

LUÍS FILIPE CERDEIRA LEITÃO PIRES

**O ABSURDO OU O DIÁLOGO DOS POSSÍVEIS EM
GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LITERATURAS
LUSÓFONAS COMPARADAS**

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

LUÍS FILIPE CERDEIRA LEITÃO PIRES

**O ABSURDO OU O DIÁLOGO DOS POSSÍVEIS EM
GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LITERATURAS
LUSÓFONAS COMPARADAS**

Orientadora: Prof. Doutora Ana Rita Soveral Padeira

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

Agradecimentos

Certamente que este espaço é limitado para nomear todas as pessoas que directa ou indirectamente me ajudaram com entusiasmo e carinho a dar forma a este trabalho.

Ainda assim, quero, em primeiro lugar, destacar a Doutora Ana Rita Soveral Padeira, orientadora da tese, que acompanhou a realização deste trabalho, pondo nele todo o seu empenho. Gostaria de expressar o meu agradecimento pelas sementes de desafio que me lançou, pelo seu apoio e sugestões enriquecedoras, mas, sobretudo, pela segurança e confiança que me passou ao longo deste percurso.

O meu agradecimento aos Professores dos seminários do Mestrado de Literaturas Lusófonas Comparadas, que me proporcionaram orientações muito preciosas e muito úteis.

Não posso deixar de mencionar as minhas colegas, que contribuíram generosamente com alegria e força de espírito para a concretização deste projecto.

Finalmente, agradeço à minha família e aos meus amigos que muito me ajudaram, fazendo-me sentir as suas vontades.

Sumário

Constitui objectivo do presente trabalho apreender as manifestações do absurdo plasmadas na ficção de João Guimarães Rosa e Mia Couto, procurando fixar semelhanças e diferenças das mesmas figurações.

Assim, no primeiro capítulo, procurámos pôr em evidência a ruptura literária de cada escritor contextualizado no universo literário do seu país.

No segundo capítulo, procurámos identificar intertextualidades sob um enquadramento comparatista, aproximando campos temáticos no universo da lusofonia.

Em seguida, no capítulo terceiro, procedemos a uma reflexão dedicada ao conceito do absurdo, sob o prisma da filosofia.

Por fim, no quarto capítulo, analisámos o horizonte textual, procurando fazer o levantamento dos elementos que nos permitissem chegar às figurações do absurdo.

Nas conclusões, procurámos sistematizar as ideias mais importantes que aproximam e diferenciam os escritores em causa face ao tema do absurdo.

Abstract

The main object of this work is to study the revelation of the absurd in João Guimarães Rosa and Mia Couto's fiction, by trying to fix similarities and contrasts within both moments of creation.

Thus, in the first chapter we tried to enhance the literary rupture of both writers, each of them contextualized in his country literary universe.

In the second chapter we tried to identify crossing textual features under a comparative framing, approaching common themes within the Luso-Brazilian universe.

Later in the third chapter we made a reflection about the concept of the absurd from the philosophic point of view.

Finally, in the fourth chapter, we proceeded to the analysis of textual horizon, making a survey on the elements that could help us reach the absurd in both writers' work.

In the conclusion chapter we systematized the ideas that most bind or deviate from these writers' own path in what concerns the absurd.

. Índice

. Introdução: o retorno do eterno	3
Capítulo I. Contextualização literária de João Guimarães Rosa e Mia Couto	14
1. João Guimarães Rosa e o modernismo brasileiro	15
1. 1. Breve contextualização do movimento	15
1. 2. Dois momentos modernistas	17
1. 3. João Guimarães Rosa, a geração do instrumentalismo	20
1. 3. 1. A ruptura linguística, formal e temática	20
1. 3. 2. O homem face ao devir	22
2. Mia Couto no universo da prosa moçambicana	26
2. 1. A literatura moçambicana: uma identidade em construção	26
2. 2. Por entre encruzilhadas temáticas	28
2. 3. Um caminho de mudança	35
2. 3. 1. Contributo para a constituição de uma identidade	35
2. 3. 2. Por uma literatura livre	36
2. 3. 3. Versar temáticas sem tabus	38
2. 3. 4. Escrever a alma humana	40
2. 3. 5. A luz do outro lado do muro	44
Capítulo II. Uma <i>interviagem</i> entre África e Brasil	46
1. Um enquadramento breve	47
1. 1. <i>Eu sou os outros</i>	48
1. 2. O espreitar prismático: abertura em arco-íris	49
1. 3. O absurdo	52
1. 4. Do parecer ao ser: uma <i>vereda</i> de desenganos	54
1. 5. A pedra angular atlântica	56
1. 6. Duas perspectivas em convergência	59

Capítulo III. Do absurdo	61
1. O indivíduo: um olhar de desconfiança sobre a acomodação social	62
2. O colectivo e o individual: arena de <i>antinomias</i>	64
3. Pelo tortuoso caminho do absurdo	68
4. A fenomenologia: para uma compreensão do subjectivo / absurdo	74
Capítulo IV. O absurdo em confronto no <i>corpus</i> textual	79
1. A descontinuidade paradoxal da existência	80
2. O absurdo enquanto força transcendental e estruturante do homem	81
3. Tocar o momento com um <i>sentir-pensar</i> e ter uma revelação	86
3.1. Não há outros mundos: todos coexistem neste	89
3.2. O momento como estrutura angular da personagem rosiana	94
3.3. A <i>interviagem</i> da personagem de Mia Couto através do momento	99
4. Manifestações do absurdo	102
4.1. O <i>eu</i> estranha-se	103
4.2. Endireitar caminhos	114
4.3. O credível paradoxal	118
. Conclusão	128
. Bibliografia	135

