figura é fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte, aquele que transporta os mortos para o Hades navegando pelas águas dos rios Estige e Aqueronte. O autor explica que "por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério" (BACHELARD, 2002: 81).

Assim como Vila Longe já era uma localidade morta e povoada por quase defuntos, a cidade de *Terra sonâmbula* também já havia soltado seus últimos suspiros – o que pode levar o leitor a pensar em uma viagem empreendida pelos personagens no sentido contrário: do mundo dos mortos para o dos vivos. O contexto histórico no qual se passa a história é a Moçambique assolada pela guerra civil, por essa desordem sem "[...] nenhuma comparação, nem com as antigas lutas em que se roubavam escravos para serem vendidos na costa" (COUTO, 2007:30); essa desgraça que igual nem os mais-velhos nunca viram (Ibidem:66) e que, por isso, ainda não tem nome (Ibidem:111). Devido ao fato de a guerra ser maior do que a terra, de ela ter afetado praticamente todos os habitantes do país de uma forma arrasadora e terrível, há várias alusões, ao longo do romance, a uma Moçambique morta, a uma população já defunta: "naquele lugar, a terra tinha morto a estrada. [...] Aqui o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem de morte" (Ibidem:9); "É que estou farto de viver entre mortos" (Ibidem:11); "É que quase eu penso que na morte se está melhor do que aqui" (Ibidem:98); "Lá fora havia o matraquear da morte, lamentos de vidas que se apagavam. Para nós, porém, aquele ruído era já parte da paisagem" (Ibidem:110,111); "Vendo bem, o cadáver descuidado no passeio não escondizia com tudo resto. Simbolizava aquilo que a vila se tinha tornado: uma imensa casa mortuária" (Ibidem:121). Assim, tanto Kindzu, quanto Farida, personagens do romance, em seus ímpetos

de deixar para trás toda essa desgraça, estão, na verdade, tentando fugir de uma terra já morta – e, por isso, ambos devem realizar essa travessia através da água, a fim de atravessar a margem entre os dois mundos. O homem vai, em sua canoa, por terras desconhecidas e a mulher parte com barqueiros que a abandonam no navio encalhado que deveria enviar mantimentos a Matimati.

No caso de Farida, tanto o navio no qual ela ficara presa, quanto o farol situado em uma ilha próxima à embarcação, representam uma esperança:

Havia, por fim, alguém que não estava metido no mesmo lodo em que todos chafundávamos, alguém que mantinha a esperança, louca que fosse. Farida, ao menos, tinha uma ilha com um inviolável farol, um barco que viria de lá onde habitam os anjonautas (Ibidem:104).

Por isso, por essa tresloucada fuga, Carolinda, sua gêmea, nutria uma profunda cobiça em relação à irmã: "Ou seria inveja da outra estar a caminho de sair daquele inferno? Sim, Farida fugia da pequenez daquele lugar mesmo que o fizesse pela loucura de embarcar num barco encalhado. Mas sempre era uma viagem, uma saída daquele inferno" (Ibidem:173). Assim, a viagem da personagem vai do mundo dos mortos em busca de uma terra onde ainda houvesse vida.

Muidinga, leitor dos cadernos de Kindzu e, conseqüentemente, da história de Farida, compreende a mulher. Quando Tuahir lhe questiona o motivo de desejar ver o mar, o menino reflete: "O jovem nem sabe explicar. Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo. Sem querer ele pensava em Farida, esperando naquele barco. E parecia entender a mulher: ao menos, no navio, ainda havia espera" (Ibidem:174). Dessa forma, fica clara a função do barco como transporte de um mundo já em decomposição com destino a um mundo não morto, um mundo que ainda fosse habitado por vivos. Aqui, a água ainda representa a vida, porém, nesse trecho, não propriamente a criação da vida, mas a renovação: como explica Eliade, o elemento aquático "[...] cura, porque, em certo sentido, refaz a criação" (ELIADE, 2010:158). O menino desejava ter sua infância, destruída e acabada por conta da guerra, curada.

No caso de Kindzu, essa partida pelas águas também representa uma tentativa de transformar seu mundo morto em vivo novamente: ele deseja juntar-se aos naparamas, esses "[...] guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores de guerra" (COUTO, 2007:27). Porém, seu sonho pode ser mais uma ilusão, pois os mais-velhos de sua aldeia lhe advertem que talvez esses guerreiros não passem de lendas e mitos e, caso

eles realmente existam, não são daquela terra – mostrando, mais uma vez, que a esperança só é possível ao cruzar a margem, ao atravessar a fronteira.

Já em *A confissão da leoa*, mesmo que não haja dúvidas sobre a condição de vivos ou de mortos dos personagens para o leitor, como em *O outro pé da sereia*, os próprios personagens, por vezes, duvidam de que estejam realmente vivos por causa das precárias condições de vida, da tristeza e do sofrimento constantes, do preconceito e da falta de aceitação – como aparece no seguinte excerto acerca dos menos favorecidos econômica e socialmente: "Há mortos que trabalham de noite para que uns poucos fiquem vivos" (COUTO, 2012:115).

Mariamar (a narradora dos capítulos "A versão de Mariamar", morta em vida devido à sua condição de mulher e louca, como veremos mais adiante), por exemplo, deseja fugir de Kulumani e a única forma possível de abandonar definitivamente o povoado seria por meio aquático, pois na estrada estaria seu pai, pronto para barrar seu caminho, e, na floresta, os leões devoradores. Dessa forma, a única via de acesso de Kulumani ao resto do mundo seria a aquática, o que, mais uma vez, nos faz lembrar de Caronte e do mundo dos mortos na outra margem do rio e também faz pensar se os habitantes da aldeia não estariam, na verdade, mortos – mesmo que apenas figuradamente – e, nesse caso, o mundo que já faleceram estaria não em outra margem, mas na própria margem onde está a mulher e Kulumani. Aliás, alusões ao definhamento da população são abundantes ao longo do romance: um camponês, por exemplo, sentencia que "todos voltamos mortos da guerra" (Ibidem:109) e todos os refugiados da guerra civil, é importante ressaltar, vivem do outro lado do rio Lideia; Mariamar, por sua vez, declara que a aldeia onde vive "[...] era um cemitério vivo, visitado apenas pelos seus próprios moradores" (Ibidem:44); além disso, após alguns anos do término desse conflito, a estrada continuava morta – condição igual àquela de *Terra sonâmbula*. Como consequência dos constantes combates, brigas e injustiça, a cidade adquire o reflexo de se defender: "Tudo o que é vivo, em Kulumani, está treinado para morder" (Ibidem:23). Mais uma vez, portanto, a personagem, em uma viagem aquática, fugiria da morte e procuraria pela vida, o que aproxima a sua travessia das de Farida e de Kindzu.

No romance *Terra sonâmbula*, por sua vez, há uma personagem cuja condição de morta ou de viva, como a dos de *O outro pé da sereia*, não fica completamente definida para o leitor: essa personagem é Farida e a dúvida se ela realmente pertenceria ao mundo dos vivos surge quando a mulher explica para Kindzu que ela seria, na verdade, um *xipoco*, um espírito:

Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os viventes. Nós somos sombras no teu mundo, tu

jamais nos tinha escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca (COUTO, 2007:83).

Neste trecho surgem alguns termos e expressões recorrentes e importantes para o estudo dos barcos como sendo transportes para o mundo dos mortos: "exacta fronteira que nos separa de vocês, os viventes", "outro lado da terra" e "lado de fora da casca". Como esclarece Bachelard, "a todo além associa-se a imagem de uma travessia" (BACHELARD, 2002:77) – assim, todas essas expressões citadas, por carregarem uma ideia de um além, de um longe de onde estamos, estão relacionadas com viagens, travessias, deslocamentos.

Além disso, é importante ressaltar onde Farida está e onde ela revela sua verdadeira natureza a Kindzu: a mulher havia decidido fugir de Matimati, das infelicidades da guerra civil e da sua condição amaldiçoada e estigmatizada de gêmea, indo "[...] para uma terra que ficasse longe de todos os lugares" (COUTO, 2007:82). Para isso, a personagem embarca em uma viagem com alguns pescadores que desejavam assaltar um navio com donativos que havia naufragado e encalhado. Entretanto, após encherem o barco com os produtos do roubo, os homens decidem não haver mais espaço para a moça, trocando "pessoa por coisa" (Ibidem:82). Assim, Farida permanece sozinha no navio até a chegada de Kindzu ao seu novo mundo – portanto, é uma viagem de barco que leva o narrador ao navio encalhado de Farida, esse navio estranho, "maior que um país" (Ibidem:61), onde se ouvem "vozes, ordens, gritos, gemidos" (Ibidem:61), que se originam das paredes, do piso e do teto do próprio barco: Kindzu chega a um lugar onde os *xipocos*, os espíritos, sentem-se em casa, uma vez que "aquele barco estava espiritado, guardado contra intrusos" (Ibidem:61). É como se o próprio navio fosse o mundo dos mortos, o Hades coutiano – e sobre subir em embarcações desconhecidas, estranhas, Bachelard já fala: "A sabedoria popular aconselha aos navegantes que não subam num barco desconhecido. [...] Em suma, todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, *participam da barca dos mortos*" (BACHELARD, 2002:80).

Já em *A confissão da leoa*, é o rio Lideia a via de acesso ao mundo dos mortos – curso de água atravessado por Mariamar, outra barqueira como Mwadia e uma das protagonistas do romance, "[...] contra o destino, mas a favor da corrente" (COUTO, 2012:49). Tal afirmação um tanto enigmática de que a personagem estaria remando contra o seu destino adquire um novo sentido quando pensamos nessa trajetória como tendo fim o mundo dos mortos, enquanto Mariamar está viva, ainda não pertencendo a esse domínio. O fato de serem forças desconhecidas (e de a moça afirmar categoricamente a vontade de que permaneçam

desconhecidas) as que conduzem o barco apenas reforça a ideia de uma viagem mítica e simbólica a esse universo paralelo ao dos vivos.

Assim, quando Mariamar chega a um remanso, local "[...] sagrado, onde apenas os feiticeiros ousam chegar", onde "[...] a água faz seu ninho" (Ibidem:54), território, portanto, onde se refugia o princípio, a origem, o começo, a mulher sente algo estranho, diferente e, de repente, enxerga uma leoa. Tendo em vista as diversas mortes já causadas por esse animal (inclusive a de sua irmã Silência), seria esperado que a mulher ficasse assustada, receosa por sua vida. Entretanto, de acordo com a personagem, a felina olha-a com respeito de irmã e Mariamar depois afirma que "[...] aos poucos, um religioso sentimento de harmonia se instala" (Ibidem:55). Então, a narradora procura explicar seu próximo ato:

Qualquer coisa, que não conseguirei nunca descrever, subitamente me rouba discernimento e o grito me irrompe do peito:
 - Mana! Minha irmã!
 Os meus pulsos fincam-se, com desespero, nos remos, apressando a canoa de encontro à margem:
 - Silência! Uminha! Igualita! (Ibidem:56)

Mariamar não enxerga apenas sua irmã devorada pelo animal, mas as outras duas que já haviam falecido há anos, Umita e Igualita – ela havia, portanto, atravessado a fronteira entre a morada dos vivos e dos mortos, entre o Ntoto, o mundo comum, e o Mputu, o domínio dos falecidos, atravessando as águas míticas de Kalunga, que se constitui no grande oceano (crença da civilização congo), mas que aqui é representada pelo rio Lideia. Ela havia chegado a essa margem, a esse limite no qual ela e suas irmãs mortas poderiam conviver, estabelecer contato.

Arcanjo Baleiro também é tão surpreendido pela leoa e por algo mais que o homem enxerga nesse animal, porém não consegue definir, que é incapaz de apertar o gatilho, mesmo sendo um profissional experiente. Caça e caçador estão frente a frente e o homem sente que a felina o estranha, pois não era por ele que o bicho esperava: "No mesmo instante deixa de ser leoa. Quando se retira já transitou de existência. Já não é sequer criatura" (Ibidem:181). Portanto, aqui é sugerido que talvez esse não seja um leão de verdade: existem três tipos distintos desses felinos, como explicam os homens de Kulumani, "há o leão-do-mato que aqui se chama de *ntumi va kuvapila*, há o leão-fabricado a quem apelidam de *ntumi ku lambidyanga*; e há os leões-pessoas, chamados de *ntumi va vanu*" (Ibidem:113, 114). Além disso, em outros trechos, fica evidente a diferenciação entre leões de verdade e leões fabricados – os últimos seriam construídos com *mintela*, que poderiam ser materiais tirados da natureza, como raízes, ossos e cascas ou, mais recentemente, com produtos típicos da

modernidade: baterias de carro, teclados de computadores, telefones celulares. Além disso, tais leões fabricados teriam alvos específicos; as mortes, as vítimas, seriam encomendadas: "que outra razão os leva a não comerem a carne envenenada que já antes se deixara como isco? E por que motivo rasgam as roupas deixadas nos estendais?" (Ibidem:196).

Portanto, muitas possibilidades de explicação para os leões que apavoram Kulumani são fornecidas ao longo da narrativa, porém uma delas esclarece o fato de a leoa ter "transitado de existência ao enxergar o caçador", como comentamos acima, e de não o ter atacado (assim como Mariamar não fora): a de que os animais seriam, como já foi comentado, *ntumi va vanu*, leões-pessoas – no caso, a leoa seria as irmãs de Mariamar. Outra cena que reforça essa interpretação é aquela na qual Genito falece nas garras da fera e todos comentam a estranheza da situação, pois o homem pareceu até mesmo conversar com o animal e os dois morreram abraçados, como explica Florindo Makwala: "O administrador não conhecia os pormenores. Sabia, sim, que o pisteiro e a leoa morreram abraçados, como se os dois se reconhecessem, íntimos parentes" (Ibidem:229). Ele completa a descrição dizendo que a cena "parecia um parto às avessas" (Ibidem:229) – parto de suas filhas que morreram, indiretamente, por culpa do pai, por seus constantes molestamentos, proibições e interdições, crueldades e maus-tratos: "Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe" (Ibidem:177).

Além disso, é interessante o fato desse animal terrível que está amedrontando Kulumani inteira ser uma fêmea; de ser uma leoa, e não um leão (e de essa condição ser bastante ressaltada ao longo da narrativa), uma vez que esse bicho está simbolicamente ligado ao sol, à masculinidade agressiva e, muitas vezes, mortífera, do Regime Diurno da Imagem, segundo explicita Durand (2002). No romance, essa espécie também está ligada à morte, já que ela é tanto o seu causador, como o representante dos que já faleceram para os ainda vivos – entretanto, o caráter masculino perde espaço para a feminilidade, até porque, é importante salientar, um dos temas do romance em questão é o papel da mulher na sociedade representada. A posição subalterna do feminino é denunciada através, por exemplo, da total submissão de Mariamar e de sua mãe às vontades do pai Genito Mpepe, como fica claro no trecho a seguir sobre a vontade de Hanifa: "A mulher não respondeu. Preferir não era um verbo feito para ela. Quem nunca aprendeu a querer como pode preferir?" (COUTO, 2012:24). Devido a essa impossibilidade de ter voz, Mariamar afirma estarem as mulheres de Kulumani já mortas. A leoa pode representar, portanto, o renascimento dessas mulheres, pois, quando Mariamar atravessa o Lideia e encontra suas irmãs felinas, transforma-se ela própria nesse animal, como se nessa outra margem ela não estivesse mais morta: quando Maliqueto

Próprio tenta lhe molestar, ela ataca o homem "gritando, cuspidando e arranhando" (Ibidem:57) – tal mudança ainda será comentada na seção *Interior do eu e inconsciente: a direção do autoconhecimento*.

Assim como as irmãs de Mariamar aparecem para a personagem quando ela chega à margem dos mortos, a morte de Edmundo Esplendor Marcial Capitani, pai de Mwadia, também surge para a personagem como o ato de embarcar, de iniciar uma viagem marítima: "Assim ofuscada, Mwadia viu o seu velho pai desembarcar num cais enevoadado, os pés molhados escorregando sobre as tábuas de madeira" (COUTO, 2006:162). E se esses mortos ainda podem surgir para os vivos, se as irmãs falecidas de Mariamar encontram-se com ela, assim como se encontram Mwadia e o pai, isso ocorre porque, mais uma vez, a morte na água não é definitiva. Como Eliade explica: "[...] a imersão nas águas não equivale a uma extinção definitiva, mas somente a uma reintegração passageira no indistinto, à qual sucede uma nova criação, uma nova vida ou um homem novo [...]" (ELIADE, 2010:172).

Além disso, há, ao longo dos três romances, diversos acontecimentos, pensamentos e falas de personagens que colocam essa outra margem (apenas acessível a partir de uma viagem pela água, portanto) como o local onde habitam os mortos. Em *O outro pé da sereia*, por exemplo, aparecem, no decorrer de toda a narrativa, diversas sugestões relacionadas à existência de duas margens, de dois lados da existência. A protagonista, ao desembarcar em Vila Longe, afirma sentir "[...] saudade do seu oculto lugar, além do rio. Ao menos lá, em Antigamente, ela se esquecia de ter nome, ter rosto, ter idade (COUTO, 2006:71); o narrador também afirma que Zero havia escolhido o seu destino, a sua morada, "para lá do rio, onde nenhum lugar é de viver" (Ibidem:88). Em uma conversa com Arcanjo Mistura, Mwadia ainda explica a localização de Antigamente: do lado de lá do rio. Então, o interlocutor lembra-se: "A propósito de lado de lá: os meus irmãos também falecerem, você sabe?" (Ibidem:123).

Dessa forma, as referências a duas margens, neste romance de Mia Couto, em geral estão intimamente relacionadas com a ideia de vida e morte, do tênue limiar entre esses dois estados e, conseqüentemente, da possibilidade de se passar de um ao outro através de uma viagem por água – o que reforça o já mencionado caráter ambíguo do elemento aquático, símbolo tanto dos vivos quanto dos mortos, como explicita Eliade: "princípio do indiferenciado e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os germes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as coisas e para a qual voltam, por regressão ou cataclismo" (ELIADE, 2010:153). Portanto, a água não apenas pode simbolizar o início e o fim de vidas individuais, mas de toda a humanidade (o dilúvio, por exemplo, representa o fim de toda uma população nos mitos de diversos povos,

como já foi mencionado) – o que pode ter ocorrido em Vila Longe e em Antigamente, uma vez que, ao enxergar o padraço, Mwadia diz ter "[...] a mesma sensação de irrealidade de quando contemplava Zero Madzero, na casa de Antigamente" (COUTO, 2006:127) e, ao final da história, a protagonista ainda tem a visão da parede com as fotografias dos parentes e percebe que carrega nas mãos uma moldura sem imagem, a "foto do último ausente" (Ibidem:331), para pendurar na parede juntamente aos retratos dos amigos e familiares de Vila Longe. Com a frase que fecha o romance, é sugerido que esse último ausente seria seu marido: "Ainda hesitou, à saída do quintal, como se escolhesse entre que ausentes ela deveria viver. Só depois tomou o caminho do rio" (Ibidem:331) – assim, existe a possibilidade de todos os personagens do livro, menos Mwadia, estarem mortos devido ao cataclismo que foi a guerra colonial e a posterior guerra civil nessa região de Moçambique.

Já em *A confissão da leoa*, quando o pai de Arcanjo Baleiro, Henrique, morre com um tiro disparado pelo filho mais velho, Rolando, seu falecimento é, para o pequeno menino que assiste à cena, como um nado em direção a essa outra margem: "Na sala encontrei meu pai com o peito desfeito, os braços esgravatando por entre um mar de sangue, como se nadassem para um margem que só ele visse" (COUTO, 2012:31) – como se o patriarca já estivesse visualizando esse mundo onde vivem os ancestrais. Assim, Henrique também precisou atravessar um curso de água para atingir os domínios dos mortos, como os mortos da Grécia antiga que tinham moedas colocadas em seus olhos a fim de pagarem a travessia de barco para o outro lado dessa fronteira.