Introdução: o retorno do eterno

E se de repente nos cruzássemos na rua com Emma Bovary? Ou, num bar, nos sentássemos na mesa ao lado daquela em que o engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo emborcava o seu whisky? Ou ainda: e se uma mulher se nos revelasse como sendo Blimunda? [...] Por outras palavras: se digo que Robinson Crusoe é a personagem (ou uma das personagens) da minha vida, digo com a difusa consciência de que isso significa uma «presença» que está muito para além do que ele é ficcionalmente, no quadro de referências em que o conhecemos: é pelo que remanesce das suas atitudes, crenças e valores que um processo de identificação pessoal pode ocorrer e não tanto pela evocação de espaços e acções (Reis, 2006: 12).¹

Embora o homem do século XX se tenha deslumbrado com a explosão e valorização da tecnologia, a par de uma hegemonia do racionalismo e confiança em si próprio, ao mesmo tempo esgotou-se na experiência de conflitos e guerras globais, testemunhando o declínio das ideologias, o que o terá direccionado para uma cultura imediatista e hedonista. Todavia, assistiu-se a vários momentos reactivos a esta tendência corrente, enformados por um redobrado interesse sobre o inexplicável e o mistério da condição humana.

¹ No presente trabalho, relativamente à identificação metodológica das citações, optámos por assinalar o autor, a data da publicação e a página citada para proporcionar uma leitura mais linear e não interromper o raciocínio do leitor com excesso de indicações informativas e metodológicas. Assim, a indicação completa bibliográfica poderá ser conferida na bibliografia colocada no final do trabalho.

Foi este interesse pelo enigmático e insondável que conjugou a ficção de João Guimarães Rosa e de Mia Couto no presente trabalho. Ainda que o aleatório não seja razoável como causa desta conjugação, suspeitamos dos indícios que têm espreitado ocasionalmente. Passamos a explicar.

Decorreram mais de vinte anos desde o nosso primeiro encontro com a narrativa de João Guimarães Rosa. Desse tempo, ficaram lembranças do encontro com Miguilim e o deslumbramento perante o maravilhoso e indecifrável universo rosiano.²

Mais tarde, outro encontro com a narrativa de Mia Couto evocou imediatamente a magia e o deslumbramento já sentidos no universo literário de João Guimarães Rosa. Certamente, foram esses momentos fortuitos que ataram as impressões, conjugadas no presente trabalho.

Ainda que pareça absurdo a permeabilidade entre as palavras de Carlos Reis e o nosso deslumbramento, a verdade é que, transpondo para uma teia mais instável e relativa, verificamos que este cruzamento dos escritores com a atmosfera pessoal adquire algum sentido se «inscrevermos a noção de que a “presença” de uma personagem ficcional no nosso viver transcende a dimensão física e empiricamente verificável» (Reis, 2006: 12).

Rendidos a esse impulso de natureza difusa e misteriosa ou ao acaso, certo é que a susceptibilidade do que, no início, se afigurou volúvel ganhou densidade e forma, crescendo numa vontade de aprofundar esses universos misteriosos.

Para esta confluência, muito contribui a magia exalada das personagens inocentes do universo rosiano, que se distinguiam pela sua extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotadas de poderes extraordinários, expressando-se numa linguagem original.

Esta particular *mundividência* presente em Guimarães Rosa adensou-se mais profundamente no nosso espírito com a leitura de *Primeiras Estórias* (1962).³ Porém, foi a personagem Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*

² Esta personagem rosiana, da novela «Miguilim», de *Corpo de Baile* (1956), impressionou-nos e seduziu-nos com o seu olhar desassombrado e pleno de inocência infantil, vendo distinto e maravilhoso o mundo que a rodeava.

³ Carlos Reis apresenta *mundividência*, *cosmovisão* e *visão do mundo* como sinónimos que traduzem, de certa forma, a relação que um escritor estabelece «com o seu tempo e espaços históricos; uma relação que envolve uma reacção emocional; tem que ver, do ponto de vista do

(1956), com a sua reflexão existencial sobre a construção complexa e paradigmática da sua própria condição humana, que revolveu as vontades necessárias para percorrer este caminho.

Desde então, por um imperativo estruturante do estudo das literaturas de expressão portuguesa, iniciámos um percurso que nos trouxe ao Mestrado em Literaturas Lusófonas Comparadas. A partir deste contexto, a afinidade existente entre estes dois autores acentuou-se, não só porque privilegiam a prosa poética, mas, sobretudo, pelo cruzamento de temáticas inscritas nas suas narrativas. Sustentados neste encontro de autores, fomos estruturando um horizonte comparatista, orientado para vertentes interdiscursivas com outras disciplinas, nomeadamente da área das ciências humanas, como a filosofia e a psicologia, proporcionando-nos novos campos de abordagem e de análise do texto literário.

Aliás, esta cumplicidade é testemunhada pelo próprio Mia Couto que costura a sua narrativa ficcional com a de João Guimarães Rosa: «o meu encontro é essencialmente com João Guimarães Rosa» (Couto, 2005: 106). Na verdade, esse encontro percorre tanto a expressão, o tratamento da linguagem, como a colocação do Homem no centro da intriga ficcional.

Neste contexto, propomo-nos perseguir uma *vereda* transtextual, que toque os universos literários em causa, privilegiando a afinidade temático-ideológica, que se liga ao viver e aos comportamentos do homem, condicionados pela luta de sobrevivência travada face à precariedade da sua condição humana e à adversidade da vida.

Perante este entrelaçar de sentidos e dada a rede alargada de temas possíveis, tomámos o propósito de restringir a um só campo de análise, corporizando-o no objectivo do nosso trabalho. Isto é, pesquisar as manifestações do absurdo plasmadas na ficção dos dois autores, tentando fixar semelhanças e diferenças que esse absurdo possa prefigurar.⁴

escritor, com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se uma resposta esteticamente elaborada» (Reis, 1997: 82-83).

⁴ Muitos são os estudos sobre a obra de João Guimarães Rosa. Embora, na nossa bibliografia, estejam referenciadas os que serviram directamente ou indirectamente o objectivo do nosso trabalho, gostaríamos, aqui, de destacar alguns estudiosos que têm reflectido sobre a ficção do autor e que são incontornáveis na sua compreensão: Bosi (1984); Cândido (1970, 1995, 2004); Castro (2000); Coelho e Versiani (1975); Afrânio Coutinho (1970); Eduardo Coutinho (1995); Duarte (2000, 2001); Filho (1969); Lorenz (1995); Monteiro (1964); Rónai (1958, 1967, 1995); Schwarz (1965). Também a obra ficcional de Mia Couto tem sido objecto de estudo e análise e

Embora os estudos no domínio da linguagem tenham uma preponderância no cruzamento dos dois autores, todavia, o diálogo entre si tem vindo a ser cada vez mais travado noutros campos temáticos. Além dos estímulos extraídos de testemunhos de Mia Couto, tanto na sua obra *Pensatempos* (2005), como em várias entrevistas, também os estudiosos vão erigindo diferenciados elos de ligação entre os universos ficcionais dos dois escritores.⁵

Das leituras efectuadas, verificamos que a exploração da temática do absurdo, embora não sendo um caminho peregrino, nem inovador, não se mostra uma área muito aprofundada. De facto, o absurdo é mais sugerido do que explicitado. Todavia, pensamos que a abordagem deste tema possui alguma originalidade, quando confrontamos os dois escritores.

Olhando as reflexões feitas sobre o incomum e o insólito em Guimarães Rosa, encontramos o elemento sobrenatural do homem rosiano abordado por inúmeros estudiosos, que põem a tónica no labiríntico e infundável metafísico que estrutura a condição humana das personagens, fazendo sobressair o paradoxal e o incrível. Estes eixos temáticos implicam leituras filosóficas, psicanalíticas, etnológicas, entre outras, para a sua melhor compreensão. É dentro desta perspectiva que encontramos estudos que projectam a experiência das personagens para dimensões que não se enquadram na realidade imediata, as quais tocam, segundo o nosso entender, o tema do absurdo. No sentido de ilustrar este pensamento, vejamos alguns exemplos.

António Cândido, na sua reflexão intitulada *Saragana* (1963), coloca o tema do absurdo no homem rosiano de um modo indirecto, mas muito preciso, quando refere: «a graça de um movimento interior em que se desfazem as

cativado leitores variados e em número crescente. Assim, gostaríamos de realçar vários estudiosos: Cavacas (1999, 2000, 2001); Laranjeira (1989, 1995, 1998); Leite (1993, 2003); Matusse (1993); Seixo (1996).

⁵ Sobre o diálogo que se estabelece ao nível temático-formal entre os dois escritores, refiram-se alguns estudos inscritos na colectânea *Veredas de Rosa* (2000), organizada por Lélia Parreira Duarte: «Dueto de vozes em “Uma estória de amor”»; «A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em dois contos de Guimarães Rosa e Mia Couto»; «As margens do inefável: a significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães Rosa, Luandino e Mia Couto»; «Entre margens – Guimarães Rosa e Mia Couto, o encontro possível»; «O homem dos pássaros e o menino: um encontro nas paragens do sagrado»; «Mia Couto – leitor de Guimarães Rosa».

relações de sujeito e objecto» (Cândido, 1995: 65).⁶ Esta falha interior aponta para a causa do desequilíbrio da personagem e consequentes comportamentos transcendentais, desajustados relativamente à realidade. É o desencontro e a incompreensão que se verificam entre a personagem, sujeito, e o mundo, objecto, que a rodeia.

Este pensamento perpassa por muitos estudiosos, os quais são unânimes no reconhecimento do misticismo metafísico e transcendental presente em Guimarães Rosa. No entanto, este transcendente rosiano estimula leituras diferenciadas.

Tristão de Ataíde assinala a presença de um «transrealismo» em Guimarães Rosa para exprimir o «mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos» (Ataíde, 1995: 112). Também Alfredo Bosi refere uma dimensão peculiar do existir, capaz de interligar realidades de natureza díspar, fazendo as suas *estórias* acontecerem: «propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo» (Bosi, 1984: 487). Também Eduardo Coutinho aponta esta dimensão do real, onde as personagens evoluem, como tendo contornos diáfanos e dinâmicos: «realidade como algo múltiplo e em constante transformação, que se deve representar na arte de maneira também fluida» (Coutinho, 1995: 19).

Se esta dimensão paradoxal caracterizadora da ficção rosiana não fosse suficiente para atentarmos no absurdo, bastaria olharmos as contradições das vivências das suas personagens para nos despertar o interesse para esta temática.

Sobre o comportamento paradoxal das personagens, Vítor Aguiar e Silva, partindo da obra *Grande Sertão: Veredas*, retira do *leit-motiv* da obra uma hipótese justificativa do contraditório humano: «o diabo na rua, no meio do redemunho... Deus tem de existir para justificar o homem, para que o homem

⁶ Importa esclarecer que os estudos da *Fortuna Crítica* apresentados no presente trabalho foram consultados a partir da compilação da obra completa de João Guimarães Rosa, editada em 1995, com o título *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, no Rio de Janeiro, pela Editora Nova Aguilar. Saliente-se que esta edição contempla textos publicados em anos diferentes. A entrevista de Günter Lorenz a João Guimarães Rosa é de 1965. Já os textos da *Fortuna Crítica* aí presentes foram retirados do volume seis da *Colecção Fortuna Crítica da Civilização Brasileira / Pró-Memória*, INL, de 1963. Assim, para facilitar a leitura do presente trabalho, dataremos as citações com o ano de 1995, apresentando, na bibliografia final do trabalho, a data de 1995, seguida da data da primeira publicação do trabalho citado em texto.

não se enrede no visco do absurdo» (Silva, 1969: 66). Serve o seu raciocínio para salientar a *absurdidade* que envolve o homem quando este se desencontra de Deus. Mais à frente acrescenta: «Ora desta ausência de Deus é que se gera o Diabo – “o demónio não precisa de existir para haver” – e o Diabo é a sombra difusa e confusa que acompanha o homem» (Silva, 1969: 67).