Na outra margem do rio Lideia também é onde a vizinha viúva de Hanifa estabelece contato e faz amor com os mortos. A mãe explica para Mariamar as vantagens de tal ação:

Entendia eu o que aquela confissão escondia? A vizinha só fazia amor com os mortos. Era isso que Hanifa me estava dizendo. Gerações e gerações de falecidos desfilaram pelos braços da nossa vizinha. Gente de longe, gente de raça, gente que nunca foi gente: todos se acenderam no seu líquido leito. De todos esses amores, cada um por si escolhido, aquela mulher só colhia vantagens: não havia doença, não havia traição, não havia risco de engravidar. Restavam simples lembranças, nem cinza nem semente. Apenas longe dos vivos, as mulheres de Kulumani encontram correspondidos amores: era isso que minha mãe me ensinava (Ibidem:45).

As mulheres, tantas vezes apontadas na narrativa como mortas em vida pelo fato de não possuírem direito sequer de sonhar, de escolher, de preferir, de ser feliz, apenas encontram homens semelhantes a elas, homens que as correspondem, no outro lado do rio Lideia, no mundo dos mortos – ou seja, falecidos, espíritos para aquelas mortas em vida.

Também é do outro lado do rio Lideia que se encontra a campa de Adjiru Kapitamor, tio de Mariamar. A moça até poderia fazer o caminho por terra, a fim de visitar e prestar

homenagem ao ancestral, porém os parentes não acham a ideia conveniente, uma vez que, devido à loucura que tomara conta da personagem, ela poderia contaminar os carros – portanto, optaram por conduzi-la "[...] numa embarcação, rio abaixo, até ao bosque sagrado onde repousavam Adjiru e o bisavô Muarimi" (Ibidem:190). Nesse trecho, portanto, faz-se necessário abordar dois pontos importantes: a possibilidade de se atingir o outro lado de um curso de água para se chegar aos mortos e ao seu território e a questão da loucura como uma forma de partir, de se ausentar, de morrer.

Primeiramente, em relação a essa viagem de barco ao mundo dos mortos, é importante ressaltar que Adjiru é um morto que não habita mais o mundo dos vivos, mas habita um tão próximo, que, como vimos, é capaz de interferir na vida e no destino dos parentes e amigos que ficaram: ele, por exemplo, envia uma carta à Mariamar explicando que ela não era estéril como todos sempre pensaram – essa foi apenas uma invenção do velho para impedir que a sobrinha não se casasse com um local e levasse a mesma vida de sofrimento, submissão e abnegação de suas conterrâneas. Assim, ele altera a percepção da mulher sobre si mesma, devolve-lhe a esperança há muito naufragada e, conseqüentemente, modifica o seu destino²¹.

E essa capacidade de os mortos (e de Adjiru) irem e voltarem do mundo dos mortos para o dos vivos está relacionada, mais uma vez, ao conceito de morte como uma travessia. Edgar Morin, em sua obra *O homem e a morte*, explica que, se existe uma morada dos mortos, os que faleceram devem realizar uma viagem para chegar a esse destino. Segundo o teórico, adeuses fúnebres como "tu partes" e "tu deixa-nos" reforçam essa ideia da morte como partida, que também está ligada à passagem pela água e "[...] concilia-se igualmente com as intuições imediatas da presença-ausência do morto, que continua perto, embora partindo para muito longe [...]" (MORIN, 1970:137).

Além disso, se Adjiru transformou-se em antepassado, em um espírito capaz de se comunicar com os vivos, isso se deu porque ele é um morto especial, enterrado em um bosque sagrado – como explica Fábio Leite (2008), nem todos os mortos possuem as condições de se transformarem em antepassados: alguns requisitos devem ser preenchidos para que isso ocorra, como ter atingido a velhice, ter formado uma família numerosa e, conseqüentemente, possuir uma descendência significativa, ser respeitado por seus conhecimentos na comunidade, etc. No caso do personagem em questão, todas as exigências foram cumpridas, portanto o mais velho migrou para a condição de antepassado. Dessa forma, a distinção de

²¹ Sobre essa proximidade entre o mundo dos vivos e dos mortos, o pai de Mariamar resalta a importância de cuidar dos mortos e, conseqüentemente, sua proximidade com os vivos, quando a esposa lhe implora que partam de Kulumani e deixem alguém tratando das campas de seus mortos: "É o contrário, mulher: se formos, as campas é que deixarão de tratar de nós" (COUTO, 2012:44).

Adjiru reside na sua importância não só para a família, pois ele era o mais antigo, o *anakulu*, a fonte de sabedoria do clã (e, por isso, todos o chamavam de avô), mas também para a comunidade inteira: "Exercendo serviços de chão, continuou sendo ele a derramar sombra em Kulumani. E agora, que a aldeia estremecia perante a ameaça dos leões, todos sentiam saudade dessa divina proteção" (COUTO, 2012: 47). Aliás, segundo Leite,

[...] um velho africano é quase um ancestral vivendo na comunidade. Desse conjunto de proposições de realização, que compreende o acesso mais possível e eficaz ao sagrado, resulta o grande respeito geralmente devotado aos idosos e a legitimação do poder gerontocrático (LEITE, 2008:96).

Assim, mesmo antes de sua morte, o tio de Mariamar já era tomado como detentor de saberes especiais e exclusivos, devido, em grande parte, à sua avançada idade – por isso, Genito Mpepe, pai da protagonista, ao tentar tomar o lugar do parente, não é capaz, como fica claro no seguinte trecho:

Em tudo, afinal, Genito ambicionava seguir as passadas do destronado caçador. Todavia, o estatuto do avô era inalcançável. Adjiru fora mais que um *mweniekaya*, um chefe de família. A sua autoridade sempre se estendeu a toda vizinhança. Era um mando silencioso, sem proclamação, de quem exerce grandeza sem precisar de palavra (COUTO, 2012:48).

Além disso, abordando o segundo ponto relacionado ao partir e à loucura, é possível incluir no grupo dos que já se foram não apenas os falecidos, mas também os loucos e os exilados, como é dito por Mariamar. Também para Rolando, os loucos estão ainda mais ausentes do que os mortos:

Certa vez, depois do falecimento da nossa mãe, tu disseste: quem me dera morrer. Pois eu te digo, agora. Não é a morte que confere ausência. O morto está ainda presente: todo o passado lhe pertence. O único modo de deixarmos de existir é a loucura. Só o louco fica ausente (Ibidem: 206).

Assim, retomando o trecho no qual os parentes de Mariamar obrigam-na a visitar a campa do avô em um barco, é importante ressaltar que essa personagem, uma ausente por ser considerada louca, apenas poderia viajar nesse meio de transporte ideal e característico dos que já se foram. À mulher, pertencente a uma espécie de mortos, somente seria permitido visitar o familiar falecido em um meio de transporte propício à condição dos dois: o aquático.

Também há outra ocasião na qual a mulher sente a presença de Adjiru enquanto navega pelas águas do rio Lideia: na sua tentativa de fugir de Kulumani, a embarcação da personagem parece possuir vida própria, ser conduzida por forças alheias à moça, fazendo com que, posteriormente, ela conclua ser tudo culpa do parente: "E então, entendo: mais do

que a terra, minha prisão era o avô Adjiru. Tinha sido ele que imobilizara a canoa e me prendera no remanso sagrado do rio Lideia" (Ibidem:57).

Fazendo a ligação entre a água e a morte também há um sonho relatado por Mariamar: ela e o caçador Arcanjo Baleiro transformavam-se em água, numa espécie de abandono, para evitar a morte por afogamento. Para ela, essa imagem foi uma descoberta, uma epifania: sua morte ideal, sua morte sonhada deveria ser na água, uma vez que

[...] morrer na água é um regresso. Foi isso que senti ao ver o mar pela primeira vez: saudade desse ventre para onde, naquele momento, eu retornava. Saudade dessa morte doce, desse pulsar de um duplo coração, dessa água que, afinal, é todo o nosso corpo.

Queixava-se minha mãe, Hanifa Assulua, que, em Kulumani, nós estávamos enterrados. Era o contrário. Afogados, sim. Todos nós, já antes, estivemos afogados antes de nascermos. A luz que nos recebeu no parto foi a primeira praia onde desembocámos (Ibidem:161).

Nesse fragmento, pode-se observar novamente a questão da água como receptáculo da vida e da morte: a origem de todos e de tudo ocorreu no meio aquático; o fim de todos e de tudo será também na fluida corrente – assim como a narradora, que, de acordo com o tio, "[...] veio do rio. E ainda há de surpreender a todos: um dia você irá para onde o rio vai" (Ibidem:48). Se, novamente, todos os rios desembocam no rio dos mortos, a personagem teria como destino final esse mundo, esse fim. Sobre essa morte como um regresso também fala Bachelard: "A morte não seria a *última* viagem. Seria a *primeira* viagem" (2002:75) – portanto, aqui fica clara a ambivalência do elemento aquático, símbolo de vida e de morte e da vida junto à morte, colada, amalgamada para sempre à morte (ou da morte junto à vida, é claro). Farida, de *Terra sonâmbula*, também compreende essa ambivalência quando confirma o seu desejo de permanecer no barco assombrado: "Eu quero sair, continuar viva" (COUTO, 2007:97). Kindzu explica da seguinte forma tal inversão do valor atribuído à viagem por via aquática: "É verdade que o melhor lugar para o vivo se esconder é no meio de um enterro" (Ibidem:97).

Assim, a água é o berço da vida e o esquite da morte: o elemento é berço da vida, pois Mariamar nasce morta, é enterrada perto da água, sepultura para os que não têm nome, e renasce da terra úmida, com os olhos "[...] tão fundos quanto o remanso das águas do rio" (COUTO, 2012:234). Mwadia, de *O outro pé da sereia*, assim como Marimar, renasce das águas: Lázaro estava batizando a criança, quando algo inesperado ocorreu:

as ondas levantaram-se e o rio tornou-se caudaloso a ponto de ele próprio, o cerimoniante Lázaro, fugir e deixar a menina abandonada. Quando voltou, já não a encontrou. Dias depois, Mwadia foi encontrada na margem, envolta em folhagens que a corrente arrastava (COUTO, 2006:273).

Sobre crianças abandonadas na água e salvas, Durand afirma que isso seria a evidência de uma consagração iniciática – e tanto Mwadia como Mariamar são personagens que enxergam além, que enxergam melhor do que seus próximos, que possuem, portanto, poderes especiais. A canoa igualmente reveste-se desse simbolismo de vida, por assemelhar-se a um ventre: "enrosco-me no ventre da almadia, deito-me a buscar o sono dos que ainda não nasceram" (COUTO, 2012:59), afirma a protagonista de *A confissão da leoa*. Como explica Durand (2002), esse meio de transporte esteve também sempre ligado à fertilidade, ao embalo materno e ao berço.

Porém, a água também é esquife da morte, quando, por exemplo, Mariamar, procurando salvar as irmãs Umita e Igualita dos sofrimentos e dores futuros, sabota a embarcação na qual as duas viajariam, provocando a morte das meninas – morte, entretanto, que não é definitiva, que permite um regresso, mesmo que na forma de animal, de leoa, apesar de Arcanjo sentenciar que "[...] a morte era uma lagoa mais escura e mais lenta que o firmamento" (COUTO, 2012:36). Além disso, Mariamar percebe a semelhança da canoa em que vai remando com um caixão: "O mesmo bojudado ventre, o mesmo itinerário para fora do tempo" (Ibidem:59).

Também é morte, dor, medo e sofrimento o que traz Henrique Baleiro toda vez que chega à casa do trabalho. Maus tratos e abusos eram algumas das atividades mais corriqueiras do homem em relação aos dois filhos e à esposa. Além disso, sua mulher, Martina, morreu por suas mãos, como Luzilia, namorada de Rolando, revela a Arcanjo: "Antes de emigrar para trabalhar, há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infecções. No caso de Martina Baleiro, essa infecção foi fatal" (Ibidem:203). Arcanjo, quando menino, associou essa chegada, portanto, a uma viagem de barco rumo à destruição, ao perecimento, ao fim: "Meu pai era um homem que enchia o mundo, o pé dele entrava em casa e sentíamos o balanço do seu peso como se, de repente, estivéssemos num pequeno barco" (Ibidem:32). Henrique chegava em casa sempre trazendo uma visita indesejada: a morte. Dessa forma, toda a família estaria a bordo da barca de Henrique, o Caronte da alma desses três personagens.

Relacionada ao fato de o barco ser o berço da vida e o esquife da morte está a afirmação de Barthes: "o barco pode ser o símbolo da partida; mais profundamente, é o sinal da clausura. O gosto pelo navio é sempre a alegria do enclausuramento perfeito" (BARTHES, 1975: 57). Morte e vida fecham, completam o eterno ciclo à bordo de uma canoa, em meio à água.

Tal ambivalência também está presente em *Terra sonâmbula*. O barco, em um primeiro momento, é identificado com um caixão em diversas passagens (mesma comparação feita por Mariamar): "Meu concho semelhava a um caixãozinho, flutuando em fúnebre compasso" (COUTO, 2007:59); "O que queria mesmo era ir mar adentro, como Assma, empurrado num barquinho sem destino. [...] É isso que desejo: me apagar, perder voz, desexistir" (Ibidem:200). Também é em um barco onde Farida morre, ao tentar acender a luz do farol e padecer em uma explosão, assim como é em um barco que Tuahir pede a Muidinga para colocá-lo quando contrai uma forte febre e está à beira da morte: "Me deite no barco, filho. Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo lado" (Ibidem:194). Também é interessante notar que, na medida em que Muidinga e Tuahir aproximam-se do mar, o mais velho igualmente aproxima-se dos "derradeiros finais" (Ibidem:194) – como já havia ressaltado o narrador, "a gente vai chegando à morte como um rio desencorpa no mar" (Ibidem:84), e, novamente, como Bachelard (2002) também destaca, o ponto final de todos os rios sempre é o rio dos mortos.

Já em *O outro pé da sereia*, é o nascimento de Jesustino Rodrigues, padrasto de Mwadia, que representa a vida e a morte concomitantes, vida e morte navegando pelos cursos de água: "A mãe, Esmeralda da Anunciação, morreu durante o parto. Nascimento e morte ocorreram em simultâneo, como dois barcos que se cruzam em sentido inverso" (COUTO, 2006:279). É ainda em um naufrágio que morre o pai do personagem, Agnelo Rodrigues, e o consequente nascimento de uma nova mãe para Jesustino, sua irmã Luzmina, como ela própria explica: "Primeiro fui sua irmã, depois fui sua mãe [...]" (Ibidem:228).

Em *Terra sonâmbula*, aparece ainda um outro aspecto da relação entre barco e morte: quando Kindzu decide deixar sua terra, o feiticeiro local lhe adverte que sua viagem deveria ser pela água a fim de ludibriar o espírito do pai, insatisfeito com o tratamento recebido pelos parentes ainda vivos:

Essa viagem, porém, teria que seguir o respeito de seu conselho: eu deveria ir pelo mar, caminhar no último lábio da terra, onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada. Eu que levasse o amuleto dos viajeros e o guardasse em velha casca do fruto ncuácuá. E procurasse os confins onde os homens não ameam nenhuma lembrança. Para me livrar de ser seguido por meu pai eu não podia deixar sinais do meu percurso. Minha passagem se faria igual aos pássaros atravessando os poentes (COUTO, 2007:31,32).

Assim, surge mais uma vez, a questão dos antepassados e seu envolvimento com o mundo dos vivos, além da necessidade de cumprir diversos rituais para satisfazer esses que já foram e, dessa forma, garantir a boa sorte para os vivos. Além disso, mais uma vez, a viagem de barco serve para fugir da morte – ou, mais apropriadamente, dos mortos, do pai de Kindzu

cujo desejo era estragar e prejudicar sua viagem. Porém, não são apenas os antepassados, mas as próprias águas que obrigam a rituais, como fica claro em *A confissão da leoa*, conforme explica a feiticeira Apia Nwapa a Arcanjo: "Para vos dar autorização para caçarem tenho que, primeiro, pedir licença ao rio. [...] O rio tem os seus mandos" (COUTO, 2012:174).

Assim, percebemos que a simbologia dos barcos relacionada à morte e à travessia entre o mundo dos vivos e dos mortos é bastante rica e navega por cursos com sentidos distintos nos três romances estudados nesta pesquisa, desde que se esteja preparado para apontar o leme sempre em uma variada e distinta direção.

3.2 SERES FANTÁSTICOS E LUGARES EXÓTICOS: A DIREÇÃO DO DESCONHECIDO

"As armas e os *barões* assinalados
 Que, da Ocidental praia Lusitana,
 Por mares nunca de antes navegados
 Passaram ainda além da *Taprobana*,
 Em perigos e guerras esforçados
 Mais do que prometia a força humana,
 E entre gente remota edificaram
 Nov Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
 Daqueles Reis que foram dilatando
 A Fé, o Império, e as terras viciosas
 De África e Ásia andaram devastando,
 E aqueles que por obras *valerosas*
 Se vão da lei da Morte libertando:
 Cantando espalharei por toda parte

Se a tanto me ajudar o engenho e a arte." (CAMÕES, 2011:11)

Outra possibilidade para o simbolismo dos barcos é a busca pelo desconhecido e por aventuras – mesmo que essa busca represente grandes perigos e um real risco de vida. Essa viagem de barco como símbolo da procura pelo misterioso, pelo oculto, pelo diferente e pelo longínquo é bastante recorrente dentro da trama que se passa no século XVI do romance *O outro pé da sereia* – e, apesar de não ser tão marcante nos dois outros livros do *corpus* deste

trabalho, esse sentido, esse significado da travessia aquática aparece em alguns trechos específicos, como veremos.

O filósofo Gaston Bachelard (2002) explica que nenhum objetivo simplesmente, puramente prático explica e justifica uma viagem pelo mar, devido ao imenso risco, principalmente na época dos primórdios das grandes navegações (justamente aquela em que a narrativa da nau Nossa Senhora da Ajuda, de *O outro pé da sereia*, se passa), envolvidos em tal empreitada. Sobre essa questão, em "O imaginário marítimo medieval", fala José Mattoso (1998), especificamente, em relação ao imaginário português marítimo medieval: o autor enfatiza os perigos dos mares e dos oceanos, pois existia a crença de que, quanto mais o homem se afastava da costa, do mundo habitado, maior o caos, maiores e mais estranhos os monstros e animais que poderiam ser encontrados. Bachelard também fala sobre esse Mar das Trevas (o *Mare Tenebrarum*), um "[...] mar imaginário que arrebatou a Noite em seu seio" (BACHELARD, 2002:106), onde os antigos navegadores localizaram sua fonte de maior medo, insegurança e ansiedade. Segundo o filósofo, esse mar tenebroso é um lugar apavorante demais para o homem ser capaz de imaginar. Dessa forma, "[...] o real singular se apresenta como um além do imaginável – inversão curiosa que mereceria a meditação dos filósofos: ultrapasse o imaginável e terá uma realidade suficientemente forte para perturbar o coração e a mente" (Ibidem:106).

O mundo, assim, era dividido entre espaço cósmico (o conhecido, o habitável) e o orbe terrestre, "[...] donde nascem toda a espécie de excessos, a confusão e o perigo mortal" (MATTOSO, 1998:55). Ao se aventurar pelo oceano, o homem estaria se aventurando pela morte. Como aponta o narrador de *O outro pé da sereia*, os próprios mapas já evidenciavam essa crença na oposição entre o orbe terrestre e o espaço cósmico, entre o conhecido e desconhecido, entre o perto e o longe: "Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um só lado visível, de uma só face reconhecível" (COUTO, 2006:62).

Em *O outro pé da sereia*, são relatados esses perigos enfrentados no mar, o que ressalta quão fundamental, para os portugueses, era o serviço prestado por eles aos seus colonizados, a ponto de os fazerem deixar seus portos seguros. Ao longo da jornada, a nau depara-se com terríveis tempestades e muitos tripulantes morrem devido a pestes que, silenciosamente, se disseminam entre todos, ricos ou pobres, mas muitos também falecem devido à fome – a situação era tão crítica que o médico a bordo, o goês Acácio Fernandes, explica: "sofria-se de castigos pela ousadia de navegar para além do horizonte, fazendo destino onde os céus se separam da terra" (COUTO, 2006:111) – e Bachelard, acerca da

recorrência da imagem dos perigos e das tempestades em alto mar, ressalta: "Haverá tema mais banal do que o da *cólera* do Oceano?" (BACHELARD, 2002:178).