Se esta abordagem vem ao encontro do já afirmado por António Cândido, enquanto sublinha o desencontro do sujeito com o seu objecto como causa geradora de absurdos, outro aspecto que daqui sobressai é a filosofia como ferramenta de análise da ficção do escritor, o que entronca no pensamento do próprio Guimarães Rosa e da sua empatia com a metafísica inscrita em Kierkegaard e Unamuno, quando professa a sua fé no *infinito* humano.⁷

Podemos, assim, inferir que este *infinito* resulta do desencontro sujeito/objecto e que cada homem encerra em si uma possibilidade de sobrenatural, apresentando-se como um absoluto.

Este mesmo pensamento encontra eco na reflexão que Paulo Rónai faz em apêndice à publicação de *Tutameia* (1967), onde aponta como possível e válido não só aquilo que é e se manifesta no homem, como também tudo *o que não é*, pondo em realce a infinidade de transcendentais, de absurdos susceptíveis no homem.

Particularizando esta abordagem filosófica, refira-se que Danielle Corpas (2000) foca o facto de a *metafísica pessoal* formulada por Kierkegaard encontrar eco na ficção de Guimarães Rosa. Esta perspectiva procura uma síntese da dialéctica humana no sentido de compreender a dimensão transcendental do homem, ainda que estranha e paradoxal.

Também Dulce Maria Viana Mindlin, na sua comunicação «O que não é pode vir a ser» (2000), salienta o *khaos* em que mergulham, aparentemente, algumas personagens de Guimarães Rosa, sugerindo o absurdo.

Mas a reflexão que cruza inequivocamente o tema do absurdo, ou seja, o que mais explicitamente se detém no estranho paradoxal é o estudo de Lenira Marques Covizzi, *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978). Nele, aprofunda-se o insólito, o incrível e o anómalo presente no universo rosiano. A

⁷ Esta perspectiva de abordagem ao texto rosiano merecerá um tratamento mais aprofundado no *Capítulo III: Do absurdo*, do presente trabalho.

autora salienta a lógica dos avessos que rege e estrutura o comportamento inabitual de muitas personagens rosianas. Esta mesma convicção, já fora abordada por António Cândido em «O homem dos avessos», em 1963. Ele menciona a complexidade do homem de Rosa assente numa teia cruzada de sentidos: «diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética» (Cândido, 1995: 88), ilustrando o seu raciocínio com a personagem Diadorim: «é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito» (Cândido, 1995: 81). Esta dialética presente nas personagens rosianas é também realçada por Alfredo Bosi, propondo como solução desse contraditório o absurdo avesso pleno de sentido: «o conflito entre o eu/herói e o mundo [...] resolve-se mediante o pacto do homem com a própria origem das tensões: o Outro, o avesso, “os crespos do homem”» (Bosi, 1984: 487).

Já o estudo do absurdo em Mia Couto é mais escasso. Decerto não será alheio o facto de ser um escritor contemporâneo e de o estudo da sua obra ainda estar em construção. Ao que sabemos, esta temática foi pouco explorada. Na verdade, é Francisco Noa, no estudo: «O Absurdo em Machado de Assis e Mia Couto», do seu livro *Escrita Infinita* (1998), que põe este tema em foco de um modo mais explícito. Enquadrando o absurdo numa perspectiva comparativista, o autor põe em confronto a ficção de Machado de Assis com a de Mia Couto. Na sua reflexão, propõe as seguintes figurações do absurdo: «O humorismo»; «A transgressão dos limites da loucura e da razão»; «O inesperado: a ideia de que a vida é uma traição» (Noa, 1998: 99-108). O autor institui o absurdo como denominador comum condicionante do comportamento de algumas personagens de Mia Couto, indo do patológico evidenciado pelo protagonista do conto «Afinal, Carlota Gentina não Chegou a Voar?» (Vozes, 2002), até à estranha e enigmática personagem, o velho, do conto «A Fogueira» (Vozes, 2002).

Do que foi apresentado, torna-se evidente que o absurdo se inscreve na ficção dos dois autores, possuindo um lado intrigante e estranho, manifestando-se por factos e comportamentos insólitos. Ao mesmo tempo, as personagens sugerem um alheamento da realidade que as envolve, demonstrando *habitar* uma dimensão interior, dominada por um sentir próprio,

com representações do real muito particulares, onde o ilógico, o paradoxal e o absurdo predominam.

Posto isto, propomo-nos seguir a *vereda* temática do absurdo, estando atentos aos «rasgos que se abrem com outros fenómenos artísticos [a filosofia] e estabelecer “interviagens”» (Buescu, 2001: 22), que possam lançar alguma luz sobre as susceptíveis figurações do absurdo.

Assim, no âmbito do presente trabalho, é nossa intenção analisar as compreensões da realidade traduzidas pela mediação pessoal e subjectiva dos escritores, recorrendo ao seu discurso verbal peculiar. Para isso, procuraremos ler o discurso escrito, atendendo ao sugerido, ao dito e ao interdito, para, reflectindo sobre o colhido a partir de aproximações e distanciamos dos elementos textuais de cada escritor, concertar num fio estruturador as figurações do absurdo presentes na ficção destes autores.

Para a prossecução deste objectivo, e dadas as circunstâncias que o envolvem, acreditamos que o comparativismo, com a sua metodologia pluridisciplinar, possa proporcionar-nos os instrumentos de trabalho adequados para abordar este eixo temático universal que é o absurdo. Nesta mesma direcção aponta Afrânio Coutinho ao salientar a existência na obra de João Guimarães de «implicações éticas, filosóficas e tremenda concreção artística» (Coutinho, 1970: 430). Por tudo isto, e porque acreditamos ser este tema, o absurdo, um eixo estruturante e unificador da ficção dos dois autores, ficamos obrigados, no mínimo, a uma abordagem que também se inscreve no âmbito filosófico.

Assim, tendo como pressuposto que a Literatura Comparada se ocupa, entre outras, das questões de fronteira entre campos de estudo, acreditamos ser ela a mais adequada e a que melhor favorece a compreensão de fenómenos de aproximação, como de diferenciação entre esses campos. Daí a nossa incursão pontual pela filosofia a fim de nos socorrermos da *fenomenologia* para apreendermos as semelhanças e diferenças com que o absurdo se manifesta nos comportamentos das personagens que traremos à colação.⁸

⁸ Este conceito *Fenomenologia* é de âmbito filosófico e designa a ciência impulsionada por Edmund Husserl, sendo definida como: «a doutrina universal das essências, em que se integra

Deste modo, acreditamos poder acrescentar com a nossa reflexão novas perspectivas à presente abordagem literária.

Assim é que o presente trabalho está estruturado em quatro partes principais.

A primeira parte dedicamo-la a uma breve contextualização literária dos autores, procurando evidenciar a ruptura que os dois escritores empreendem relativamente a tendências dominantes no seu ambiente literário, não se submetendo a normas e cânones pré-definidos, a modismos, ou deixando-se tentar por caminhos facilitadores, contrapondo, ao invés, com a sua originalidade tanto formal, como temática.

Em seguida, procedemos a uma reflexão dedicada a ligações culturais que emolduram uma rede de intertextualidades, capacitadora de temas transversais no universo da *lusofonia*, particularmente entre Moçambique e Brasil, segundo um enquadramento comparatista.

No terceiro capítulo, reflectimos, num contexto filosófico, sobre o conceito de absurdo, as significações que foi integrando e assumindo numa perspectiva diacrónica, bem como as implicações que activou.

Por fim, no quarto capítulo dedicado ao estudo das obras, partindo dos enquadramentos efectuados anteriormente, ocupar-nos-emos essencialmente da análise de conteúdo, efectuando um levantamento de elementos textuais, centrando o nosso estudo no modo como o absurdo é figurado no trabalho criativo dos escritores.

O *corpus* textual delimitado para a nossa dissertação abrange as seguintes obras de Mia Couto: *Vozes Anoitecidas* (1987); *Cada Homem é Uma Raça* (1990); *Na Berma de Nenhuma Estrada* (1999). De João Guimarães Rosa, escolhemos a colectânea de contos *Primeiras Estórias* (1962).⁹

a ciência da essência do conhecimento» (Husserl, 1986: 22). A esta temática dedicaremos o ponto 3, do *Capítulo III. Do absurdo*.

⁹ Para a prossecução do nosso trabalho recorreremos às seguintes edições das obras de Mia Couto: *Vozes Anoitecidas*, 7ª ed. 2002; *Cada Homem é Uma Raça*, 9ª ed. 2005; *Na Berma de Nenhuma Estrada*, 3ª ed. 2003. De João Guimarães Rosa trabalhamos a colectânea de contos *Primeiras Estórias*, 15ª ed. 2001. Mais informamos que, para facilitar a leitura do trabalho e facultar ao leitor uma ideia imediata da obra citada, optámos pelo uso das abreviaturas das obras de Mia Couto. Assim: *Vozes Anoitecidas* (*Vozes*); *Cada Homem é Uma Raça* (*Cada homem*); *Na Berma de Nenhuma Estrada* (*Na berma*).

Saliente-se a escolha de três obras de Mia Couto, justificando-se com a intenção de constatarmos possíveis variações do absurdo em momentos diferentes de produção literária do ficcionista.

A escolha destas obras deveu-se, sobretudo, ao facto de os críticos as considerarem como marcos importantes tanto no percurso literário dos autores, como serem representativas de momentos inovadores de cada literatura e servirem, segundo a nossa perspectiva, o objectivo do presente trabalho.

Sobre o impacto e relevância de *Primeiras Estórias* no universo literário brasileiro, vejamos o que o próprio Paulo Rónai afirma:

[...] apesar disso, se atreve a pelustrar o mais labiríntico de seus livros, onde a perspectiva, a atmosfera e a temperatura emocional mudam mais de vinte vezes, é apenas para exemplificar uma das muitas maneiras de acercamento amoroso de uma obra de ficção com que as nossas letras contribuem para o enriquecimento da literatura mundial (Rónai, 2001: 17).

Por um lado, o crítico enfatiza a multiplicidade de leituras que se podem inferir da obra, por outro, alerta para a importância da escrita do autor ter um impacto que ultrapassa as fronteiras das letras brasileiras, conquistando um lugar no horizonte da *literatura mundial*.

Sobre a importância da ficção de Mia Couto na caminhada literária da jovem literatura moçambicana, atentemos nas palavras que o grande poeta, José Craveirinha, escreve no prefácio à edição portuguesa do livro *Vozes Anoitecidas*: «Ou equívoco nosso ou este *Vozes Anoitecidas* imbui-se de um referencial algo importante para nós moçambicanos» (Craveirinha, 2002: 9). José Craveirinha chama a atenção para o contributo incontornável que esta obra acrescenta à construção da identidade moçambicana. Mais à frente, o mesmo poeta coloca esta obra e o seu autor como marcos importantes da trilogia literária moçambicana, a par de João Dias e de Luís Bernardo Honwana.

Assim, poderemos dizer que a base da nossa caminhada susenta-se, por um lado, na confluência de indagações sobre o jogo da transfiguração do real, que esbate a fronteira entre o real e o irreal que estes escritores operam. Por outro, nas indagações que surgem do absurdo que transparece das personagens ficcionadas e que abalam a racionalidade das relações entre o *eu* e o *outro* ou, por fim, o caminho trilhado brota dos esforços de tentar fixar as

fronteiras entre a realidade imediata do viver quotidiano e a realidade que assiste a cada um, colocando-se numa dimensão onde o absurdo resiste à racionalidade, traçando uma fronteira de dúvidas:

[...] não sei se existe isso de dentro e fora, essa fronteira que nós fazemos entre o acontecimento verdadeiro e o acontecimento inventado, ficcionado [...] o segredo está exactamente nesta situação de delinear a fronteira enquanto olhamos o mundo, naquele momento que nem é dia nem é noite. Podemos andar nesse novo sistema [...] nesta zona de penumbra. Esse acho que é o segredo de olhar o mundo (Beal, 2005: 3).