Entretanto, não é apenas com tempestades e com climas adversos que uma viagem por alto mar traz perigos; o fato de o sol estar brilhando e de o tempo estar bom também pode anunciar desastres: "Há vinte dias que as naus haviam saído de Goa. A viagem demorava mais do que o esperado por acumulação de períodos de acalmia, com caladas consecutivas e um permanente murchar de velas" (COUTO, 2006:157). Uma viagem mais longa do que o planejado significava menos comida e água e, conseqüentemente, mais óbitos, principalmente entre os escravos.

Além disso, falando sobre as possíveis ameaças de se chegar próximo à praia, devido aos recifes e corais que poderiam estragar o navio, o capitão da nau Nossa Senhora da Ajuda sentenciava: "Traíçoeiro como é, o mar não devia ter nome masculino. Devia era chamar-se 'a mara'" (Ibidem:249). Assim, a feminilidade vista a partir do Regime Diurno da Imagem (DURAND, 2002), a partir de seus aspectos tenebrosos e negativos, é relacionada com as águas traiçoeiras, com as águas escuras, profundas e dormentes que Bachelard (2002) conecta à morte. Por tudo isso, por todo esse risco, sobre um dos escravos a bordo do navio, o narrador afirma que "[...] pediu a bênção para o destino cego que o aguardava, para além do oceano" (COUTO, 2006:314). Para uma viagem com destino ao desconhecido, ao misterioso, são necessários todos os tipos de proteção: os materiais e os espirituais.

Em *Terra sonâmbula*, esses perigos também são ressaltados a partir do deslocamento de Kindzu até o navio encalhado onde estava Farida: "[...] aquele mar era perigoso, cheio de invisibilidades. Já uma vez perdera os remos, não queria arriscar a ficar mais uma vez sem eles. [...] E me chegavam os rugidos do oceano, águas maremoinhando perto. Por ali deviam espreitar grandes e perigosas pedras" (COUTO, 2007:60). Mas, por outro lado, esse alto risco de se viajar por água sublinha a coragem dos que o fazem, como os Chikundas, família de Zero Madzero, de *O outro pé da sereia*, "bravos caçadores de elefantes, *intrépidos viajantes do rio*, lendários guerreiros" (Ibidem:20, grifo nosso).

Além disso, é preciso ressaltar o fato de esses perigos encarados no mar irem além de fenômenos físicos ou naturais:

Quando saíra de Goa, ainda na proteção do estuário, a viagem surgia como um caminho dócil. Mas quando o mar se desdobrou em oceano e o horizonte todo se liquefez, lhe veio uma espécie de tontura, a certeza de que o chão lhe fugira e a nau vogava sobre um abismo. Silveira não tinha dúvida: chegara ao irreversível momento em que a água perde o pé e o mar abandona o suave manear dos rios. Dalí em diante, o mundo se resumiria àquela nau, rompendo caminho entre domínios que eram mais do Diabo que de Deus (Ibidem:54 e 55).

Dessa forma, é possível perceber a ambivalência do elemento aquático, que pode ser benéfico ao homem quando misturado com os outros três elementos, terra, fogo e ar (como estavam os portugueses no início da jornada, "na proteção do estuário"), ou terrível quando isolada, ou seja, quando longe da costa, quando se transforma em oceano e não há nada além de água a ser visto, como salienta Mattoso:

Uma coisa é a água como elemento, quando entra em composição com os outros três, porque então é essencial, fecunda e benéfica, outra como lugar onde se encontra praticamente isolada de todos os outros elementos, porque aqui é, pelo contrário, esterilizante, perturbadora e mortal (MATTOSO, 1998:51 e 42).

A água isolada, a água do mar é, de acordo com Bachelard (2002), inumana, pois não é capaz de servir, de ser utilizada pelos homens diretamente – dessa forma, a água terrestre tem a supremacia sobre a marítima. Durand igualmente disserta sobre a ambiguidade desse elemento, mas também do próprio oceano, mostrando que, apesar de terrível, o mar aberto possuía suas fascinações e que o português começou a desenvolver uma visão diferente em relação a viagens marítimas, o que contribuiu para a sua liderança no tocante às grandes navegações:

Oceano claramente ambíguo, "matéria de desespero", baptizada Cabo das tormentas por Bartolomeu Dias (surgindo ao Gama em todo o seu horror no canto V de *Os Lusíadas*), mas simultaneamente "Cabo da Boa Esperança", tal como foi baptizado por D. João II, o "novo navegador", Adamastor ou Tétis (DURAND, 1997:91).

Os perigos e o medo relacionados ao fato de o elemento água estar totalmente afastado dos outros elementos quando em alto mar é igualmente evidenciado no seguinte excerto do romance de Mia Couto: "O mar é um infinito sem fundura: navio que se perdesse no escuro era como se tombasse no último dos abismos" (COUTO, 2006:59). Mwadia, em uma das sessões nas quais ela fingia estar sendo visitada por espíritos (e, nesse caso, pelo espírito de Nimi Nsundi, escravo pertencente à tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda), para impressionar os americanos, também afirma: "Água, é tudo água, repetia Mwadia. São ondas e ondas, rios cujas margens são rios, vou num oceano sem fim" (Ibidem:233).

Devido ao terror de estar em meio à água pura, à água distante dos outros elementos, distante da terra, Nimi Nsundi carrega sempre consigo um saco com areia de sua região de origem. Quando dá de presente uma dessas bolsas cheias da terra de Goa para Dia Kumari, o escravo explica para a aia:

Essa era a tradição dos escravos: dava sorte navegar levando sacos com terra. Os que embarcavam nas naus – os anamadzi, os da água, como lhe chamavam – obedeciam a esse preceito. Quem não levasse consigo, numa bolsa de couro, uns torrões da sua terra natal corria o risco de se perder para sempre entre as névoas do mar (Ibidem:109).

Dessa forma, um pouco do elemento terrestre faz-se necessário quando se está viajando pelo oceano, a fim de que os navegadores não se percam por essa água infinita. Além disso, quando os europeus criam suas rotas de navegação e, assim, o totalmente desconhecido transforma-se em conhecido e íntimo, a matéria aquática modifica-se para a terrestre, o que reforça esse seu simbolismo relacionado à morte e aos perigos: o narrador comenta sobre como os portugueses desbravaram os cursos de água do interior da Zambézia, o que fazia com que "[...] o rio Mussenguezi se abrisse como uma estrada por onde o mundo chegasse e partisse" (Ibidem:306) – sendo que, nesse trecho, a palavra "estrada" remete à terra.

E se o oceano representa os perigos e as ameaças, no *Dicionário dos símbolos*, organizado por Jean Chevalier, o navio surge como um contraponto, pois "[...] evoca a idéia de força e de segurança numa travessia difícil" (CHEVALIER, 1991:632). Também para a tradição cristã, a qual pertencem os padres de *O outro pé da sereia*, o barco seria o local onde os crentes acomodam-se e protegem-se das ameaças e das tentações do mundo (CHEVALIER, 1991). Assim, a nau com nome de santa deveria representar para esses religiosos um porto seguro – e representa no sentido físico e material, abrigando-os das tempestades, da fúria e dos imprevistos do oceano. Porém, o que ocorre no plano espiritual é justamente o contrário do esperado: o padre Manuel Antunes é o primeiro a ter sua fé abalada ao ver o sofrimento que os portugueses traziam e infligiam aos africanos; posteriormente, Dom Gonçalo também fraqueja em sua crença, mas em uma intensidade menor que a de seu companheiro.

Como mais um elemento a ser adicionado ao já grande inventário dos perigos que se enfrenta quando se navega para tão longe, Mattoso ainda cita os monstros encontrados tanto no mar quanto em pedaços de terra longínquos, extremamente afastados dos limites do que era considerado o orbe terrestre, a parte habitável do planeta: tritões, nereidas, delfins, monópodes, hípodes, ictiófagos (pertencentes, com certeza, aos domínios do Diabo dos quais fala o personagem Silveira). De acordo com o teórico, "[...] o mar é o elemento onde se encontram os seres mais excessivos, em maior número de espécies e mais híbridos e monstruosos. A vida animal não está nele sujeita à ordem, mas à confusão e ao caos" (MATTOSO, 1998:54). O desconhecido gera tanta ansiedade no homem, que ele é capaz de criar as espécies mais terríveis para habitar essas longínquas terras: "Que vem a ser, afinal, uma forma horrorosa que ninguém nunca viu? É o ser que olhamos com os olhos fechados, é o ser de quem falamos quando já não podemos exprimir-nos. A garganta aperta-se, as feições

convulsionam-se, congelam-se num horror indizível" (BACHELARD, 2002:108). Durand ainda relaciona essa existência de monstros em lugares ermos e estranhos e o cristianismo: segundo ele, na tradição cristã, há uma enorme lista de religiosos que são capazes de dominar e vencer os monstros com a ajuda de uma cruz (lista da qual fazem parte S. Veron de Cavaillon e S. Beltrão de Comminges, por exemplo), o que ajudou a disseminar tal crença.

África, a partir do ponto de vista dos europeus, era um desses territórios fantásticos e terríveis, habitados por seres monstruosos, como fica claro no pensamento do padre: "Para Dom Gonçalo da Silveira, África não era tanto um lugar como um campo de batalha. [...] O menino [Gonçalo] tinha os olhos ávidos de histórias terríficas e, onde o pai pintava mouros e sarracenos, ele redesenhava monstros e assombrações" (COUTO, 2006:252) – e tal pensamento, como fica claro a partir das explicações de Mattoso (1998), não é exclusivo do jesuíta, mas uma constante no pensamento medieval português, como explica Jorge Urrutia, em *Leitura do obscuro: uma semiótica de África* (2000): em inúmeros textos da época, os africanos aparecem como cães sem nariz ou boca, homens com os pés virados ao contrário ou com pés de cabra, etc.. Essa crença também não é específica do século XVI, como evidencia o pensamento de Rosie, americana que vai à África com propósitos antropológicos, quando está em um barco com destino à Vila Longe em pleno século XXI: "No percurso, Rosie espreitou as águas escuras, lentas e cansadas. Enconder-se-iam por ali traiçoeiros crocodilos, perigosos hipopótamos, insondáveis monstros?" (COUTO, 2006:140).

Além disso, é interessante perceber que a relação estabelecida pelos portugueses entre eles próprios e os africanos pode ser claramente vista a partir do Regime Diurno da Imagem, devido ao caráter combativo e dicotômico desse contato: enquanto os negros são classificados como selvagens e estão ligados às trevas, ao inferno, aos monstros, ao inferior, ao barulho e ao caos²², os europeus conectam-se com as características opostas a essas: eles são os seres das luzes, da ascensão, os seres ligados à pureza, ao branco e, conseqüentemente, ao Santo libertador e guerreiro, relacionado justamente a essa cor, como evidencia Durand (1997); os seres cuja missão é tornarem-se heróis para domar e transformar os primeiros. Tal dicotomia entre preto e branco é a dicotomia da "[...] sombra e da luz, do dia e da noite, do conhecimento e da ignorância, do yin e do yang, da Terra e do Céu" (CHEVALIER, 1991:742). Além disso, na Bíblia, o negro aparece como evocador "[...] do nada e do caos, isto é, da confusão e da desordem, o preto é a obscuridade das origens; precede a criação em

²² No seguinte trecho do romance *O outro pé da sereia*, fica claro como os africanos, a partir da perspectiva dos portugueses, estão conectados ao caos, ao barulho e ao inferno: "Uma crescente inquietação efervescia no missionário: a vozeria dos cafres roubava-lhe a razão. Daí a pressa alvorçada com que descia à terceira coberta: era urgente mandar calar os cânticos pagãos" (COUTO, 2006:201).

todas as religiões" (CHEVALIER, 1991:743). Com essa oposição, "a Europa procurava dar (construir) uma imagem de si mesma, através da volta da sua contra-imagem. Com o nascimento de África, nascia a Europa com uma nova luz, renovada na sua pureza culta e benévola" (URRUTIA, 2000:144).

Dessa forma, os portugueses são puros e os africanos, impuros – portanto, é importante ressaltar, nesse momento, a função da água como purificadora, visto que a água é a "[...] a matéria naturalmente pura" (BACHELARD, 2002:139): "é por ter a água um poder íntimo que ela pode purificar o ser íntimo" (Ibidem:149). Assim, a água não só lava as sujeiras materiais, concretas, mas também as espirituais – como os pecados e o paganismo, de acordo com o personagem Dom Gonçalo da Silveira. Bachelard, citando o sociólogo Edward Taylor, que descreveu um povo africano zulu, chega à conclusão que "*o cafre só lava o corpo quando a alma está suja*" (BACHELARD, 2002:147). Dessa forma, o fato de os portugueses terem chegado pelo meio aquático a fim de resgatar os povos de seu obscurantismo, de transformá-los, de salvá-los, é bastante relevante devido justamente a essa propriedade purificadora da água.

Porém, em outro trecho do romance *O outro pé da sereia*, fica claro o distanciamento entre os monstros que Dom Gonçalo esperava encontrar no continente africano e com o que ele realmente se deparou lá:

Durante anos, D. Gonçalo anteviu o longo desfile de monstros que iria encontrar em África. Havia um imenso catálogo de criaturas diabólicas. Havia os ciápodas, com seu único pé gigante, os ciclopes, as galinhas lanosas, as plantas-bichos cujos frutos eram carneiros, os cinocéfalos, os dragões, os antípodas, as bestas de cabeça humana que encarnavam Satanás. Nenhum desses seres prodigiosos ele encontrara em meses de andança pelos sertões africanos. As mais maléficas criaturas com quem cruzara eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, como ele, embarcado nas naus portuguesas (COUTO, 2006:310).

Aqui fica evidente a dicotomia entre o conhecido e o desconhecido, entre o que está longe e o que está perto. Entretanto, há uma inversão: os aspectos negativos do desconhecido, que costumava ser pintado como terrível e amedrontador, foram suavizados a partir do confronto com a recém descoberta monstruosidade do conhecido. A oposição estabelecida pelos portugueses sob o império do Regime Diurno da Imagem ruiu, tornou-se impossível e obsoleta.

A partir dessa constatação, o próprio religioso, ao empreender a viagem com seus colegas portugueses a fim de salvar a alma dos africanos, conclui que "toda a sua vida imaginara que os demônios moravam no outro lado do mundo: em outra raça, em outra geografia. [...] Nos últimos dias Silveira confirmara que o Diabo fazia ninho entre os seus, os

da sua origem, raça e condição" (COUTO, 2006:255). Assim, quando ocorre uma terrível tempestade e as chances de o navio afundar e de todos morrerem tornam-se reais e próximas, a solução encontrada é atirar uma parte da carga para o mar: "Não era de um peso que se aliviariam. Mas de uma manifestação do pecado" (Ibidem:158) é a sentença do padre Manuel Antunes, mais jovem e menos convicto de sua missão em África do que Silveira. O homem pensa assim, pois comida e água para a subsistência dos escravos e demais trabalhadores do navio haviam sido deixadas em terra, a fim de dar espaço para especiarias caras, tecidos e pedras preciosas, além de outras mercadorias que enriqueceriam os lusitanos ávidos por lucros. Essa situação pode ser relacionada com o que afirma Bachelard em relação ao peso carregado pelos barqueiros da morte: "Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas" (BACHELARD, 2002:82). Dessa forma, as mercadorias jogadas à água podem ser tomadas como a representação material da culpa (do pecado, como diz Manuel Antunes) dos portugueses e da sua gana por riquezas.

Entretanto, se adotarmos o ponto de vista dos africanos, dos locais que assistiram à chegada dos portugueses, percebemos que, para eles, os europeus também eram seres estranhos, totalmente desconhecidos, vindos da água, e, portanto, espécie de monstros. Em *A confissão da leoa*, Mariamar explica que os lusitanos, quando chegaram em navios às terras da África, foram designados por *dombe*, "[...] que é o nome que se dá aos peixes. Desde que aqui aportaram, há séculos, que os portugueses são assim designados. Desaguados nas praias, vindos do líquido horizonte, eles só podiam ter nascido no oceano" (COUTO, 2012:160). O mesmo explica Baba Inhamoyo a seu filho Xilundo, em *O outro pé da sereia*:

Xilundo não compreendia, por exemplo, que por baixo de toda a imensidão da terra repousava um mar oculto. As ondas que infinitamente se espriavam, lá para as bandas de Sofala, eram apenas a face visível desse outro mar subterrâneo. Os brancos que chegavam em grandes barcos eram habitantes dessas águas profundas. Não vinham de longe, chegavam das profundezas.

- São peixes, meu filho. Peixes dos fundos (Idem, 2006:311, 312).

Assim, os portugueses não só são peixes: eles são peixes estranhos, vindos de um oceano que não é esse que enxergamos, mas de um oculto, que guarda ainda mais mistérios – esse mar profundo pode estar relacionado com Kalunga, "[...] denominação do mar infinito, da cosmologia congo, a elipse no diagrama, e é o termo usado para descrever a terra dos mortos, para a qual o mar é tanto uma barreira, quanto uma via de passagem. Kalunga é também a fronteira atravessada pelos escravos [...]" (FORD, 1999:269,270). Portanto, Dom Gonçalo da Silveira, como português, igualmente não era pessoa, mas criatura aquática – segundo Inhamoyo, o padre era um dos "[...] grandes lagartos que vivem nos rios e apenas

emergem quando se sentem na companhia dos respectivos donos" (COUTO, 2006:312). Devido a essa natureza, Gonçalo não poderia morrer: "É que esse homem não é pessoa. É como a água, não nasce nem morre" (Ibidem:312). Dessa forma, é possível perceber que, assim como os europeus ficavam inquietos e inseguros em relação ao desconhecido e procuravam classificá-lo a fim de entendê-lo, os africanos também procuravam dar uma explicação ao que nunca haviam visto.

Depois de ter percorrido sobre todos os perigos enfrentados em alto mar e do terror causado pelo oceano e pelas terras desconhecidas para além dele, percebemos que apenas uma razão muito profunda e essencial faria o homem deixar a terra firme, seu porto seguro, para procurar o não conhecido, o terrível. Mesmo com todos os riscos envolvidos em tal empreitada, os portugueses lançaram-se, com suas naus, ao mar e ao misterioso, o que nos leva a pensar em quão fortes seriam as razões que os levaram a se arriscar.

Sobre essa questão, Bachelard revela que, "para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos" (BACHELARD, 2002:76), que, para o teórico, são "[...] os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos" (Ibidem:76). Ele conclui afirmando ser o primeiro marujo "[...] o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto" (Ibidem:76).

E, em *O outro pé da sereia*, fica bastante claro que a compra, venda e troca de escravos, assim como outras transações e práticas econômicas, ficavam em um segundo plano: o sonho dos portugueses era levar a civilização à África e cristianizar todos os povos pagãos, para o seu bem e salvação. O narrador apresenta tal anseio do jesuíta Dom Gonçalo da Silveira da seguinte forma: "Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã" (COUTO, 2006:51). Assim, o símbolo maior da viagem ao reino de Monomotapa era a imagem de Nossa Senhora, benzida pelo papa, costume explicado por Benjamin Southman a Mwadia:

[...] era usual ornamentarem com figuras religiosas os barcos que transportavam escravos. Era um modo de santificar o crime, mas também uma maneira de se acrescentar um valor simbólico à viagem. Uma nau já não era apenas uma embarcação. Era um altar flutuante (Ibidem:192).

Dessa maneira, convenciam-se todos aqueles temerosos em relação aos perigos enfrentados em uma viagem marítima e aos possíveis perigos presentes nas terras distantes e desconhecidas para onde viajavam com objetivos e argumentos supostamente elevados, espirituais e relevantes. Tal explicação e justificativa para as grandes navegações portuguesas foi apenas engrandecida quando a estátua de Nossa Senhora sangrou: "A ferida sem cicatriz

da padroeira era uma anunciação divina, uma espécie de grande exalação sem Corpo Santo. Aquela chaga aberta fazia crescer a fé entre os marinheiros e reforçava neles um sentimento de cruzada" (Ibidem:248). Em especial para Dom Gonçalo, essa empreitada significava apenas o desejo de espalhar sua fé, a fé cristã (a única aceitável, redentora, correta, em sua opinião) entre os povos negros: "A brancura daqueles espíritos, mais do que o Monomotapa, esse era o propósito daquela viagem" (Ibidem:201) – e, aqui, mais uma vez, o claro, o brilhante é tomado como positivo, como sinal de pureza e de bondade, enquanto o negro, como negativo, como algo a ser modificado.

Aliás, é importante ressaltar a estreita relação entre transportes marítimos e a religiosidade. Primeiramente, o navio pode ser comparado com o centro de uma igreja – a nave – e, assim simbolizar a vida espiritual (CHEVALIER, 1991). Além disso, a igreja católica igualmente é representada por uma barca: a barca de Pedro, visto que, "[...] como Cristo se encontra ali presente, é o instrumento da salvação" (Ibidem:745). Por fim, a arca também pode significar um local protegido por Deus de catástrofes (como a arca de Noé) e a presença de Deus entre seu povo eleito (Ibidem).

Como já explica Edward Said, em *Cultura e imperialismo*, motivos estritamente econômicos não seriam capazes de convencer os homens a se aventurarem pelo desconhecido e não sustentariam a situação de subordinação de um povo em relação ao outro por muito tempo – uma forte ideologia deve estar por trás dessa empreitada:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleta de palavras e conceitos como "raças servis" ou "inferiores", "povos subordinados", "dependência", "expansão" e "autoridade". (SAID, 2011:43).

Essa ideologia pode se manifestar através da religião, da literatura e dos discursos dos próprios homens. Os motivos colocados por Charles Boxer (2002), em *O império marítimo português*, como sendo os mais importantes para a inspiração lusa em relação às grandes navegações contém dois relacionados à religião: a busca de ouro e especiarias, além da procura de Preste João, rei muito poderoso que se acreditava ser cristão e com quem se esperava estabelecer uma forte aliança contra os muçulmanos, os inimigos, os infiéis que deviam ser combatidos – e essa luta consiste no quarto motivo.

Durand também explica como a questão religiosa da peregrinação acabou por se misturar à ideia de aventura cavaleiresca – confusão que é o impulso para as Cruzadas e, conseqüentemente, para a nau Nossa Senhora da Ajuda. Assim, essa viagem que é a

peregrinação, cujo intuito caracteriza-se por ser puramente religioso, o de chegar à Terra Santa, transforma-se em "[...] um combate Santo, uma justa reconquista do túmulo de Cristo" (DURAND, 1997:113) – ou em um combate Santo contra o mal encarnado nos africanos, contra o paganismo, contra os demônios.

Essa noção de Cruzada, aliás, ainda pode nos levar a uma outra vertente de interpretação para os felinos que aterrorizam Kulumani em *A confissão da leoa*, pois, de acordo com Durand, "o leão é também o emblema por excelência do poder real, em África, e na Europa, a partir das Cruzadas" (DURAND, 1997:71). Deste modo, os leões, assim como os portugueses anteriormente, são aqueles inimigos que vem de fora, fáceis de identificar e de culpar. Porém, Mia Couto aponta para o processo de desresponsabilização realizado pelos africanos ao longo dos tempos: "os culpados estão, à partida, encontrados: são os outros, os da outra etnia, os da outra raça, os da outra geografia" (COUTO, 2012:30) – poderíamos acrescentar os de outra espécie. Hanifa Assulua já sugere quão mais complicado é o problema de nomear e rotular culpados e vítimas, ao ser questionada sobre a localização do leão quando do ataque fatal de sua filha Silência: "O leão estava dentro" (Ibidem:103), ela diz e "aponta para o peito como se sugerisse uma outra interioridade" (Ibidem:103), como se os predadores de Vila Longe também estivessem misturados entre sua própria população e fossem rostos bastante familiares. Em *O outro pé da sereia*, igualmente, essa questão sempre é colocada como sendo dúvida: os africanos sofreram, foram escravizados, despojados de sua liberdade e de sua identidade, mas, ao mesmo tempo, também escravizaram seus iguais. Quando entrevistados pelos americanos, as pessoas de Vila Longe pareciam nunca se lembrar de nada: nem de seu passado, nem do passado de sua gente, de sua raça. Singério explica tal esquecimento: "Sabe por que aqui não lembramos? É porque sempre estivemos todos juntos, todos misturados: vítimas e culpados" (Idem, 2006:278). Além disso, a família de Zero era de canoeiros que colaboravam com os algozes de seu povo, pois os levavam, em canoas, aos locais desconhecidos e lhes ensinavam os caminhos.

Voltando aos motivos que impulsionaram os homens a explorar mares e oceanos, não devemos nos enganar: as riquezas que poderiam ser encontradas nessas novas terras eram uma motivação bastante forte para os portugueses deixarem a segurança de suas terras e o conforto de seus lares – e a principal para muitos. O narrador de *O outro pé da sereia*, por exemplo, comenta sobre a continuação da viagem da tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda por meio terrestre até o interior de Moçambique, uma região conhecida pelo sugestivo nome de "Mãe do Ouro": "O nome tinha as suas conveniências: se o metal tinha mãe é porque merecia, como todas as demais criaturas paridas, todos os cuidados de Deus" (COUTO, 2006:249).

Aqui, portanto, a explicação religiosa apenas é utilizada para encobrir a vontade, a ganância por lucro, por riquezas – o que também fica claro a partir do seguinte trecho: "O Zambeze era uma estrada por onde circulavam lustrosas riquezas. Deus chegava depois dos barcos" (Ibidem:308).

Além da razão religiosa e da relativa à obtenção de lucros, Durand, na obra *Imagens e reflexos do imaginário português*, fala ainda sobre a tendência lusitana de focar apenas o oceano, o longínquo, de ter "olhar obstinadamente fixo no horizonte oceânico" (DURAND, 1997:47), e ignorar o seu aqui. Segundo o antropólogo, "[...] é sempre para longe – quer se trate do oceano ou da alma – que se dirige a vocação portuguesa, vocação do impossível, do próprio excesso [...]" (Ibidem:48) e, além disso, "a força portuguesa sente mais profundamente o desafio do mar e as suas tempestades do que o aspecto titânico da terra [...]" (Ibidem:100). Aqui, mais uma vez, a religião cristã entra em cena, pois o teórico explica que essa tendência a olhar o longe foi reforçada pelo cristianismo e seus heróis e santos vindos de outros lugares, de localidades absolutamente diferentes e distantes.

Assim, Portugal não se preocupa com o seu território, com sua pequena extensão de terra: "em Portugal os 'olhos interiores' vão iluminar a conquista dirigida para o além do mundo, para 'os mundos' que Portugal 'deu ao mundo'" (Ibidem:98). E esse olhar para fora está intimamente relacionado à sede por aventuras, pelo processo, pela odisséia da conquista – e não tanto à conquista em si, pois, como sublinha Durand, em geral, as expedições portuguesas a esses novos mundos com metais preciosos e especiarias custavam mais do que arrecadavam.

Além disso, a conquista, muito mais do que com a escravidão e com a tomada das riquezas de um povo, em *O outro pé da sereia*, estaria relacionada com a conversão, com a transformação interior (mesmo que tal mudança interior fosse apenas aparente) dos africanos em cristãos, em pessoas mais parecidas com os portugueses. Isso fica claro a partir de uma explicação que Arcanjo Mistura dá a Benjamin sobre a real submissão do povo africano: "Vocês não saíram de África quando vos levaram nos barcos como escravos. Vocês saíram quando entraram na igreja e se ajoelharam perante Jesus" (COUTO, 2006:188).

Dessa forma, podemos pensar no personagem Nimi Nsundi como um escravo não verdadeiramente escravizado, não submisso, pois conseguiu conservar suas crenças e seus valores de uma forma camuflada: o homem afirma que, assim que colocou os olhos na imagem de Nossa Senhora, já sabia que ela era, na realidade, Kianda, a deusa das águas. Ele explica sua suposta traição por venerar a santa dos portugueses para Dia com as seguintes palavras:

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da virgem.

De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui (Ibidem:113).

Apesar de ter sido levado de sua terra natal em navios e de, durante essa viagem, os colonizadores terem tentado lhe tirar, além de sua liberdade, também sua identidade, sua essência, Nimi foi capaz de preservar suas crenças fazendo com que D. Gonçalo acreditasse na sua mudança, na sua transformação – ao contrário de Xilundo que, ao ser levado para longe no oceano, acabou por se perder do cais de sua identidade, de seus costumes e crenças anteriores e não foi mais capaz de verdadeiramente atracar em sua terra natal e de entender o imaginário de seu povo quando finalmente volta, o que será explicado com mais detalhes na seção *Interior do eu e inconsciente: a direção do autoconhecimento*.

Além disso, Durand procurou explicar essa história épica portuguesa, de conquistas e cruzadas, de navegações e incursões por terras desconhecidas, através de alguns grupos míticos constantes nas lendas e histórias de Portugal – dos quais dois serão citados aqui por estarem relacionados aos acontecimentos dos romances do *corpus*. Em primeiro lugar, aparece o mitologema do herói fundador vindo de fora, sobre o qual já comentamos. O autor explica que "todo o sonho e a política de cruzada assentam no facto de a Terra Santa se situar longe, no Oriente" (DURAND, 1997:88), então Dom Gonçalo da Silveira e os outros padres a bordo esperavam tornarem-se e perpetuarem-se na história como esses heróis vindos de fora que fundariam uma cidade, um reino devoto a Deus e a Cristo no Monomotapa – o que fica claro a partir da ânsia de converter seu imperador e sua população e da felicidade extrema do jesuíta quando finalmente consegue transformar o Imperador Nogomo Mupunzangatu em D. Sebastião, não mais um pagão, mas um homem da igreja.

Já o segundo mitologema é o da "vocação nostálgica do impossível", ligado fortemente ao olhar no oceano e no além e expressa nas histórias de amores impossíveis, como as de Inês de Castro e de Soror Mariana. O impossível da viagem, o impossível da navegação, de desbravar territórios povoados por monstros, pelo desconhecido é, portanto, mais uma das motivações dos portugueses e da tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda²³.

Essa convicção dos portugueses em relação à enorme importância de sua missão de cristianizar os povos pagãos, essa ideologia tão forte e disseminada, acabou por desestabilizar os africanos, como o cego Raimundo, de *A confissão da leoa*, evidencia ao comparar os leões

²³ Os outros dois mitologemas citados por Durand são: o herói salvador que espera, escondido, o seu momento de regressar e a transmutação dos atos, da água em vinho ou do pão dos pobres em rosas.

que estavam aterrorizando a população de Kulumani com os colonizadores europeus (o que também ratifica a aproximação dos leões com as cruzadas e com os portugueses realizada anteriormente): "Aconteceu o mesmo no tempo colonial. Os leões fazem-me lembrar os soldados do exército português. Esses portugueses tanto foram imaginados por nós que se tornaram poderosos. Os portugueses não tinham forças para nos vencer" (COUTO, 2012:110). Mesmo sem ter forças para subjugar a população africana, os europeus acabaram por vencê-la e por levá-la, na condição de escravos, em navios, como lembra Adjiru, o mais velho, a autoridade tradicional de Kulumani: "Ou já se esqueceram que nos levaram para além do mar? Nenhum de nós voltou" (Ibidem:92).

Dessa forma, assim como os portugueses embarcaram para uma viagem ao misterioso, ao longínquo, os africanos, transformados em escravos, também subiram em naus rumo ao desconhecido – mesmo que o tenham feito contra a sua própria vontade. Porém, essa viagem, para os negros, representaria uma verdadeira jornada em direção ao inferno (aquela imaginada por Dom Gonçalo da Silveira), a um local repleto de monstros, bestas e feras, a um local onde não havia comida ou água e onde doenças estranhas os atacavam para lhes tirar a vida. Xilundo, ao pensar nas gotas de sangue caindo dos dedos do escravo morto Nimi Nsundi no pavimento do porão do navio, chega à conclusão de que "[...] esse sangue não era de um homem mas de todo um continente escravo" (Idem, 2006:314). Os horrores pelos quais esses homens passam são não somente da ordem do material, mas também da ordem do sobrenatural: "Os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico" (Ibidem:200, 201).

Assim, Nimi Nsundi, escravo congolês a bordo do navio, em uma carta de despedida para a criada indiana Dia Kumari, escreve: "A viagem está quase terminada. Daqui a dias chegaremos a Moçambique, os barcos tombarão na praia como baleias mortas. Não tenho mais tempo" (Ibidem:208). Nessa passagem, o personagem referia-se à sua tentativa de arrancar os pés da imagem de Nossa Senhora que Silveira levava consigo. Como, para ele, essa estátua era, na verdade, de Kianda, uma sereia, seus pés estariam desfigurando-a – e ele deveria consertá-la e libertá-la antes do término da viagem. Enquanto o homem arrancava um dos pés da figura da santa, Antunes o descobre e, assim, ele é condenado à morte, ou seja: se Nsundi referia-se à viagem de barco com destino a Moçambique como quase chegando ao fim, sua vida, sua jornada pessoal, igualmente estava próxima do término; ao dar vida à Kianda, deusa das águas, ele sentenciou-se à morte. Portanto, aqui aparece, mais uma vez, a viagem de barco, a viagem pela água como uma jornada com destino à morte e ao mundo dos mortos. A viagem do escravo a esses domínios desconhecidos lhe trouxe sofrimentos e dores;

a chegada do navio ao seu destino representa para Nsundi a sua chegada ao destino último e fatal de todos os homens.

Finalmente, podemos pensar, com Bachelard, que o "herói do mar é um herói da morte" (BACHELARD, 2002:76). Os próprios portugueses se investiam da qualidade de heróis salvadores, mas, como eram heróis do mar, esse local privilegiado da morte, eram conseqüentemente heróis do domínio dos mortos – e foi extinção, doenças, desgraças e sofrimentos o que levaram para os povos encontrados na outra margem do oceano. As naus dos portugueses eram enormes barcas de Caronte que foram raptar os africanos e levá-los para o território dos falecidos, uma vez que esse homem e seu barco sempre vão ao inferno, como sublinha Bachelard, quando diz que "não existe barqueiro da ventura" (Ibidem:82).

3.3 INTERIOR DO EU E INCONSCIENTE: A DIREÇÃO DO AUTOCONHECIMENTO

"[...] e quando o homem quer ver como está a sua cara, se envelheceu muito, a água é o espelho que passa e está parado, e nós que estamos parados é que vamos passando" (SARAMAGO, 2012:225)

Mariamar viaja de barco pelo rio Lideia e, na outra margem, encontra suas irmãs mortas em forma de leoa; Farida empreende uma viagem pelas águas a fim de continuar vivendo, assim como Kindzu, Muidinga e Tuahir, que procuram um lugar longe da destruição da guerra civil em seus transportes aquáticos; Mwadia cruza uma margem, apenas não sabemos se ela sai do mundo dos vivos para o dos mortos, ou dos mortos para o dos vivos. Esses personagens, portanto, nos mostraram que a viagem de barco está ligada a uma morte sempre atrelada à vida, cada uma delas sendo um dos lados da moeda, e é isso o que Jung também aponta, quando afirma que esse tipo de viagem seria uma travessia com destino ao inconsciente e ao ventre materno – seria, portanto, um renascimento, o que requer, primeiramente, uma morte.

Para o psicanalista, a arca (além do barco, do navio, da canoa, etc.) "[...] é uma analogia do ventre materno, assim como o mar, no qual o Sol mergulha para renascer" (JUNG, 1995:198, 199). Ao citar diversos mitos e lendas que envolvem uma viagem de barco empreendida pelo herói, Jung chega à conclusão de que o sentido de tais histórias seria, claramente, "[...] o anseio de renascer através da volta ao ventre materno, de tornar-se imortal como o Sol" (Ibidem:200). No *Dicionário dos símbolos*, o navio também é comparado ao simbolismo do vaso, do receptáculo: "Passa então a participar do sentido da matriz feminina,

portadora de vida" (CHEVALIER, 1991:632). Assim como as estruturas místicas do Regime Noturno da Imagem de Durand, que podem transformar uma imagem inicialmente terrível em algo bom, benéfico através da dupla negação (por exemplo, o ladrão roubado e o enganador enganado), aqui a morte é necessária para que surja uma nova vida, para o renascimento, a partir da viagem de barco. Por isso, como já vimos, esse meio de transporte é identificado com um caixão, com a morte, mas também com o ventre materno – Mariamar, por exemplo, compara tal embarcação com um ventre e Farida igualmente explica para Kindzu que não deseja sair do navio encalhado, porque aquele lugar era seu ninho e ainda sentencia que "era como se aquele navio, de repente, se tivesse tornado num lugar muito antigo, a lembrança de uma casa onde me apetecia nascer" (COUTO, 2007:62). Também relacionado à simbologia do barco como ventre materno, Constança explica à filha que todos somos formados por dois rios: aquele cuja nascente é a nossa família paterna e o outro que se origina na família materna.

Tal renascimento pode ocorrer através de uma renovação, de uma mudança na personalidade, crenças, costumes, objetivos. Isso ocorre, porque, como Jung deixa claro, o mar (e também a água em geral) é o símbolo maior do inconsciente. Assim, atravessar essa líquida extensão seria aprofundar-se dentro do eu: "O navio constitui o veículo que conduz o sonhador através do mar e das profundezas do inconsciente" (JUNG, 1991:212) e é importante ressaltar que, segundo Jung, o inconsciente constitui-se-ia como todo material psíquico fora do limiar da consciência – dessa maneira, "[...] quando as pessoas deixam falar seu inconsciente, este sempre conta as coisas mais íntimas" (Idem, 1995:33). Chevalier igualmente menciona que viagens de barco, seja por rio, por mar, por lagos, etc., são viagens pelo inconsciente, pela psique humana. Percorrer as águas seria como percorrer o íntimo de si mesmo.

Por isso, o narrador de *O outro pé da sereia* afirma que "a viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem começa quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa" (COUTO, 2006:65). Além disso, uma das epígrafes do romance *A confissão da leoa*, um excerto dos cadernos do escritor Gustavo Regalo diz que "só há um modo de escapar de um lugar: é sairmos de nós" (Idem, 2012:27). Assim, igualmente essa viagem apenas tem um fim quando "[...] encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar" (Idem, 2006:329).

Assim, tanto aquele simbolismo que aponta embarcações como ventre materno, como o que as relaciona com um aprofundamento no inconsciente, evidenciam uma travessia em

direção às origens, ao profundo da personalidade, do eu, daquilo que faz de mim o que eu sou. Por isso, quando Mariamar, de *A confissão da leoa*, atravessa a margem do rio Lideia, ela encontra suas irmãs, sua família, suas origens – aquelas que habitaram o mesmo ventre que ela.

Também dessa forma, em *O outro pé da sereia*, além de um sentido concreto da viagem de Mwadia partindo de Antigamente à Vila Longe, a travessia de barco ainda reveste-se de um outro caráter abstrato, pois representa essa jornada simbólica em direção ao fundo da personalidade. Para Benjamin Southman, por exemplo, americano que foi à África, à Vila Longe, em busca de suas raízes, a viagem de barco representa a perda e a tentativa de recuperar sua identidade – pois, como é explicado, o estrangeiro "[...] se sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem" (COUTO, 2006:137). A apreensão de sua mulher, Rosie, revela o quanto sua ida à África era de extrema importância para o homem, que não conseguia sentir-se plenamente americano, mas apenas afro-americano, como se esse simples prefixo fizesse dele um cidadão distinto dos demais de seu país, uma pessoa não completamente pertencente e inserida na sociedade em que vive:

Estava nervosa pelo marido, Benjamin. Aquela viagem era a realização de um sonho maior. África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. O seu primeiro e derradeiro lugar. Mãe e terra. Uns baptizam-se na água. Benjamin baptizava-se nessa viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo (Ibidem:146).