**Capítulo I. Contextualização literária de João
Guimarães Rosa e Mia Couto**

1. João Guimarães Rosa e o modernismo brasileiro

Neste capítulo é nossa intenção percorrer o enquadramento literário dos autores, objecto de estudo, e salientar os pontos que, no nosso entender, melhor complementam, esclarecem e enriquecem o nosso trabalho. Não é nosso objectivo sermos exaustivos na abordagem à contextualização das épocas literárias ou referir cabalmente os percursos literários, mas, antes, seguir as linhas orientadoras, fixar os elementos mais relevantes e caracterizadores, que convergem para o tema do nosso trabalho, ou seja, o absurdo na ficção de João Guimarães Rosa e de Mia Couto.

1. 1. Breve contextualização do movimento

O modernismo no Brasil expressou uma ruptura intelectual com o pensamento tradicional vigente, dando expressão a uma ansiedade dos escritores brasileiros, que aspiravam a afirmarem a sua identidade nacional num cosmopolitismo cultural de âmbito mundial, vindo-se a exprimir com mais intensidade a partir da segunda década do século XX.

Já desde a independência política do Brasil, em 1822, que se verificava uma vontade forte de independência intelectual, à qual a literatura não era alheia. Esta, desde logo, empreendeu uma caminhada no sentido de cortar os laços que a ligavam com a literatura portuguesa, a qual possuía uma aura de

conotação colonial. Os escritores românticos foram os primeiros a procurar definir uma identidade própria do Brasil, muito voltada para o índio nativo e para o regional sertanejo na busca de fixar elementos caracterizadores identificativos do brasileiro.¹⁰ Já no período literário do Realismo, ficou célebre a contenda entre Machado de Assis e Eça de Queirós, valendo aqui mais a atitude de contestação para uma afirmação de paridade e de diferença de uma literatura brasileira emergente, mas pujante.

O certo é que a temática da identidade daria forte ênfase ao regionalismo, vindo este a tornar-se num tema recorrente da literatura, como elemento fundamental da identidade brasileira, assumindo várias perspectivas, fossem elas ligadas, ao pitoresco, ao folclórico ou ao naturalismo. Enfim, apresentando, por vezes, uma visão idílica e distorcida do regionalismo.

No entanto, com o modernismo consolidou-se uma maioria no pensamento intelectual brasileiro e uma autonomia literária, acentuando a intenção e vocação universalista dos escritores e intelectuais brasileiros. Daqui decorreu, não só uma afirmação de identidade e sentir brasileiro, como também uma vontade de exportar e afirmar através das variadas expressões artísticas, nomeadamente a literatura, essa marca de identidade no mundo, possibilitando este movimento novas perspectivas ao regional.

Embora não se possa balizar rigorosamente um período literário, no entanto, não podemos deixar de reconhecer que o ano de 1922 foi um marco definitivo para a afirmação do movimento modernista no Brasil, principalmente com o expressivo acontecimento cultural, a *Semana*, a qual «foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna» (Bosi, 1984: 431). Assim, pela intencionalidade dos seus promotores e pelo seu impacto, este acontecimento marca, dentro do possível, o início do modernismo, que se repercutiu ao longo de todo o século XX, apresentando três momentos específicos. Ressalve-se, no entanto, que muitos escritores, afectos a este movimento, tiveram uma extensa vida literária, tornando difícil delimitar no tempo cada momento, pois existem autores que perpassaram os vários momentos, veja-se por exemplo o caso do escritor Jorge Amado (1912 - 2001).

¹⁰ Pelo impacto causado no meio intelectual brasileiro, lembremos a título de exemplo as publicações dos romances nativistas *O Guarani*, em 1857 e *Iracema*, em 1865, do escritor romântico José de Alencar, assim como o poema épico *A confederação dos Tamoios*, em 1856, de Gonçalves de Magalhães.

Assim, se é mais fácil associar o primeiro momento modernista ao primeiro quartel do século XX, já os outros dois, embora o seu início se verifique em épocas diferentes, acabaram por coexistir temporalmente a partir de um dado momento histórico.

1. 2. Dois momentos modernistas

Verifica-se, na fase inicial do modernismo, uma «radicalidade da experimentação formal» (Castro, 2000: 401), em total ruptura com a tradição literária. No entanto, esta revolução formal foi mais notória na poesia do que na ficção, marcando transversalmente, com a sua vitalidade, num contexto diacrónico, toda a modernidade. Já a ficção, só muito mais tarde, veio a consolidar plenamente esta revolução modernista com a publicação de *Sagarana* de João Guimarães Rosa, em 1946, «fazendo estremecer, com o seu poder onírico e sua força épica, a consciência literária brasileira [...] seus aspectos mais ostensivos – a dimensão formal» (Coutinho, 1970: 402), o que colocou este autor, pela estética inserta na totalidade da sua obra, entre os escritores mais proeminentes do terceiro momento modernista, conforme afluiremos mais à frente neste capítulo.

Deste primeiro momento modernista importa referir os nomes; Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, os quais marcaram definitivamente uma nova atitude no pensamento cultural brasileiro. O próprio Alfredo Bosi salienta que «há um estilo de pensar anterior e um posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira» (Bosi, 1984: 431). Gostaríamos ainda de os salientar também por haverem cultivado uma poesia mais intimista, onde surge uma valorização do *eu* e, sobretudo, pelos seus jogos da linguagem, num permanente experimentalismo estético, os quais vieram a encontrar continuidade, mais tarde, nos jogos da linguagem de João Guimarães Rosa.¹¹

¹¹ Sobre o intimismo e a expressão do *eu*, leia-se o poema «Vou-me embora para Pasárgada» in *O Itinerário de Pasárgada* (1954), de Manuel Bandeira, onde o poeta evoca a antiga cidade persa, Pasárgada, como uma alegoria de um reino interior, um refúgio intimista no império da felicidade, inaugurando o *voumemborismo*, isto é, a fuga e a partida.