Dessa forma, a fim de se sentir pertencendo a uma comunidade, a um tipo específico de identidade, "em toda a sua vida, o afro-americano não tivera outra âncora senão a cor da pele nem outro porto senão a nostalgia da África" (Ibidem:296). Ainda no trecho anterior, o destino da viagem de Benjamin é caracterizado como um ventre, um local onde ele poderia renascer como alguém mais inteiro, mais completo: África é um ventre, o que se relaciona com o primeiro dos nove pilares da civilização africana, estabelecidos por Pires Laranjeira, aquele que se refere ao continente africano como berço da humanidade. O africanista explica:

O sentido de a África poder ser o berço dos Humanos atribui uma força e um orgulho suplementares aos africanos e afro-descendentes que têm consciência dessas hipóteses científicas. Essa ideia de Origem do mundo humano na África conecta-se com a de Mãe-África, do continente visto como um enorme regaço materno (LARANJEIRAS, não publicado)²⁴.

Além disso, se seus antepassados foram arrebatados de suas terras e levados para a América em naus, a cena em que o homem decide navegar pelo rio Zambeze é bastante

²⁴ Esse texto, *Para um teoria da civilização africana*, foi disponibilizado na disciplina Culturas Africanas, ministrada por Pires Laranjeira, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, de fevereiro a julho de 2013.

significativa da tentativa de resgate de uma essência há muito desaparecida, da sua outra margem, da sua África perdida. A intempestiva viagem ocorre quando o americano suborna Singério, ajudante de Jesustino na alfaiataria, a fim de descobrir seu novo nome africano, que apenas seria revelado em uma cerimônia de batismo conduzida por Lázaro Vivo. Depois de conseguir o que desejava e de descobrir que o seu novo eu chamava-se Dere Makenderi, Benjamin resolve fugir pelo rio. Assim, o homem "seguia guiado apenas por um vago apelo [...]", apelo que ele deseja ser a sua conexão com a África, com seus longínquos antepassados, com sua origem; ele, entretanto, guiava-se "[...] por uma espécie de memória que ele sabia mais inventada do que real" (COUTO, 2006:287), originária desse seu desejo de pertencer a algum lugar²⁵. Quando chega às margens do Zambeze, o americano prefere navegar no sentido contrário ao da corrente, pois "[...] seu destino era a nascente, nas rochas montanhosas. Pretendia saber se ele próprio, Benjamin Southman, era navegável até desaguar em Dere Makenderi" (Ibidem:287) – ele desejava, com tal empreitada, atingir "as profundezas do continente" (Ibidem:288). Lembrando-se constantemente de que seu nome já não era mais Benjamin, mas Dere Makenderi, o estrangeiro exclama:

Já não sou mais afro-americano, pensou. Agora que tinha um nome novo, pouco lhe interessava pertencer a uma identidade maior. Ao fim ao cabo, o Mestre Arcajo Mistura estava com a razão. Ter pátria, ter raça, nacionalidade: que importância tinha? Bastava-se assim, Dere Makenderi, criatura muito pessoal e intransmissível. Um homem subindo um rio à procura da nascente. Da sua nascente (Ibidem:287 e 288).

Em sua travessia de barco, portanto, Benjamin descobre que, mais do que africano ou americano, ele era Benjamin – ou Dere, porém, o mais importante é o fato de o homem descobrir ser simplesmente ele mesmo. Essa viagem, assim, assume a conotação de viagem para dentro, viagem interior – e se, para Durand, indo ao encontro de Jung, a barca é um invólucro, é um símbolo da intimidade, ela também pode anunciar um virar-se para dentro de si mesmo, um olhar para a individualidade de cada um.

Sobre a importância de se enxergar alguém para além de sua raça também fala Surendra Valá, personagem de *Terra sonâmbula*, a Kindzu, quando questionado se gosta de brancos, negros ou indianos: "Eu gosto de homens que não tem raça" (COUTO, 2007:28). Ele explica ao garoto que eles não habitavam um continente, mas um oceano, o Índico: "E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras" (Ibidem:25). Aqui,

²⁵ Além disso, esse "vago apelo" também dá a ideia de algo inconsciente, do qual o personagem não possui controle e não conhece a origem.

portanto, mais uma vez, o mar está ligado com esse ventre, pois a origem comum de todos os seres humanos reside nessas intermináveis águas.

E, assim como Benjamin, sobre quem discutíamos anteriormente, todos na Vila Longe de *O outro pé da sereia* estão há muito tempo cegos para seus eus: Zeca Matambira, ex-puligista e funcionário dos correios, não aceitava a raça que vestia e passava cremes clareadores na pele; Jesustino trocava de nome a cada desgosto ou infelicidade sofridos para, com o batismo, tornar-se uma nova pessoa sem memórias; Lázaro Vivo, o curandeiro, dava voltas à árvore do esquecimento, ritual que levava ao apagamento do passado, etc. Mwadia igualmente estava perdida, distante inclusive fisicamente de seus familiares, da sua história, e reaproxima-se, principalmente da mãe, como já vimos, a partir de suas leituras. Por isso, a moça

[...] sentiu que a visita dos americanos não era fruto do acaso. Diversas viagens se cruzavam, a um só tempo, na velha casa. Os americanos atravessavam os séculos e os mares onde se esbatera a sua identidade. E ela viajava no território em que o tempo nega converter-se em memória (COUTO, 2006:145).

Ao ler, Mwadia transformava essas lembranças em fato contemporâneos, como se a nau Nossa Senhora da Ajuda navegasse naquele momento mesmo de sua leitura. Assim, se Mwadia transforma-se em elo entre as duas narrativas que compõem o romance de Mia Couto a partir das suas navegações pelo mundo da leitura, ela também é o ponto de intersecção das viagens de Nimi Nsundi e de Benjamin Southman em busca de suas identidades perdidas. Em uma das sessões de visitação, a moça realmente entra em transe (pois ela afirma que "agora, minha mãe, eu vou lendo em livros que nunca ninguém escreveu" Ibidem:269) e revela que o último parente do americano em África era justamente o ajudante de meirinho congolês. Ele teria tido um filho com Dia Kumari e a mulher e o bebê viajaram à América. Assim, Mwadia esclarece para Southman as suas origens – origens pelas quais ele tanto procurava – e devolve a Nsundi sua descendência. Ela liga, dessa forma, as duas margens do Atlântico. A personagem igualmente esclarece o presente, o estado em que todos estão vivendo e as identidades fragmentárias trazendo à tona o passado – e, como veremos a seguir, esses transe da personagem são descritos pelo narrador como viagens de barco, o que novamente confirma a relação entre viagens pela água e o aprofundamento na psique.

Entretanto, essa revelação da filha mais nova de Constança sobre a ascendência de Benjamin apenas lhe trouxe mais questionamentos e angústias: "O oráculo de Mwadia tinha feito mais vítimas do que as enchentes dos grandes rios. Era evidente que Southman se encontrava mais confuso do que quando chegara [...]" (Ibidem:270). Por esse motivo o

personagem parte em sua tresloucada viagem. E, assim como ocorre com ele, para Mariamar, de *A confissão da leoa*, para Kindzu, de *Terra sonâmbula*, e para o padre Manuel Antunes, de *O outro pé da sereia*, suas travessias pela água trouxeram um número imenso de dúvidas, onde antes havia certeza – ou onde antes simplesmente não existia reflexão.

Primeiramente, para Mariamar, tal dúvida fica no plano do amor – de seu amor por Arcanjo, pois, quando ela decide iniciar sua jornada pelo rio Lideia, o objetivo era avisar seu amado dos perigos que ele corria, já que o pai da moça teria insinuado desejar montar uma emboscada para o caçador. Sua esperança era de que, caso ela o salvasse, ele a abraçaria e a levaria para longe de Kulumani. Porém, enquanto a jornada segue, os questionamentos começam a surgir: "Na medida em que vou descendo o rio, porém, um outro sentimento vai tomando conta de mim. Eu não vou ao encontro do caçador. Antes estou fugindo dele" (Idem, 2012:53). Suas tentativas para explicar tão drástica inversão estão relacionadas ao medo e à inércia de ter agido com submissão e de ter sido infeliz por tanto tempo:

A minha mãe costuma dizer que a água arredonda as pedras como a mulher molda a alma dos homens. Podia ter sido assim comigo. Não foi. Não houve nem amor, nem homem, nem alma. O que sucedeu é que, com o tempo, deixei de ter esperas. E quem deixa de ter esperas é porque já deixou de viver. E é por isso que eu fujo: tenho medo de ser devorada. Não pela ansiedade que mora dentro de mim. Devorada pelo vazio de não amar. Devorada pelo desejo de ser amada (Ibidem:54).

Apenas longe de Kulumani, a mulher seria capaz de entender a si mesma, de se compreender; por mais que ela se afastasse de sua aldeia, porém, o lugar não saía de dentro de si, pois "toda a terra pequena tem braços grandes. Por muito que partamos, nunca dela saímos" (Ibidem:45). Assim, quase ao final da narrativa, quando ela percebe que Arcanjo não se lembrava dela e nunca havia a amado, a moça afirma que a ilusão acabara, pois tal decepção fez com que ela desistisse de tudo: "Eu já não queria escapar de casa, dispensava o reencontro com o caçador. Eu prescindia do rio, da viagem e do sonho" (Ibidem:211). E isso porque, como explica a epígrafe citada anteriormente, o único modo de escapar de um lugar (no caso, escapar de Kulumani) é sairmos de nós e "só há um modo de sairmos de nós, é amarmos alguém" (Ibidem:27). Dessa forma, quando Mariamar desiste de deixar sua cidade para se encontrar, ela sentencia não precisar mais de sua viagem pelo Lideia, reforçando a ideia de que navegar pelas águas é navegar para dentro de si mesmo; a distância que se percorre em um barco é a distância que se percorre em direção às profundezas do eu.

Mesmo negando o seu amor por Arcanjo e afirmando ter estado sozinha por toda a sua vida, o nome de Mariamar aponta o contrário, pois, quando seu avô lhe batiza, afirma: "Não te dou apenas um nome [...]. Dou-te um barco entre mar e amar" (Ibidem:125). Entretanto, é

apenas atravessando o Lideia e indo para a margem oposta de Kulumani que ela seria capaz de seguir seu destino, sua sina – e, quando ao final da narrativa, Arcanjo, a pedido de Hanifa, leva Mariamar para longe da aldeia junto com ele, a mãe lhe entrega a corda do tempo, objeto utilizado para a contagem do meses da gravidez. Por isso, a jovem sentencia: "Em Palma, aguarda-me a mulher que toda vida esperei" (Ibidem:250). Aquela mulher que se acreditava estéril e incapaz de amar seria deixada em Kulumani, pois Mariamar descobrira que esse não era seu verdadeiro eu.

Além disso, para Mariamar, sua viagem de barco pelo rio Lideia é uma jornada que acaba por desvendar um outro lado de si mesma que estava escondido e soterrado por anos de submissão: como já foi comentado, a mulher transforma-se em leoa e reage às ameaças de Maliqueto Próprio com fúria e determinação após ter cruzado a margem do rio. Daí a ambiguidade da seguinte frase da narradora: "O rio não me levou ao destino. Mas a viagem conduziu-me a quem de mim estava apartada: a leoa, minha esperada irmã" (Ibidem:59). A leoa encarna suas falecidas irmãs (a sua família e origens, como já foi mencionado), mas também pode representar seu lado desconhecido, sua outra metade, seu inconsciente despertado pela jornada aquática.

Kindzu, assim como Marimar, sentiu a necessidade de deixar para trás sua terra natal, sua mãe e seus irmãos para descobrir quem ele realmente era, qual sua verdadeira personalidade. Quando garoto, o personagem mantinha laços com pessoas de diferentes raças e credos: com sua família de africanos negros, com Surendra e sua esposa, Assma, indianos, e com o pastor Afonso, seu antigo professor branco e português. Com esses indivíduos, Kindzu ganhava riquezas, novos conhecimentos, novas formas de enxergar o mundo. Sem elas, ao contrário, o personagem sentia-se vazio: "Minha alma era um rio parado, nenhum vento me enluava a vela dos meus sonhos" (Idem, 2007:22) – relacionando, assim, sua interioridade ao elemento aquático, como o faz Jung.

Seus pais, entretanto, condenavam essas amizades, com medo de o menino se distanciar de seu mundo original. Se a relação com o padre era tolerada, visto que Kindzu aprenderia a falar, escrever e contar histórias muito bem em português, o mesmo não ocorria com o carinho do personagem por Surendra: "Com o indiano, minha alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade. Era verdadeiro, esse risco. Muitas vezes eu me deixava misturar nos sentimentos de Surendra, aprendiz de um novo coração" (COUTO, 2007:25). Nesse sentido, é interessante notar que Kindzu descreve suas visitas a Surendra como sendo viagens: "Entrava ali como se penetrasse numa outra vida. Da maneira que meu mundinho era pequeno eu não imaginava outras viagens que não fossem aquelas visitas

desobedecidas" (Ibidem:24) – o que, mais uma vez, evidencia como jornadas e travessias estão intimamente relacionadas com a descoberta da identidade. No caso de Kindzu, essas visitas-viagens lhe permitiram enxergar que ele era a cultura e a tradição de sua família e de seu povo e ainda muito mais.

Assim, quando o jovem decide aventurar-se por novos lugares, os mais velhos lhe aconselham que realize sua jornada de barco, uma vez que, pela água, ele não deixaria pegadas pelas quais seu insatisfeito e furioso falecido pai pudesse lhe perseguir e impedir sua jornada em direção ao autoconhecimento. Além disso, um dos homens explica a Kindzu que o mar seria a sua cura, visto que "a terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador" (Ibidem:32). Sem leis e sem autoridades ordenando-o o que fazer, ele seria livre para seguir o que sua vontade mandasse. Porém, sem tradições que o guiassem, sem ordens para cumprir, o personagem encontra-se em crise: "Sem que eu soubesse começava uma viagem que iria matar certezas da minha infância. Os ensinamentos da escola, os conselhos do pastor Afonso, os sonhos de Surendra: tudo isso iria esvair na dúvida" (Ibidem:33). Kindzu recorda-se da fala de seu pai, "quem não tem amigo é que viaja sem bagagem" (Ibidem:33), e sente sua barca leve, vazia, o que mostra que ele havia deixado todo o seu passado para trás, a fim de encontrar uma nova identidade – sua verdadeira identidade.

Além disso, o fato de Taímo continuar assombrando sua viagem faz com que ele repense toda a sua vida, todas as suas ações, à procura de algum erro, de algum defeito ou maldade cometido por ele que justificasse tal perseguição: "Era justo aquilo? Que mal eu fizera? Ia pondo a vida em recapítulos, havia sim as desvirtudes, bondosas atropelias. Em que vida não figuravam? É como não se encontrar pedaço de lenha seca no chão do Inferno" (Ibidem:43). Assim, ele debate-se entre perseverar em sua jornada ou voltar para casa e se "[...] simplificar no nada acontecer da aldeia" (Ibidem:43) – seria, com certeza, mais cômodo para Kindzu permanecer em sua aldeia, seguindo os conselhos e os mandos dos mais velhos, pois, como Jung (2011) explica, o processo de individuação, o processo de desenvolvimento da personalidade, não constitui um caminho de águas límpidas, doces e calmas: muitas tempestades e climas adversos devem ser enfrentados até o ponto de chegada. Dessa forma, o encontro consigo mesmo nem sempre é muito agradável (e está, mais uma vez, relacionado com o elemento aquático):

Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por trás da máscara e mostra a face verdadeira (Ibidem:29).

Por essa razão, Kindzu hesita em continuar sua jornada longe de sua família que o protege e para dentro de si mesmo – e para o que quer que ele encontre lá. Também por isso, Fonseca e Cury aproximam *Terra sonâmbula* a um romance de formação, devido ao processo "[...] de aprendizagem, de afirmação de uma ética de comportamento e sabedoria [...]" (FONSECA; CURY, 2008:29) presente na história.

Já para o padre Manuel Antunes, de *O outro pé da sereia*, a jornada de Portugal até a África em uma nau também trouxe questionamentos em relação à sua fé e à sua crença. Na verdade, esse personagem nunca possuiu vocação para a vida religiosa; sua família, entretanto, após o homem tentar se suicidar por causa de uma desilusão amorosa, decide mandá-lo a um seminário. Mesmo assim, o jovem não era capaz de deixar de lado seu verdadeiro eu e seguir uma vida que não lhe dizia respeito e continuou procurando a mulher responsável por suas dores. Dessa forma, seus pais “[...] optaram por medidas radicais: meteram-no numa nau e enviaram-no em missão. Ir para África é longe. Para o Japão, mais longe ainda. Mas ir para padre, isso é seguir para além do mundo” (COUTO, 2006:160). Nesse trecho, então, surge a comparação entre a viagem no espaço e a viagem estática, no interior do ser: se o homem virasse padre, não poderia realizar suas vontades e desejos, como o de casar; ele atravessaria um enorme curso de água de uma ponta à outra e deixaria a sua margem de homem livre para ser homem da igreja – e nunca mais poderia voltar para aquela de origem. A esperança dos familiares de Antunes era a de que tal travessia fosse uma jornada para longe de seu eu, de sua personalidade, para longe desse amor impossível e para perto de uma vida mais regrada e correta – o que, em um primeiro momento ocorre, pois ele faz seus votos e torna-se um padre honesto e crente.

Entretanto, com o passar do tempo e com o embrenhar-se da nau Nossa Senhora da Ajuda no enorme oceano, o que ocorre é justamente o contrário: se Manuel Antunes era um homem de fé e crente, apesar de não possuir a vocação para a vida como religioso, essa viagem, ao invés de levá-lo para mais perto do Deus cristão, apenas afastou-o dessa religião, como ele próprio afirma para Dom Gonçalo: “Vou-lhe confessar uma coisa: este barco está-me conduzindo para longe da fé” (Ibidem:160). O narrador ainda sentencia que “agora, a meio caminho entre Índia e África, ele perdia certezas como um corpo perde o pé nas fundas águas” (Ibidem:161).

Se o mar é o símbolo do inconsciente, quanto mais a nau Nossa Senhora da Ajuda avançava por esse infinito, mais o personagem adentrava em si mesmo, o que fica claro com o lento processo de transformação que sofre o padre. Primeiramente, o homem apenas

demonstra possuir algumas dúvidas, a partir do que ele enxerga nos porões da embarcação, onde ficam os negros: “Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo?” (Ibidem:160). A descrença na religião e nas atitudes tomadas pelos portugueses em relação aos escravos africanos (que se revestiam de motivos nobres para esconder a desumanidade, como já foi comentado) acabou sendo evidenciada em Manuel através da troca de raça, de cor, pois

Até dia 4 de Janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe obscurecia, os seus cabelos se encrepavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro (Ibidem:164).

E Manuel completa explicando não estar decepcionado em se transformar em negro para seu mentor: “Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem” (Ibidem:164).

Porém, apesar dessa primeira afirmação de satisfação com a mudança, o padre sente-se um pouco perturbado e nem sempre consegue compreender o que está ocorrendo com ele: ele, por exemplo, pede que Gonçalo lhe vigie o sono, pois o jovem sentia medo de estar ficando louco e era constantemente assaltado por “maléficos sonhos” – sobre os quais comentaremos mais adiante. Forças e vontades incontrolláveis e irreconciliáveis com sua posição de padre surgem dentro do homem, como a vontade de dançar ao som dos batuques dos negros. O religioso começa a dançar como se estivesse hipnotizado pelos ritmos dos escravos, como se fosse compelido a se mexer ao som de seus tambores. Entretanto, apesar de ter se rendido ao seu inconsciente, às suas vontades mais íntimas e verdadeiras, ainda há muito da cultura, tradição e costumes europeus dentro de Manuel para que ele se deixe levar completamente, e, após sua dança, o padre sente-se culpado e confessa-se com Dom Gonçalo.

Entretanto, a observação do que ocorre com os africanos no convés da nau, dos maus tratos e das injustiças praticadas pelos portugueses (ele cita, em especial, o episódio em que um escravo, desesperado pela fome, mordeu sua própria língua e a comeu), acaba transformando essa dúvida em relação à sua personalidade em certeza de que ele não deseja mais ser branco e europeu, se ser branco e europeu significa precisar compactuar com a escravidão e com o desejo de obtenção de riquezas a qualquer custo. A cena na qual Gonçalo da Silveira ameaça denunciá-lo à inquisição é determinante nesse sentido. O jovem diz ao mais velho:

- Vai ver, D. Gonçalo, que, uma vez nas terras do Monomotapa, descobriremos que os cafres não são nada disso, não são esses monstros que aqui nos falam...
- Deus o escute.

- Eu acho, com todo respeito, que eles serão ainda piores.
- Como piores, padre Antunes?
- Vai ver que eles são iguais aos brancos (Ibidem:254).

Quase ao final da narrativa, portanto, Manuel Antunes afirma que ser negro não é possuir uma determinada cor de pele: ser negro está muito mais ligado a uma maneira específica de viver e que essa maneira seria a sua dali por diante – o que faria dele um africano. Assim, o homem é rebatizado e escolhe Nimi Nsundi (o nome do escravo que se suicidou) como sua nova alcunha. Apesar dessa sua escolha, todos passam a conhecê-lo com Muzumgu Manu Antu, um nyanga, um adivinho branco, “feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas” (Ibidem:313). Misturando rituais cristãos e pagãos, o homem tornou-se alguém que não correspondia inteiramente nem à cultura europeia, nem à africana, mas que as misturava de uma forma a construir seu verdadeiro eu.

Além disso, um sonho extremamente idealista que teve o personagem está relacionado à possibilidade de hibridez em uma nação construída no oceano Índico, como explica Leite (2012) – e como também explica Surendra, de *Terra sonâmbula*, quando conta para Kindzu que aqueles que convivem bem com diferenças poderiam estabelecer-se em meio à água e todos seriam, portanto, “índicos” (COUTO, 2007:25), e não indianos, ou africanos, ou portugueses. Nesse sonho de Manuel, portugueses e africanos também viveriam lado a lado, sem que diferenças entre as raças fossem estabelecidas, porém, essa convivência ocorreria novamente em meio ao elemento aquático, dentro de um navio:

Pois, naquela noite, o padre Antunes, branco e filho de brancos, duvidou da cor da sua alma. E sonhou que seguia numa nau luminosa, feita mais de exalações do que de madeira. Nessa embarcação não havia cobertura, não havia porão. Tudo era convés, aberto ao sol. Não havia escravos, não havia grumetes famintos. Todos partilhavam do pão e da água. E a água era tanta que parecia jorrar de dentro dele, como se se houvesse convertido em fonte e nele bebessem os sedentos todos do mundo (Idem, 2006:202).

Além disso, em outro sonho desse personagem, o já mencionado sonho perturbador, a imagem de Nossa Senhora surge, porém se transforma em uma mulher, em Kianda. Nesse sonho, ocorre a morte e o posterior renascimento do religioso, pois, quando o homem caiu da canoa onde estava e afundou nas águas,

Sentiu que desvanecia, puxado por obscuras forças que o faziam submergir. Até que delicados braços o puxaram para a superfície. É ela que me está salvando, pensou. Soltou-se já sem alma, o seu corpo emergindo de um ventre de mulher e, numa espécie de parto às avessas, foi assomando à tona da água (Ibidem:57).

A mulher, que o padre reconhece como Nossa Senhora, apesar de ela própria afirmar ser Kianda, é a responsável, no sonho, pela morte do Manuel Antunes, português, branco e

padre, e pelo nascimento de um novo homem, de Manu Antu, negro de alma, mesmo que, em um primeiro momento, o personagem não compreenda quem é essa pessoa diferente – ou seja, foi necessário que sua primeira identidade morresse, para que uma nova surgisse. É interessante notar, nesse trecho, que tanto a morte quanto o renascimento do personagem Manuel Antunes ocorrem na água e através de Kianda, a deusa que simboliza justamente esse elemento, pois, como já vimos, tal matéria representa o receptáculo da vida, o local de onde tudo surgiu e para onde tudo volta com a morte. Essa ainda é representada, no romance, como uma mãe que dá à luz esse novo Manuel – evidenciando, mais uma vez, a relação entre o mar e o ventre materno estabelecida por Jung. A morte na água, além disso, é a morte não definitiva, a morte que permite um novo nascimento – nesse caso, a morte e renascimento do eu, da identidade.

Xilundo, assim como o padre Manuel Antunes, deixa sua identidade no cais em que embarca com os portugueses para viagens por distantes mares: quando a tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda chega à aldeia do escravo, seus amigos e parentes o recebem com extrema frieza e indiferença. Essa atitude é explicada pelo narrador da seguinte forma: “Xilundo havia ido com os anamadzi, os da água. Lá ficara anos seguidos, já se acreditava que, como todos os que partiam, ele também não voltasse. Este que agora regressara seria, certamente, um outro e poderia, mesmo, estar contaminado com as mais graves impurezas” (COUTO, 2006:258). Assim, seu pai afirma que ele não entenderia mais os costumes e as crenças de seu povo, já que “não apenas tinha viajado para além do oceano, como, mais grave, tinha vivido tempo demais com os brancos. Agora as coisas mais simples fugiam do seu entendimento” (Ibidem:311). Entretanto, ao contrário do religioso português, o escravo não encontrou seu verdadeiro eu, sua essência – e, por isso, conta para o pai que pretende partir mais uma vez para longe de sua terra, a fim de tentar esquecer que sua própria família renegou-o pelo fato de ele ter entrado em contato com diferentes culturas, de não ser mais uma pessoa “pura” nesse sentido – novamente, tal como os parentes de Kindzu que reprovavam seu relacionamento com pessoas de outras raças e culturas: “Viajaria no barco dos portugueses, na protecção dos feitiços dos brancos. Afinal, feridas da boca curam-se com a própria saliva” (Ibidem:312).

Esse abafamento da personalidade de Xilundo também está relacionada com o enfraquecimento de identidade dos africanos em geral, quando eram escravizados e levados em navios para longe de suas terras. Para Bachelard, "a morte é uma viagem e a viagem é uma morte. 'Partir é morrer um pouco'" (BACHELARD, 2002:77) e, quando os africanos são obrigados a deixar suas terras e partir em travessias de navio para a Europa e para outros

continentes morrem um pouco, perdem pedaços e fragmentos da sua substância, da sua essência, apesar dos esforços no sentido de manter as tradições. Esse fenecimento fica bastante claro quando pensamos no personagem Nimi Nsundi, originário do Congo. O homem era ajudante de meirinho no navio, posição bastante elevada para um escravo, e servia de intérprete para os portugueses em territórios africanos. Dia Kumari, aia indiana de uma senhora portuguesa, lhe acusa de ter se tornado igual aos seus colonizadores e o próprio Nimi afirma: "a minha língua é o português, nunca mais terei outra" (COUTO, 2006:61). Posteriormente, ele explica a Dia que seu esquecimento das origens é apenas aparente: ele, por exemplo, parece adorar a imagem de Nossa Senhora, mas, na verdade, é Kianda, a deusa das águas, que está aprisionada na estátua da santa que ele venera – como já foi mencionado, Nimi é um escravo que não foi completamente escravizado, pois foi capaz de manter suas convicções, mesmo que camufladas.

Porém, na narrativa, surge uma perspectiva diferente em relação à manutenção dessa identidade, pois o escravo diz o seguinte: "de todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui" (Ibidem:113). Assim, percebe-se que é necessário um esforço da parte de Nsundi para se recordar daquele que ele foi antes de os lusitanos lhe levarem em barcos e navios.

Se, para Xilundo e Nimi (assim como para os demais africanos feitos escravos e colocados em navios), a viagem pelo mar representa uma certa perda de suas identidades, de suas culturas e crenças, para Assma, mulher do indiano Surendra Valá, a jornada de barco deveria ser uma jornada com destino à sua identidade primeira, original, sua identidade de indiana. Quando o casal ainda possuía uma loja e morava na aldeia de Kindzu, a mulher, que "não aguentara o peso do mundo" (COUTO, 2007:24), passava seus dias a escutar, em um pequeno rádio, sons sem qualquer sintonia. Porém, "[...] para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do Oriente" (Ibidem:24). Portanto, Assma, desde o início da narrativa, é apresentada como alguém que não se adaptou à mudança geográfica – mudança essa que, obviamente, traz outras: transformações culturais, sociais, climáticas, etc. Assim, depois de os dois partirem para Matimati e de Surendra passar a apresentar sinais de loucura, o homem coloca sua esposa em uma jangada:

Deitou a jangada no mar, colocou nela Assma. Foi entrando, ondas adentro e, quando já não pousava o pé no fundo, longamente beijou a esposa na testa. Depois, apontou a jangada numa escolhida direcção e lhe deu um empurrão com força. Ficou acenando uma despedida:

- Vai, Assma! Volta na sua terra! (Ibidem:115, 116)

O fato de Surendra não ter simplesmente empurrado a jangada para dentro do mar, e sim de tê-la lançado em uma direção específica é importante para percebermos a intenção do indiano de conduzir Assma de volta para a sua terra. Depois do ocorrido, Kindzu descreve o alheamento do personagem e afirma que "seus olhos buscavam uma outra margem do mundo" (Ibidem:116), a margem onde estavam suas origens, sua família, pessoas iguais a ele e à sua esposa e que os aceitavam – e, nesse sentido, Surendra aproxima-se de Benjamin e de Rosie, de *O outro pé da sereia*, pois todos os três acreditam que seus verdadeiros "eus" encontram-se em locais remotos e separados deles mesmos por infinitas distâncias de águas. Além disso, a explicação do indiano para deixar a aldeia de Kindzu aproxima-o, mais uma vez, dos personagens afroamericanos. Surendra diz o seguinte para seu jovem amigo quando da sua mudança: "Tu tens antepassados, Kindzu. Estão aqui, moram contigo. Eu não tenho, não sei quem foram, não sei onde estão" (Ibidem:28). Surendra não teria raízes naquela terra de Moçambique e o preconceito contra a sua raça (evidente na postura da família de Kindzu em relação à amizade do garoto com o homem, que já foi mencionada anteriormente, e na falta de compaixão da população para com ele quando sua loja foi assaltada e queimada por bandidos) não o ajudava a se sentir pertencendo aquele lugar – assim como Benjamin e Rosie não se percebiam inteiramente e verdadeiramente como americanos e sentiram a necessidade de ir à África, continente do qual vieram seus longínquos antepassados, mas que igualmente não correspondia completamente a suas identidades.

Depois, Valá sentencia que "Assma está quase chegar na Índia" (Ibidem:117). Assim, novamente, a personagem apenas seria capaz de retomar sua identidade perdida a partir de uma travessia pelas águas do inconsciente. Ao mesmo tempo, o fato de a viagem não ter tido sucesso e de a mulher ter sido resgatada por um homem que viu nela uma possibilidade de ganhar dinheiro apresentando-a como uma sereia mostra a impossibilidade de se voltar a essa pureza, a essa originalidade: não existe mais uma africanidade pura, original, ancestral, assim como, no caso de Surendra e de Assma, não existe uma "indianidade" pura – após o contato entre diversos povos neste continente, isso simplesmente não é mais possível.

Nesse mesmo sentido, a viagem pelas águas também pode representar (e representa em *A confissão da leoa* e em *Terra sonâmbula*) um resgate das tradições de um povo, que permaneceram incompreendidas ou deliberadamente deixadas de lado por um tempo – que se relaciona, por sua vez, com o simbolismo que coloca os barcos como ventres maternos, como o local da origem. No caso de Arcanjo Baleiro, enquanto ele e a restante equipe designada para caçar os leões que ameaçavam a paz de Kulumani viajavam de jipe, o homem sentia estar indo "[...] em uma canoa, entre vagas verdes que ondeiam até ao limite do horizonte"

(COUTO, 2012:151). Nessa jornada, ele afirma ser o guia de Gustavo Regalo, escritor responsável por registrar a aventura, homem urbano e desconhecedor das crenças locais²⁶: "A verdade é apenas uma: naquele universo, até para andar Gustavo precisa de me ter como seu mestre" (Ibidem:151). Portanto, é seguindo o curso da estrada como se seguisse o curso de um rio que Arcanjo mostra a Gustavo os meandros da tradição de Kulumani.

Já a viagem de Kindzu de barco tem como intuito transportá-lo para longe de sua aldeia e de sua família, mas acaba por levá-lo para mais perto das tradições de seu povo. O jovem, por exemplo, duvida dos sonhos proféticos do pai e, quando vai consultar os mais velhos de sua aldeia para saber como proceder em relação à sua vontade de partir, sentencia que "aquele grupo de idosos, de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios mas crianças desorientadas. Mais que ninguém, eles sofriam a visão da terra em agonia" (Idem, 2007:30). Assim, a guerra colonial e a posterior guerra civil tiveram consequências para além dos combates, das mortes, da fome: esses conflitos também fizeram com que o povo se sentisse perdido em termos culturais, em termos de crenças e tradições. Porém, para Kindzu, nem sempre se trata de descrença em relação às tradições, mas apenas de um afastamento, de um distanciamento, como quando ele se depara, logo no início de sua jornada de barco, com uma estranha figura que sai de dentro da terra: "Sempre só ouvira falar deles, os psicopocos, fantasmas que se contentam com nossos sofrimentos. Ali estava um deles, inteiro de sombra e fumo" (Ibidem:41). Já quando o personagem deixa Matimati pela primeira vez, forma-se uma tempestade e um anão cai dentro de sua canoa:

De repente, caiu dentro do meu concho um tchóti, um desses anões que descem dos céus. A canoa se revoltinou com o choque e eu quase me desembarquei. Olhei o anão e descreditei, duvidoso. Meu pai sempre me contava estórias desta gente que desce os infinitos, de vez em onde (Ibidem:59).

Se, durante toda a vida de Kindzu, os psicopocos e os tchóti, assim como outras figuras pertencentes aos mitos locais, fizeram parte apenas de lendas e de histórias que pareciam tão distantes, tão irreais, o jovem aproxima-se, em sua travessia aquática, inclusive materialmente, dos seres e mitos de seu povo. Devido ao fato de essas e outras histórias tradicionais estarem presentes em *Terra sonâmbula* é que Fonseca e Cury afirmam ser esse romance uma espécie de caixinha chinesa, pois ele apresenta-se como uma "[...] estrutura em que a série de narrativas orais – lendas, fábulas, mitos, etc. – se encaixam ao fio narrativo principal" (CURY; FONSECA, 2008:30).

²⁶ Sobre esse desconhecimento de Gustavo, há uma cena bastante emblemática: quando um dos habitantes do povoado afirma que a culpa pela aparição dos leões era de porcos, Gustavo faz menção de questionar tal estranha afirmativa, porém "[...] logo desiste: não entender passou a ser sua atividade mais bem-sucedida desde que chegou a Kulumani" (COUTO, 2012:105).

Finalmente, Bachelard diz que "a morte não seria a *última* viagem. Seria a *primeira* viagem. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira" (BACHELARD, 2002:75, grifos do autor). E, no caso de Mwadia, Nimi Nsundi, Benjamin Southman, Kindzu, Farida, Muidinga, Mariamar e Arcanjo Baleiro, a morte também pode ser o fenecimento de uma primeira personalidade para o nascimento de outra. Dessa forma, esses personagens podem estar empreendendo sua primeira viagem verdadeira e, por isso, estão dando início a um processo de busca e de descobrimento de profundidades, obscuridades e segredos de seus próprios eus que não seriam possíveis de serem encontrados quando em terra, longe de seus inconscientes.

3.4 LITERATURA E IRREAL: A DIREÇÃO DA ESPERANÇA

"O peixe, ao cabo de muitos enfins, lá veio. Gordo de prata. Aliás: alguém já viu um peixe magrinho? Nunca. O mar é generoso, mais do que a terra" (COUTO, 2013:98)

As viagens de barco ainda podem assumir um último significado relevante para esta pesquisa a partir da leitura dos três romances do *corpus*: as embarcações podem levar as personagens para um outro mundo: para um mundo fictício, seja ele no sentido da leitura e da literatura, seja no sentido de irrealidade. Qualquer uma das duas direções, porém, estão relacionadas com a esperança – sentimento que Pires Laranjeira coloca como um dos nove pilares estruturantes da civilização africana:

A esperança no continente africano foi sempre uma constante, na medida em que as dificuldades de todo o tipo, sobrehumanas, desde as geofísicas às da prepotência e usurpação por parte do colonialismo, moldaram mentalidades persistentes e perseverantes que apontam sempre para uma "potência futurante", que se tem baseado na juvenildade do povo e na capacidade demográfica perante as calamidades e hecatombes da escravidão, das invasões externas e das guerras intestinas. O princípio da esperança, de que falava Bloch, encontra uma justa medida no Homem africano e negro (LARANJEIRAS, não publicado).

Sobre isso, Ford também comenta quando cita as origens do termo negro. Uma delas teria raiz semítica e se referiria ao rio Níger, sobre o qual existia a crença de que desembocaria nas areias do deserto. Assim, negro seria o "povo da água que corre areia adentro". O teórico conclui: "uma imagem maravilhosa do poder transformador da água em trazer vida à terra árida" (FORD, 1999:38).

E Mwadia, de *O outro pé da sereia*, por exemplo, traz esperanças para sua família, para os moradores de Vila Longe e para os norte-americanos ao empreender suas viagens

pelos livros, como veremos. Além disso, a personagem, como uma barqueira exemplar, guarda um segredo, um mistério – e tal mistério é a chave, o ponto de união entre as duas partes da narrativa do livro. Quando Benjamin e Rosie Southman chegam ao vilarejo, a fim de realizar uma pesquisa sobre seu passado escravagista, Casuarino Malunga, empresário bastante interessado no dinheiro que os estrangeiros poderiam deixar para a comunidade, pede a todos os locais que apresentem aos dois uma África selvagem, primitiva – uma África, portanto, inventada, fictícia. Para isso, ordena a Mwadia que organize sessões de visitação: a mulher deveria fingir estar sendo possuída por espíritos, por antepassados que contariam a história que Rosie e Benjamin ansiavam por ouvir.

Tais encenações são um sucesso: mesmo sua família e amigos acreditam que a moça realmente está falando pelos mortos, uma vez que ela "[...] seguia por improvisados caminhos" (COUTO, 2006:234), não respeitando o roteiro combinado com o tio Casuarino. O narrador compara as visitasões a uma viagem de barco, pois os braços da personagem ficavam "[...] ondeando como se vogassem entre águas e nuvens" (Ibidem:233), como se esses membros fossem remos. A mulher, como já foi comentado anteriormente, também diz ver apenas água ao seu redor: "São ondas e ondas, rios cujas margens são rios, vou num oceano sem fim" (Ibidem:233). Percebemos, portanto, que a personagem estava vendo, em sua alucinação, a viagem feita por Dom Gonçalo da Silveira e por outros portugueses de Goa para Moçambique – justamente a excursão narrada na outra parte do romance situada no século XVI. Dessa forma, Mwadia liga não apenas os dois enredos desse romance de Mia Couto, mas também presente e passado, vivos e mortos – como já foi explicado. Devido a essa função da personagem na trama, não havia nome mais adequado para ela: Mwadia significa canoa e o narrador afirma: "Ela cumpria sua vocação: como canoa ela estava ligando os mundos. [...] Mwadia estava realmente entrelaçando os tempos com as memórias, restituindo as cascas ao estilhaçado ovo" (Ibidem:236, 237)²⁷.

Porém, Mwadia não estava sendo visitada por espíritos exatamente da forma como os que a rodeavam imaginam: suas viagens entre passado e presente eram realizadas através da leitura; sua canoa eram os livros – livros e documentos encontrados no baú de Dom Gonçalo, papéis dos americanos, volumes da biblioteca do padrasto. Assim, a personagem chega à seguinte revelação: "[...] um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro

²⁷ Assim como o nome de Mariamar, que, como foi comentado, segundo o seu avô, também é uma canoa entre o mar e o amar, o que a coloca como mais uma barqueira exemplar.

lado de si mesma" (Ibidem:238). Assim, no momento em que ela iniciou a leitura, seus olhos "[...] esvoaçaram sobre as páginas, viajando pelos séculos" (Ibidem:175).