Todavia, só anos mais tarde, esta mudança de pensamento se consolidaria, apresentando uma maturidade de olhar e analisar o Brasil, levando os escritores a encarar os seus problemas, a descobrir as suas peculiaridades, em busca de uma definição da *brasilidade*.¹² Assim, «a compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade» (Bosi, 1984: 432), inflectindo esse olhar para uma visão crítica da sociedade, mostrando a dura realidade de vida das pessoas. A importância desta mudança renovadora de ver o Brasil é também acentuada por Wilson Martins:

[...] da literatura às artes plásticas, da música às ideias políticas, dos avanços técnicos às estruturas sociais, o Brasil renova não apenas os seus meios de expressão, mas a sua própria concepção do mundo, a visão que tinha e passou a ter de si mesmo (Martins, 1971: 25).

Daqui nasceu uma perspectivação diferente do regionalismo, rejeitando a visão redutora e *colorida* da literatura folclórica. Esta evolução do pensamento levou a transformações que geraram «novas configurações históricas a exigirem novas estruturas artísticas» (Bosi, 1984: 433). Por outras palavras, as diferentes visões sobre o regionalismo, a interioridade brasileira, a constatação e denúncia do social, bem como a expressão do *eu* com maior ou menor interioridade, são também elos temáticos que aproximam e diferenciam os vários momentos modernistas.

O certo é que, já na altura da segunda Grande Guerra, se percebiam dois momentos histórico-culturais no período, que compreendia esses quarenta anos de vida cultural brasileira. Um primeiro momento apresentava um

¹² É conhecido o esforço da cultura brasileira em definir o conceito de *brasilidade*, o qual, não sendo objecto do nosso trabalho, não podemos deixar de referir, particularmente o que o próprio Guimarães Rosa afirma sobre a *brasilidade*: «é talvez um sentir-pensar [...] não se pode explicar a “brasilidade”. Pode-se apenas concretizá-la em alguns exemplos, ou pelo menos tentar. [...] somos o único povo da terra que pratica diariamente a lógica do ilógico» (Lorenz, 1995: 56). Interessa-nos, saliente-se, o carácter algo paradoxal do pensar brasileiro referido por Guimarães Rosa, o qual se alicerça no sentir e no seu carácter volúvel, irracional e imponderável que caracteriza o próprio sentir. Só deste modo poderemos aceitar pacificamente a existência de uma lógica no ilógico. Não temos a veleidade de contestar, apenas aceitamos esta premissa. E porque o nosso trabalho se direcciona no sentido da busca do absurdo na ficção rosiana, abordaremos este conceito do absurdo mais à frente num capítulo do nosso trabalho, e, na segunda parte da nossa tese, procuraremos as suas manifestações em alguns contos do autor.

panorama literário mais virado para a «ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza» (Bosi, 1984: 434). Num segundo momento, deu-se uma inflexão no sentido de olhar o social sob uma perspectiva ideológica, aparecendo uma literatura comprometida com uma ideologia de esquerda, acentuando-se, sob esta perspectiva, um carácter contestatário e revolucionário na literatura. Aliás, bem vinculados nos testemunhos de Alfredo Bosi: «Renova-se, simultaneamente, o gosto da arte regional e popular [...] graças ao novo contexto socio-político, reserva-se toda a atenção ao potencial revolucionário da cultura popular» (Bosi, 1984: 436). Também Sílvio Castro sublinha a mesma ideia: «escritores de intenso empenho sociopolítico dos anos 30 – como José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Jorge Amado, Graciliano Ramos – retomam a problemática do romance regionalista, naturalmente a partir da experiência do primeiro modernismo» (Castro, 2000: 406). Saliente-se ainda que esta exacerbação do regionalismo, durante o segundo modernismo, trouxe o nordeste brasileiro, particularmente o sertão, para o centro do universo ficcional, canalizando-o «ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo» (Lins, 1995: 68). Ou, na perspectiva de Afrânio Coutinho, que acusa estes escritores progressistas de escreverem as suas obras condicionados pela história e pelo momento temporal *sub specie historiae* e *sub specie temporis*, gerando, assim, uma literatura que «da temporalidade, é mimética, imitativa, kodaquista – reprodução mais ou menos bruta da realidade contingente» (Coutinho, 1970: 406).

Todavia, esta denúncia social das dificuldades de vida dos nordestinos transforma o sertão, espaço geográfico do interior brasileiro, numa temática recorrente na literatura. Este facto levou o brasileiro a descobri-lo e a idealizá-lo como uma realidade peculiar, diferente e privilegiada, onde se procurava definir uma identidade brasileira, uma ideia algo revivalista. O sertão materializou-se, deste modo, como um quadro referencial do fantástico brasileiro:

[...] como a reafirmá-lo em sua firmeza e seu equilíbrio, conteúdo excessivamente clássico na química de produtos culturais brasileiros, toda

uma mitologia que universaliza o sertão e seu povo em consequência da cobertura social e humana. A saga sertaneja, definitivamente mitológica em seu regionalismo, desloca-se em todos os caminhos (Adónias, 1969: 19).

Foi este *modismo* do sertão que permitiu transformar este espaço real e geográfico num espaço com uma dimensão alegórica, possuidor de uma aura mística e torná-lo profícuo em magias, onde tudo podia acontecer. Aliás, foi esta visão alegórica e fantástica do sertão que permitiu a João Guimarães Rosa construir uma abordagem *mitopoética* desse horizonte, tornando-o um ponto fulcral do seu universo narrativo e marcar profundamente uma terceira vertente do modernismo. Mais uma vez, é com este autor que uma nova visão do mundo sertanejo emerge, rompendo em toda a linha com uma tradição expressa no romance do Nordeste, o qual possuía um veio épico acentuado de cariz marcadamente de protesto e de denúncia, com forte carácter «descritivista, voltada para o aparente e convencional, não se diferenciando muito [...] da utilizada em finais do século XIX pelos adeptos do Real-Naturalismo» (Coutinho, 1995: 13). Procurar, no sertão rosiano, um regionalismo nacionalista, será percorrer um caminho erróneo que vai contra a convicção do próprio autor: «Quem interpreta como um nacionalismo mesquinho o fato de eu partilhar a maneira de pensar e de viver do sertão é um tolo» (Lorenz, 1995: 50).