As sessões em que ela finge estar em transe são comparadas a uma viagem novamente no seguinte trecho, no qual Casuarino pede a atenção de todos para o que a jovem fala: "O empresário reiterou: deixassem a moça concentrar-se em sua viagem pelo passado" (Ibidem:268). Além disso, sua mãe, Constança, já fala que o destino da moça sempre esteve ligado ao meio aquático: "Você era um peixe, minha filha, e nadava dentro de mim. Já nessa altura a sua vocação era viver na água" (Ibidem:178) – e agora Mwadia é a barqueira que une o mundo dos vivos e dos mortos, o passado e o presente. Somente ela também, na trama que decorre no século XXI, é capaz de tocar na estátua de Nossa Senhora sem ficar tonta: Jesustino, Zero e Ben não podiam encostar na imagem sem passar mal, mas ela "[...] era a única que pegava na Santa sem lhe virem tonturas" (Ibidem:194). É como se apenas Mwadia estivesse autorizada a cruzar a margem entre o presente dos personagens de Vila Longe e de Antigamente e o passado da nau Nossa Senhora da Ajuda; é como se o seu destino fosse, desde sempre, o de navegar e transpor a distância que separa dois mundos diferentes: aquele real ou não literário e o outro literário, fictício.

Em relação às viagens da protagonista de *O outro pé da sereia*, a teórica da literatura Aleida Assmann, em seu volume *Espaços da recordação* (2011): formas e transformações da memória cultural, cita o filósofo Francis Bacon quando aproxima a escrita da memória – e Bacon, por sua vez, relaciona os navios à escrita, no momento em que pensa na última como uma forma de preservar a lembrança de tempos e espaços remotos e de promover o intercâmbio entre passado e presente, perto e longe, assim como os navios com pessoas e mercadorias.

Assim, atracar em diferentes portos e ler diferentes livros são ações que se equivalem, uma vez que ambas resultam em intercâmbios entre culturas distintas geográfica ou temporalmente.

Também Lázaro Vivo relaciona a leitura ao elemento aquático: quando Zero Madzero e Mwadia chegam à sua casa com o esqueleto, os documentos do padre Silveira e com a imagem de Nossa Senhora, o adivinho joga uma das folhas guardadas na arca dentro de uma tina com água. Diante da perplexidade de Zero, Lázaro explica que cada um possui sua maneira particular de ler: ele costuma fazê-lo em meio aquático. Porém, o curandeiro acrescenta a seguinte observação: "É sempre assim: nunca vi uma palavra que soubesse nadar" (COUTO, 2006:42) – é claro que ele nunca viu, pois não são as palavras que nadam, e sim o leitor que, a bordo de seu livro-canoa, as resgata de afundarem para sempre no oceano

do esquecimento. No caso desse romance, é Mwadia quem salva as palavras do documento do jesuíta de afundarem na tina de Lázaro; é a moça quem as transporta para Vila Longe, em sua canoa, lugar onde esses escritos serão de extrema importância, devido ao crônico esquecimento que parece afetar toda a população local em relação ao seu passado e ao seu presente.

Quando dona Constança descobre o segredo da filha, quando ela fica sabendo que as visitas de Mwadia são frutos de suas leituras, suplica: "Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem..." (Ibidem:238). Assim, as duas mulheres, a cada tarde, viajavam pelas águas da história e do passado: "E foi assim que, mãe e filha, passaram a ocultar-se no bafiento sótão por tempos tão compridos que só seriam suportáveis se, naquele obscuro nicho, elas estivessem criando um outro tempo, só delas as duas" (Ibidem:239). E mãe e filha repetiram esse ritual até Jesustino, preocupado com a súbita felicidade da esposa e com o desleixo mostrado por ela em relação às tarefas domésticas, proibir a presença de qualquer livro em casa. Então, para ludibriar a interdição, Constança e Mwadia decidem levar todos os papéis para o cemitério e navegá-los nesse lugar bastante apropriado para uma aproximação com os mortos e com o passado – além de ser compatível com uma das máximas da matriarca, que diz que os falecidos não desejam flores, mas companhia.

Ligada a essa situação vivida por Constança e Mwadia também está a significação dada por Durand à barca, sobre a qual já comentamos anteriormente: o autor aproxima-o do embalar materno, do berço, do invólucro, da casa ancestral. Para o antropólogo, esse elemento pode representar a intimidade e constituir-se em algo tranquilizador, uma "segurança acolhedora" (DURAND, 2002:251). Para ambas as mulheres, esses momentos em que faziam as palavras escritas de embarcação com destino a novas e diferentes realidades representaram uma reaproximação, uma volta da mais nova ao ventre materno, já que há muito tempo as duas haviam deixado de se ver e de se entender – elas haviam deixado de se sentir como mãe e filha.

Além disso, essas incursões pelo passado forneciam a elas a possibilidade de esquecer seu duro contexto e de reaprender a sonhar com uma vida melhor, de ter esperança, e, por esse motivo, Constança agradece à mais nova: "Nunca eu lhe dei o que você está me dando agora, minha filha" (COUTO, 2006:239). A partir desse momento, Dona Constança e Mwadia compartilhavam uma ação não praticada por nenhuma das duas há muito tempo: o riso solto. Dessa forma, fica visível a aproximação entre a literatura e os mitos: se, anteriormente, os mitos cumpriam a função de retirar o homem de seu mundo e tempo contemporâneos,

rotineiros, comuns e de colocá-lo em uma dimensão mágica, agora é a literatura, são os livros que cumprem esse papel. Tal comparação é melhor explicada por Eliade:

Quer se "mate" o tempo com um romance policial, quer se penetre num universo temporal estranho, representado num qualquer romance, a leitura projecta o moderno para fora de seu tempo e integra-o noutros ritmos, fá-lo viver outras histórias. A leitura constitui uma "via fácil", no sentido em que torna possível, com pouco custo, a modificação da experiência temporal: ela é, para o moderno, a *distracção* por excelência, permite-lhe a ilusão de um *domínio do tempo*, o que nos dá o direito de suspeitar de um secreto desejo de se subtrair ao porvir implacável que o conduz à morte (ELIADE, 1970:139).

Assim, o teórico ainda fala que a característica da literatura e dos livros que mais os aproximam do mito, sua estrutura e funções, é o fato de ambos provocarem, no homem, a saída do tempo – não que a literatura conduza o homem no sentido daquele tempo primordial e sagrado do mito, mas, de qualquer jeito, o indivíduo sai de seu momento histórico, presente, cotidiano, e adentra naquele da narração. No caso de Mwadia, essa saída de seu tempo foi representada concretamente sob a forma de suas visitas, nas quais ela fingia estar sendo possuída por espíritos, como se estivesse atracando no cais de uma época extremamente remota. Dessa forma, fica evidente a importância conferida à leitura dentro do romance *O outro pé da sereia*: o ato de ler é o responsável pela reaproximação entre mãe e filha; pelo retorno da alegria e da esperança de que nem só de misérias eles viveriam em Vila Longe; pelo esclarecimento do presente a partir do desvendamento do passado – função da literatura discutida no primeiro capítulo, pois, segundo Henderson (2008), os leitores enxergam seus problemas de forma mais clara e objetiva nas narrativas.

Mariamar, de *A confissão da leoa*, também sublinha a força que a leitura e a escrita possuem – ainda mais para uma mulher em um sociedade onde raramente alguém do sexo feminino tem a oportunidade de aprender a arte de decifrar as palavras escritas: "Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira alma" (COUTO, 2012:89). Ela ainda fala sobre a relação da escrita com o mundo ao seu redor – e da capacidade da palavra de controlar o que estava sendo representado por ela com sua caligrafia, quando a personagem, por exemplo, escreve "leão" pela primeira vez: "Pela primeira vez me confrontava com um leão. E ali, caligrafada no papel, a fera se ajoelhava a meus pés" (Ibidem:88). Dessa maneira, para Mariamar, a leitura e a escrita são, junto com a viagem pelo rio Lideia, suas únicas saídas possíveis de Kulumani, do seu povo, da sua família e da sua cultura, que lhe obrigavam a sempre se submeter. A moça afirma que ela estava doente devido à enfermidade de sua cidade e ela havia esperado que Arcanjo lhe levasse para longe de lá e lhe salvasse, como a literatura já havia feito: "Como antes a escrita me tinha salvado da loucura. Os livros entregavam-me

vozes como se fossem sombras em pleno deserto" (Ibidem: 87). Já para Xilundo, de *O outro pé da sereia*, o ato de escrever também é sagrado e ele aprende-o em meio ao oceano: "A bordo da nau, Antunes abriu a Xilundo os mundos da leitura" (Idem, 2006:256). O escravo observa o padre escrevendo como se esse fosse um ato sagrado, "[...] como se lhe estivesse sendo revelado um mistério divino" (Ibidem:257).

A leitura igualmente é importante e está relacionada com a viagem pelas águas em *Terra sonâmbula*, quando Tuahir, no momento em que começa a se sentir doente, pede a Muidinga que o coloque em uma canoa e que também leia para ele. A cena é descrita da seguinte forma:

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do mundo inteiro (Idem, 2007: 195, 196).

Portanto, o momento em que a viagem de Tuahir pelas fantasias de Kindzu inicia é o momento em que o barco começa a navegar livremente. Porém, antes mesmo de os dois personagens seguirem viagem através do elemento aquático, as leituras feitas em voz alta por Muidinga provocam estranhas mudanças na paisagem: árvores trocam de lugar; a mata ao redor do veículo no qual o garoto e o velho se escondem passa a adensar, a crescer e onde havia apenas seca, surge um rico e belo verde; os caminhos se modificam. Aos poucos, o jovem percebe que essas transformações não ocorrem sempre, mas apenas quando ele lê os diários:

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado auto-carro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões (Ibidem:99).

Relacionada a tal constatação do garoto, Tutikian (2006) desenvolve uma divisão da narrativa desse romance em dois planos distintos: o plano do real objetivo e o plano do relato de viagem. Porém, no plano do relato de viagem, essas jornadas também podem ocorrer de duas formas: uma viagem real, por exemplo, a viagem de Kindzu e a de Farida, em que realmente ocorrem deslocamentos no espaço; e uma viagem estática, imaginária, de Tuahir e de Muidinga: a leitura das anotações de Kindzu permite que os dois companheiros realizem uma jornada sem sair do lugar e mesmo que a estrada estivesse morta, como já foi comentado.

Porém, apesar de a natureza dessas travessias ser diferente, a sua motivação é a mesma: deixar para trás as desgraças que vieram junto com a guerra civil, a tristeza e a falta de esperança – o fato de a vegetação, na medida em que a leitura dos cadernos avança, ficar mais verde e mais densa também aponta para essa mudança de perspectiva.

Até Tuahir que, no início, não concedia muita importância aos cadernos encontrados pelo menino, com o passar do tempo, precisa admitir que "esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco" (COUTO, 2007:90). Assim, se viajar nas páginas de um livro significa viajar à procura de um vereda de esperança, a leitura pode, assim como com Mwadia, em *O outro pé da sereia*, ser comparada a viagens de barco, já que essa travessia pela água significa justamente a tentativa de deixar a infelicidade e as desgraças longe para diversos personagens: para Muidinga e Tuahir, para Farida e Kindzu, para Nhamataca, o fazedor de rios e seu solitário pai (sobre os quais teceremos comentários mais adiante). Tuahir procura explicar a expectativa de um cenário melhor quando se atravessa as águas da seguinte maneira: "Ele tinha concebido um plano: juntariam uns paus de mangal, improvisariam uma jangada para fugir pântano abaixo. O miúdo tinha razão, admitia. Talvez na praia encontrassem gente, barcos, viagens" (COUTO, 2007:178).

Ainda é interessante notar que todos os personagens com os quais Kindzu ou Tuahir e Muidinga se deparam sentem a necessidade de contar suas histórias: Farida, Siqueleto, Nhamataca, Quintino, o pequeno pastor, Euzinha, etc. Inclusive, Dona Virgínia e as crianças que estão sempre ao seu lado pretendem matar Gaspar, filho de Farida, quando ele aparece na casa da idosa; eles, porém, decidem poupá-lo para que o garoto lhes contasse sua vida – caso o relato não fosse do agrado dos meninos, entretanto, Gaspar seria realmente morto. Leite (2012) chama a atenção para o fato de essas narrativas poderem ser tomadas como contos independentes e que poderiam prolongar-se indefinidamente, pois cada um dos narradores (aquele em 3ª pessoa que narra as peripécias de Tuahir e Muidinga e também Kindzu, em 1ª pessoa) dá a palavra a diversos outros narradores secundários. Tal precisão de relatar, de narrar, é explicada no episódio em que Farida encontra-se com uma das freiras que cuidavam de seu filho Gaspar na missão onde a mulher o havia abandonado, e suplica para que a religiosa lhe conte histórias:

A freira se surpreendeu. A visitante lhe explicou: queria saber notícias do mundo, ouvir as cores desse longe em que seus sonhos teimavam. Pouco importava que fossem ou não verdade. A freira, então, se demorou em desfiadas estorinhas, como se adivinhasse sua carência de fantasia (COUTO, 2007:80).

O avô Adjiru, do romance *A confissão da leoa*, também conta histórias. A descrição de Mariamar dos momentos em que o parente tomava a palavra e encantava o mundo com suas narrativas pode esclarecer a importância desse ato para os personagens de *Terra sonâmbula*. Quando Adjiru começava seus relatos, ele,

na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele preciso momento, ante o olhar espantado dos escutantes, o avô emboscava a presa. E a assembleia, em suspenso silêncio, temia afugentar não as memórias do caçador mas os animais que ele perseguia (Idem, 2012: 90).

Assim, contar uma história não é apenas relatar o que aconteceu, mas adentrar nesse universo paralelo criado pela e dentro da narrativa – o que lembra as palavras de Eliade sobre sair do tempo histórico e adentrar no da narração. E se isso pode acontecer, se os personagens podem, nem que seja por poucos instantes, deixar suas realidades e trocá-las por outras melhores, a leitura representa, mais uma vez, a esperança. Além disso, se foi o avô de Mariamar quem lhe ensinou a escrever, também foi ele quem criou o rio Lideia: "A verdade é que se proclamava tão perene que atribuía a si própria a autoria do rio que atravessava a aldeia" (Ibidem:47). Dessa forma, Adjiru é o responsável por apresentar e oferecer à moça suas duas únicas possíveis saídas de Kulumani: a viagem pela água e a viagem pelas páginas de um livro – relacionando, mais uma vez, a travessia de barco e a leitura.

E Nhamataca, de *Terra sonâmbula*, o fazedor de rios, leva esse seu desejo de ingressar em uma realidade paralela, onde não existisse mais guerras ou conflitos, ao extremo: o homem, colega de trabalho de Tuahir nos tempos coloniais, concebeu a ideia de fazer um rio, desafiando os "[...] deuses que aprontaram o mundo para os viventes dele só se servirem, sem ousarem mudar a sua obra" (Idem, 2007:86). Ao cavar incessantemente a terra, a esperança de Nhamataca era a de que surgisse um rio. Dessa maneira,

[...] por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até ao infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas (Ibidem:86).

Portanto, o rio de Nhamataca desembocaria em um mundo fictício, em um mundo criado por ele, um mundo onde a vida e a felicidade seriam possíveis de novo. Além disso, esse rio, segundo o personagem, seria chamado Mãe-água, o que relaciona o curso aquático que estava sendo construído com as ideias, já trazidas neste trabalho, em relação a esse elemento ser o lugar mítico do nascimento de tudo o que existe: esse novo rio seria o "parto da terra", seria o ventre que daria à luz uma realidade menos combativa, menos perigosa, menos triste; a uma realidade onde os sonhos fossem possíveis. Tal rio, na verdade, seria o

elemento a dividir duas margens, como explica Nhamataca: "Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas" (Ibidem:86) – portanto, nesse trecho, surge mais uma propriedade da matéria aquática sobre o qual já comentamos: sua pureza e também sua capacidade de purificar. Assim, viajando pelas águas, Kindzu, Farida, Muidinga, Tuahir e Nhamataca estariam expurgando-se dos horrores vistos e enfrentados durante a guerra, a fim de chegarem à outra margem, à margem da paz, limpos das máculas do conflito, livres das memórias desagradáveis.

Também para o pai do fazedor de rios a travessia em uma jangada representou o início de uma vida mais feliz, pois estabeleceu o fim de sua solidão, de sua reclusão – mesmo que, nesse episódio, a fuga da guerra não esteja presente. Apesar da paz, o homem não se sente contente, pois ele "habitava na esteira de um rio largo, tão largo que deitava a pequeno qualquer tamanho da outra margem. Lhe doía a vida, indevida em um só indivíduo. Não haveria outra humanidade neste extenso mundo?" (Ibidem:86). Porém, um dia ele enxerga, na margem oposta, o vulto de uma segunda pessoa e pensa escutar a sua voz. A partir desse momento, os dois estabelecem uma espécie de comunicação aos berros, até que o outro para de lhe responder. Preocupado, uma vez que "ele já sofria de afeição demasiada pelo desconhecido, fosse a saudade de um irmão ainda por nascer" (Ibidem:87), o personagem decide improvisar uma jangada e aventurar-se até o outro lado. Sua embarcação estava quase afundando em meio à violência do rio, até que o desconhecido amigo o salva e ele descobre que seu irmão ainda por nascer era uma mulher: "O amor que trocaram é assunto para duas vidas inteiras, abandonados para sempre num barquito sem rumo" (Ibidem:87). Assim, Nhamataca pode afirmar que é filho das águas, pois nasceu em um barco e termina o relato da história de seu patriarca da seguinte forma:

Nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes. A prova era o seu nascimento. Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada (Ibidem:87)²⁸.

²⁸ É interessante notar como a história do pai de Nhamataca aproxima-se da estrutura de um mito, pois a narrativa se passa em um "tempo mais antigo que o passado" (o tempo primordial, sobre o qual fala Eliade). Além disso, o fato de haver um só homem em uma das margens do rio e uma só mulher na outra pode levar o leitor a pensar em um mito que narre o início da humanidade, já que, a partir do encontro dos dois, nasce um filho. Esse relato ainda se aproxima do conto "Lenda de Namarói" (que, já em seu título, apresenta uma semelhança com as narrativas míticas), do livro *Estórias Abensonhadas*, de Mía Couto. A história, contada à narradora "[...] em sonhos pelos antepassados" (COUTO, 1994:159), fala sobre dois grupos que viviam completamente separados por um extenso rio: um de homens e outro de mulheres. O conto fala sobre como os homens, em barcos, passaram a ir até a margem das mulheres para, dessa forma, povoar a terra.

A esperança em um novo mundo, em um mundo diferente, em um mundo não existente e irreal, dada as presentes condições, surge sempre a partir do cruzar um curso de água: se o pai de Nhamataca descobre, na outra margem, uma mulher que o tirou de sua solidão, os demais personagens esperam encontrar um lugar não assolado pela guerra, ou pela miséria, pela tristeza, pela discriminação, do outro lado. Fernando Cristovão (1999) explica essas viagens em busca da felicidade no artigo "Para um teoria da literatura de viagens": segundo o teórico, o cotidiano monótono, frágil ou doente, sempre com a morte a rondar, torna, muitas vezes, a vida insuportável. Por isso, existe o desejo compensatório de ser feliz em um lugar, em um mundo distantes.

Assim, outros personagens também tomam suas travessias pela água como a última expectativa de encontrar um lugar melhor para se viver – quase como uma terra prometida ou um paraíso perdido. Farida e seu farol, Kindzu, Mariamar e a fuga pelo rio Lideia, Mwadia e suas navegações pelo mundo da leitura, etc., são algumas das figuras desses três romances que procuram uma forma de escapar de lembranças ou realidades adversas através da água – tanto aquela literal, quanto a metafórica, a da leitura. Também podemos relembrar o sonho de Manuel Antunes, no qual era possível a convivência pacífica entre as diferentes raças (como se não houvesse diferentes raças) em um navio no oceano.

Além disso, o avô de Dona Virgínia, de acordo com narrativa contada por ela às crianças que sempre a rodeavam depois de seu marido, Romão Pinto, ter morrido e de ela ter envelhecido, é mais um que tem suas esperanças renovadas no mar: o homem sobrevivera a um horrível naufrágio e, para agradecer a dádiva, constrói um farol. Porém, como ele morava no interior, o farol ficava, sem serventia, bastante longe do mar: "Seja perto ou longe do mar, quem proíbe os faróis de nascerem onde bem entendem? Pois, esse farol: desempregado, nem de vista conhecendo nenhum barco" (COUTO, 2007:160). Portanto, assim como para Farida, para o avô de Dona Virgínia, o farol representava essa nova vida que ele recebeu quando do naufrágio, onde ele deveria ter morrido – enquanto que, para a jovem, o farol encarna a possibilidade dessa nova vida, longe da guerra civil e longe de sua condição tabu de irmã gêmea, como já foi discutido anteriormente.

Ao lado do avô de Virgínia também está Taímo, pai de Kindzu. Quando a guerra civil iniciou, sua perda das esperanças foi seguida pela perda da lucidez: o homem sonhou que um dos membros da família morreria e que esse membro seria seu filho mais novo, Vinticinco de Junho, ou apenas Junhito. Por isso, o pai escondeu o menino dentro do galinheiro, até que a criança realmente transformou-se em animal. A partir desse incidente, Taímo começou a beber e deixou de exercer seu trabalho – a pesca. Kindzu descreve a situação de decadência

do progenitor da seguinte forma: "O barco dele dormia numa duna, vela-entornada, com nostalgia do vento. Meu velho se embebedava encostado no barquito. Era como se os dois, embarcação e pescador, esperassem uma viagem que nunca mais chegava" (COUTO, 2007:20). Assim, Taímo espera pela viagem de barco que levará ele e sua família para longe do conflito, da fome e da tristeza. A viagem, porém, não pode ser concretizada – e, mais do que isso, não há esperança de que ela possa ser concretizada.

Além disso, o nome do filho de Taímo e o fato de o pai crer que seria justamente ele a morrer podem estar relacionados. Kindzu e seus irmãos espantam-se quando o progenitor aparece para eles, algum tempo antes desses acontecimentos, com terno e gravata e anuncia, com pompa, a independência de Moçambique. O narrador explica a emoção de Taímo ao anunciar tal fato histórico com as seguintes palavras:

Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos. Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse:

- Esta criança há-de ser chamada de Vinticinco de Junho (Ibidem:16, 17).

A felicidade do homem com a notícia de que seu país não mais estava subordinado ao colonizador, a Portugal, é inversamente proporcional à sua tristeza quando seu sonho de paz frustrou-se com a guerra civil. Seu filho mais novo, nascido juntamente com Moçambique, acaba tornando-se seu alvo primeiro: se ele lhe deu um nome que representava todo o seu orgulho em um momento de felicidade, quando a esperança faltou, Junhito também foi o que mais sofreu, sendo banido do convívio na casa. Tudo isso resulta na sua espera por uma viagem de barco, uma viagem para algum lugar onde a esperança ainda fosse possível – jornada que, em sua vida, nunca mais ocorrerá.

Já no caso de Rosie Southman, de *O outro pé da sereia*, sua viagem pelos oceanos em direção à África modificou-a de alguma maneira. Primeiro, é importante lembrar que, se a primeira parte da viagem do continente americano ao africano foi realizada pelo ar, a segunda, como já foi ressaltado, deu-se na água²⁹. Dessa forma, assim como para Benjamin, essa jornada representou para a mulher o resgate de sua identidade perdida, pois, se no início da narrativa, ela afirma ser americana, ao final, ela faz questão de ressaltar o fato de ser brasileira. Porém, essa jornada também proporcionou à personagem o resgate da possibilidade

²⁹ Sobre viagens por ar e por terra, ainda é interessante lembrar o significado do nome do rio de Kulumani, em *A confissão da leoa*: Lideia é o nome que se dá também a uma espécie de pomba. Depois de receber tal explicação de Mariamar, Arcanjo, entre surpreso e divertido, exclama: "Está certo, há rios que nos fazem voar" (COUTO, 2012:53). Os rios, devido a toda simbologia relacionada a barcos que já foi apresentada aqui, pode levar uma pessoa tão ou mais longe do que um avião e suas enormes velocidades: o barco pode conduzir ao mundo dos mortos, ao mundo da ficção, ao passado, ao interior do ser, ao desconhecido e longínquo, ao fantástico, etc.

do amor. Isso porque é em Vila Longe que Zeca Matambira, o funcionário dos correios, apaixonou-se por ela: "Ela tinha viajado por oceanos e continentes para saber que seu corpo ainda suscitava desejo, o suficiente para que um homem arriscasse convidá-la, mesmo sabendo-a casada" (Idem, 2006:214). Ao atravessar uma extensão de água, a mulher passa a se sentir novamente capaz de despertar tal sentimento em um homem.

Às vezes, porém, essa esperança de que os sofrimentos possam ser suavizados é materializada em uma pessoa – e tal materialização é, muitas vezes, descrita em termos relacionados a embarcações e a viagens pela água. Em *A confissão da leoa*, por exemplo, Mariamar, ao olhar para Naftalinda, a primeira-dama de Kulumani, ao contemplá-la "[...] com a mesma demora com que o estivador, no cais, inspeciona a carga" (Idem, 2012:217), percebe que a moça precisava de ajuda para se levantar. Naftalinda logo rejeita o gesto de auxílio da outra, mas "[...] logo se despenha, como se lhe faltassem os joelhos. E apoia-se em mim, como um navio afeiçoando-se ao cais" (Ibidem:218). Naftalinda sente-se extremamente solitária e incapaz de ser amada, devido ao fato de a moça ser "uma plantação de carnes" (Ibidem:218) e de, por isso, sua autoestima ser bastante frágil. Apesar de afirmar ter sentido inveja de Mariamar durante toda a sua vida, devido à esbelta figura da segunda, é ela a quem a esposa de Florindo Makwala recorre quando precisa de ajuda.

Também Arcanjo Baleiro deseja naufragar, apenas para que Luzilia o resgate, assim como Kindzu, que explica ser Farida quem realmente lhe protege e, por isso, ele afirma: "Cada dia que passava, meu coração semelhava mais e mais aquele barco. Eu estava parado naquela mulher, como os ferros preguiçosos do barco estavam cravados no banco de areia" (Idem, 2007:95). Kindzu inclusive comenta que não entende o motivo da sua tristeza pela decisão da moça por navegar para muito longe e percebe que talvez ele também almejasse partir para esse lugar tão distante, mas tivesse receio: "Quem sabe eu tinha medo de aceitar esse desejo do longe, tão igual ao de Farida?" (Ibidem:95). Dessa forma, podemos pensar que Farida representa para Kindzu, assim como Luzilia para Arcanjo e Mariamar para Naftalinda, a possibilidade de deixarem suas vidas cheias de tristezas, de serem guiados e conduzidos para uma realidade diferente.

E se todos os personagens parecem voltar-se para o elemento aquático quando estão à procura de uma centelha de esperança, de algo a que se segurar quando tudo em seu redor é miséria, é porque, como explica Kindzu, o mar oferece sofrimentos e representa perigos, mas também traz sonhos: "Olhei o mar, os milibrilhos do luar acendendo os olhos. O mar: porquê eu me achegava nele, se, até então, suas águas só me ofereciam sofrimento? Talvez que ali, no meio de tão extensas securas, o mar fosse a fonte que trazia e levava todos meus sonhos"

(Ibidem:106, 107). O mar pode não oferecer garantias, mas, ao menos, oferece uma possibilidade que, em terra, para os personagens dos romances de Couto aqui debatidos, parece não existir.

A POPA

Navegar é Preciso

"Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
 "Navegar é preciso; viver não é preciso".
 Quero para mim o espírito [d]esta frase,
 transformada a forma para a casar como eu sou:
 Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
 Só quero torná-la grande,
 ainda que para isso tenha de ser o meu corpo
 e a (minha alma) a lenha desse fogo.
 Só quero torná-la de toda a humanidade;
 ainda que para isso tenha de a perder como minha.
 Cada vez mais assim penso.
 Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
 para a evolução da humanidade.
 É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça" (PESSOA,
 2013)

No século I a.C., o povo grego estava em pleno auge de sua expansão territorial e econômica e, devido à grande dimensão que o império adquirira e à consequente necessidade de mantê-lo unido e forte, navegar, desbravar esse elemento desconhecido e amedrontante tornou-se necessário. Devido a esses motivos, então, o general Pompeu foi encarregado de levar o trigo das províncias para a cidade de Roma, por volta do ano 70 a.C, já que uma rebelião de escravos havia causado uma séria crise de abastecimento – o que poderia colocar a estabilidade do reino em risco.

Assim, lá se foram Pompeu e sua tripulação preparar-se para cumprir a missão e restabelecer a ordem do império. Entretanto ataques de piratas, tecnologia pouco avançada em termos de embarcações e objetos propícios para a navegação e, principalmente, o medo do desconhecido fizeram com que a decisão dos marujos de salvar Roma fosse abalada: afinal, não seria muito mais seguro permanecer em terra firme, na Sicília, na proteção de um elemento conhecido? Foi nesse momento de dúvida que Pompeu proferiu a lendária frase, "Navegar é preciso; viver não é preciso", exortando-os a defender seu império, mais importante e grandioso do que suas próprias vidas – o que, diga-se de passagem, surtiu o efeito desejado: a viagem foi realizada e Roma, reabastecida (FERREIRA, 2013).

Além disso, é a partir dessa sentença que Fernando Pessoa escreve um de seus mais famosos poemas: "Navegar é preciso". Na poesia, o escritor diz desejar para a sua vida o sentido dessa frase: se navegar é preciso, ao contrário de viver, que não é, para ele, criar é preciso, em detrimento de viver. Portanto, estabelece-se, no texto, um paralelo, uma

aproximação entre navegar e criar. Para o eu lírico, levar um vida comum, simples (poderia dizer-se também medíocre) não tem qualquer valor, não interessa: o que realmente lhe preocupa é o que ficará dele para o futuro, suas criações, realizações, ideias, pensamentos – como a existência de Pompeu e de sua tripulação também ficava em segundo plano quando se tratava do grande império romano e da sua história. O que interessa é fazer a diferença, colaborar, de alguma maneira, para o avanço da humanidade: o que interessa, o que é preciso consiste em navegar e criar.

Para as personagens de *Terra sonâmbula*, *O outro pé da sereia* e *A confissão da leoa*, de Mia Couto (os três romances estudados ao longo deste trabalho), essas duas ações, navegar e criar, também estão em estreita relação. Ficou evidente, a partir das análises das diferentes simbologias de barcos, que navegar é e significa muito mais do que atravessar extensões de água, seja em um barco, uma canoa, navio, nau, etc. Navegar simboliza criar e instaurar diferentes realidades e, além disso, atravessar a distância que as separa: as dimensões da vida e da morte ou do conhecido e do desconhecido, do misterioso, do fantástico; os planos do exterior e do interior do ser, do inconsciente, do autoconhecimento ou do real e não literário para o irreal e o literário. Além disso, percebe-se que a morte sempre é necessária (sendo que ela pode se manifestar de diversas maneiras) para haver um renascimento.

Foi possível constatar que duas dessas simbologias relacionadas a embarcações aquáticas predominaram na narrativa dos três livros: aquela que aponta o barco como único transporte capaz de levar alguém do mundo dos vivos para o dos mortos e a que indica a travessia pela água como sendo a travessia para dentro da personalidade, do eu. E podemos constatar como essas duas significações, na verdade, estão, por sua vez, interligadas.

É, por exemplo, no último livro publicado pelo escritor, *A confissão da leoa*, no momento em que Mariamar atravessa o rio Lideia em uma canoa e, dessa forma, também atravessa o limite entre o mundo dos vivos e o dos mortos e encontra a leoa, encarnação de suas irmãs mortas, que ela inicia sua jornada de autoconhecimento. Isso ocorre, porque é nesse momento que ela descobre ser muito mais do que a sociedade impôs a ela: de uma mulher submissa, deixada de lado por ser solteira após os 30 anos de idade e também por ser infértil, considerada louca por não corresponder ao ideal esperado pela comunidade, ela transforma-se em leoa (com as irmãs mortas servindo-lhe de inspiração), quando não aceita a violência de Maliqueto Próprio e o ataca com arranhões e dentadas. A partir de tal episódio, a moça passa a questionar sua vida – inclusive seu amor por Arcanjo Baleiro, aparentemente tão forte a ponto de dominar seus pensamentos por anos, mesmo que o homem nunca mais tenha voltado a Kulumani.

Já em *O outro pé da sereia*, também é a partir da viagem da protagonista Mwadia Malunga de Antigamente para Vila Longe, do mundo dos vivos para o dos mortos (ou dos mortos para o dos vivos, pois, como analisamos, surge a dúvida sobre quais personagens ainda viveriam e quais já teriam falecido nessa trama), que não só a mulher conhece mais sobre si mesma, mas também auxilia seus amigos e parentes e os americanos Rosie e Benjamin Southman, visitantes à procura das raízes da escravidão negra em África e à procura de suas próprias raízes, nessa descoberta. Resgatando a história dos colonizadores portugueses e colonizados africanos, através de documentos da nau Nossa Senhora da Ajuda, do século XVI, ela esclarece a situação presente em que os moradores de Antigamente vivem: muitos dos personagens acabam por revalorizar sua identidade, sua história, suas origens, como Rosie, que se redescobre brasileira, ou Dona Constança, que se vê novamente como mãe.

Por último, em *Terra sonâmbula*, Kindzu decide, após a morte de seu pai Taímo, deixar sua aldeia natal. A fim de ludibriar o furioso espírito do patriarca, os mais velhos aconselham o jovem a viajar de barco e, assim, não deixar vestígios, marcas e pegadas da sua passagem – dessa forma, o narrador estaria fugindo da morte à procura da vida. Mais uma vez, assim como ocorre com Mariamar e Mwadia, é ao longo dessa jornada que Kindzu pode procurar por sua verdadeira essência, longe da influência da família, que temia o afastamento do garoto das crenças e costumes de seu povo e não permitia seu contato com pessoas de outras culturas – como o indiano Surendra Valá.

E uma das variantes do tema da jornada pela água do mundo dos mortos para o dos vivos é aquela que parte de uma realidade morta com a esperança de encontrar uma viva: Mariamar, Kindzu, Mwadia e muitos outros personagens dos romances aqui estudados, ao procurar seu próprio interior, também buscam um lugar no qual eles possam ter esperança novamente e também sejam capazes de exercer essa personalidade encontrada durante a travessia, sem necessidade de reprimir cada ação e cada pensamento por medo das guerras, dos conflitos, das ameaças, da fome, da falta de liberdade. Esse lugar distinto de onde os personagens vivem inicialmente pode estar no plano do irreal, da pura espera e esperança, ou no plano da literatura, como é o caso de Mwadia.

Já os escravos, importante núcleo de personagens da trama passada no século XVI de *O outro pé da sereia*, fizeram o caminho inverso de Kindzu, Mariamar e Mwadia, que estavam à procura da felicidade: os portugueses, ao desbravarem o desconhecido, o além do oceano, do orbe terrestre, do habitável (segundo o pensamento medieval português), acabaram levando os africanos em uma jornada ao inferno, à escravidão e à falta de liberdade, à fome, aos maus tratos – à morte.

Ford explica essa necessidade de uma primeira morte para que, a partir de tal fenecimento, algo de novo surja (nem que seja uma segunda vida em outro plano): morte da nossa vida no escuro do útero materno para uma vida no exterior; morte do nosso eu infantil e dependente, a fim de que um adulto responsável nasça, etc. Morrer de novo

[...] e de novo e de novo, no eterno ciclo da morte e renascimento em todos os aspectos da nossa vida, até que finalmente morremos para a vida em si, para renascermos outra vez no mistério transcendente do qual participamos. Não podemos nos prender se temos de nascer mais uma vez. Devemos prosseguir e, quando necessário, deixar-nos cair nas garras da morte – morte do nosso modo de pensar ultrapassado; morte de um conjunto de crenças opressivas; morte do nosso modelo restritivo de consciência; morte da nossa condição social individual. Só então haverá esperança de ressuscitarmos (FORD, 1999:80, 81).

Finalmente, percebemos que muitos são os motivos (conscientes ou inconscientes) de uma viagem pela água, de barco, canoa, navio, nau, jangada, etc. Porém, o que Farida, Kindzu, Muidinga e Tuahir, Mariamar, Arcanjo e Adjiru e Mwadia, Constança, Rosie e Benjamin Southman e Zero Madzero nos ensinam é que uma jornada por meio aquático nunca é apenas isso, nunca se resume a isso: sempre esconde motivos e pontos de chegada para além do prático, do real, do racional, lógico. Essas travessias e a vontade de realizá-las crescem dentro dos personagens a partir de sonhos, de devaneios, de desejos mais profundos. Assim, as imagens de embarcações aquáticas não são imagens estáveis, imagens que, segundo Bachelard (2001), cortam as asas da imaginação: elas são símbolos múltiplos e ricos, que adquirem sentidos diferentes de acordo com o local (África ou Portugal) e o tempo (tempo das grandes navegações, das guerras coloniais e da guerra civil em Moçambique e do posterior período sem conflitos declarados).

Além disso, os personagens e as narrativas do escritor Mia Couto aqui estudados foram engendrados de forma a significar muito mais do que está escrito: eles discorrem sobre homens e sobre situações universais, que podem ser comuns a leitores de diferentes épocas e de diversos locais devido à presença de arquétipos e símbolos cujos significados adicionam novos sentidos à trama – como os símbolos relacionados a barcos, tema deste estudo. As viagens de Mariamar, Mwadia ou Kindzu são também as nossas viagens em direção ao centro de nosso ser, aos nossos ancestrais e antepassados, àquilo a que não estamos familiarizados, ao desconhecido e à possibilidade de uma realidade mais aprazível.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editora Caminho, 2004.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *No tempodivido e marnovo*. Sacavém: Edições Salamandra, 1985.

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: DIFEL, 1975.

BOXER, Charles. *O império marítimo português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.

CARDOSO, Luís. *Requiem para o navegador solitário*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2009.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *O fio das missanfas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. *E se Obama fosse africano?.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

_____. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Estórias abensonhadas*. Alfragide: Editorial Caminha, 1994.

_____. *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Venenos de Deus, remédios do diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CRISTÓVÃO, Fernando. Para uma teoria da literatura de viagens. In: _____ (coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografia*. Lisboa: Almedina, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares Fonseca. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 1998.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Lisboa: Hugin, 1997.

DUTRA, Robson Lacerda. As águas e suas metáforas de libertação e renovação: alguns aspectos nas obras de Mia Couto e Pepetela. In: *Congresso internacional da aladaacultura, poder e tecnologia: África e Ásia face à globalização*. 2001. p. 745-748.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1970.

FERREIRA, Marcos Santos. “Navegar é preciso, viver não é preciso”: risco no discurso da vida ativa. *Motriz*. Rio Claro, v.15 n.2 p.349-357, abr./jun, 2009.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FORD, Clyde. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999.

GARCIA, Neiva Kampff. *Uma reflexão sobre a relação simbólica entre a água e o tempo na contística de Mia Couto*. 2011. 160 f. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

GOMES, Marcio dos Santos. Mito e tradição em Mia Couto: sobre o resgate da função do conceito clássico de mito na literatura pós-colonial coutiana. In: 1º COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS e 4º COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 2010, Maringá. Anais eletrônicos do 1º Colóquio internacional de estudos linguísticos e literários e do 4º Colóquio de estudos linguísticos e literários. Maringá: UEM, 2010. Disponível em: <http://www.cielli.com.br/downloads/224.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2013.

JUNG, Carl Gustav (org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

LARANJEIRA, Pires (org.). *Negritude africana de língua portuguesa: textos de apoio (1947-1963)*. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

_____. *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. *Para uma teoria da civilização africana*. Coimbra, 5 folhas. Trabalho não publicado.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008.

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. São Paulo: Editorial Nzila, 2007.

MATTOSO, José (1998), “O Imaginário Marítimo Medieval” in “Pavilhão de Portugal, exposição Mundial de Lisboa de 1998 – Catálogo Oficial”.

MELO, Ana Maria Lisboa. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. *Sem assunto*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luara.minuzzi@acad.pucrs.br>. 6 de dezembro de 2013.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Europa-América, 1970.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

ONDJAKI. *Quantas madrugadas tem a noite*. São Paulo: Leya, 2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PESSOA, Fernando. *Navegar é preciso*.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SISTO, Celso. *Mãe África: mitos, lendas, fábulas e contos*. São Paulo: Paulus, 2007.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

URRUTIA, Jorge. *Leitura do obscuro: uma semiótica de África*. Lisboa: Editorial Teorema, 2001.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.