1. 3. João Guimarães Rosa, a geração do instrumentalismo

1. 3. 1. A ruptura linguística, formal e temática

Centremo-nos, então, neste terceiro momento modernista, particularmente em Guimarães Rosa e nas suas revoluções operadas contra a estética literária que o precedeu. Em primeiro lugar, encontramos nele, bem vincado, um não comprometimento ideológico, demonstrando uma profunda divergência com o segundo modernismo, que havia enlaçado a literatura em

peias ideológicas.¹³ Na verdade, «Somente em 1946, com a publicação de *Sagarana*, Guimarães Rosa conseguirá completar este impasse de prosa de ficção brasileira e, conseqüentemente, criar uma definida dimensão moderna para a matéria regionalista» (Castro, 2000: 406). De facto, este terceiro modernismo tem em Guimarães Rosa e na revolução literária que preconiza uma força inovadora temática e formal, que não deixa ninguém indiferente, visível desde muito cedo, aquando da publicação da sua primeira obra *Sagarana* (1946), que opera uma ruptura com o estabelecido:

[A] publicação de *Sagarana* indica o sentido de ruptura que caracteriza a obra com relação à tradição literária brasileira ainda dominante, apesar dos esforços da primeira geração modernista, e aponta o seu parentesco com outras obras também inovadoras (Coutinho, 1995: 12).

Desde muito cedo se percebe que existem duas linhas de força na ficção rosiana. Por um lado opera-se uma reformulação formal na tessitura e articulação das categorias narrativas, bem como na exploração das potencialidades da linguagem. Por outro lado, ao nível temático, o homem e a sua condição tornam-se o centro da ficção.

Aliás, a primeira ideia é uma forte convicção do próprio Eduardo Coutinho, acentuando o virtuosismo narrativo endógeno da cisão rosiana: «A revolução na literatura deve partir de dentro, da própria forma literária, se se quer atingir o leitor de maneira mais plena, e é este o sentido último da revolução estética levada a cabo por Guimarães Rosa» (Coutinho, 1995: 14-15). Mais, é na tentativa de encontrar novas formas de expressão e na sua experimentação, adequando-as à temática trabalhada, que os jogos de linguagem completam a inovação rosiana, bem como se tornarão uma marca dominante da obra do autor, vindo, pois a afirmar-se como uma marca do terceiro momento modernista:

A obra de Guimarães Rosa é geralmente situada dentro da terceira geração modernista, também designada «geração do instrumentalismo», por caracterizar-se, entre outras coisas, por acentuada preocupação com a exploração das potencialidades do discurso, com o sentido «estético» do

¹³ Sobre a atitude de assumir uma literatura sem constrangimentos políticos, confira-se a reacção veemente de Guimarães Rosa em sublinhar a sua independência, aquando da sua participação no *Congresso de Escritores Latino-Americanos*, realizado em Génova, em 1965, reportada por Günter Lorenz, já atrás citada (Lorenz, 1995: 27-28).

texto, e por expressar, na maioria dos casos, profunda consciência do carácter de ficcionalidade da obra, de sua própria literariedade (Coutinho, 1995: 12).

Poderemos assim depreender que existe uma clara intenção de desenvolver uma estética baseada nas potencialidades do discurso narrativo, nomeadamente na linguagem, deixando transparecer uma aproximação ao experimentalismo verificado na poesia do primeiro modernismo, como atrás referimos. Por outro lado, esta intenção expressa a profunda preocupação do escritor em abordar cada narrativa «*sub specie perfectionis*» (Coutinho, 1970: 406), transformando-a numa obra de arte.

1. 3. 2. O homem face ao devir

Mas a originalidade da revolução de Rosa não se limitou à linguagem e ao nível formal da narrativa. Esta também se realizou na temática abordada na sua obra, quando tomou o Homem no seu todo e o colocou no centro da sua reflexão e preocupação literária, reflectindo nas vicissitudes que o envolvem, que nele interferem e condicionam a sua acção humana, mas fazendo emergir o valor humano incontornável, o transcendental. Esta abordagem ao absoluto humano conferiu à sua escrita uma universalidade e uma intemporalidade de projecção mundial, emprestando um carácter inovador ao modernismo brasileiro:

Não fosse a revolução pela estrutura, que o situa em seu próprio tempo, seria inevitável o encontro de Guimarães Rosa com os outros em função da mesma receptividade. E isso porque, acima de todas as contribuições técnicas, de todos os elementos de renovação, de toda a carga do processo revolucionário, o que há de estranho poder em Guimarães Rosa é a compreensão pela criatura no destino e na condição (Adónias, 1969: 22).

Mais ainda, Sílvio Castro apresenta uma opinião tanto mais audaciosa, quanto apreende a sua obra como uma síntese global de todo este momento modernista, «uma suma das propostas de modernidade desenvolvidas pela literatura brasileira a partir do Movimento Modernista, tanto no que se refere à

revolução formal quanto às revisões críticas dirigidas ao sistema retórico da literatura nacional» (Castro, 2000: 401).

Na verdade, Guimarães Rosa tem uma profunda consciência e intenção de se diferenciar dos seus contemporâneos e demonstra-o inequivocamente. Numa perspectiva coerente, o escritor depura a sua narrativa de qualquer compromisso político, sem, no entanto, abdicar da denúncia precária das condições de vida das suas personagens, mas fazendo uma profissão de fé no homem e na sua espiritualidade, em detrimento de uma ideologia. A este propósito, relembremos o episódio que se passou aquando do *Congresso de Escritores Latino-Americanos*, realizado em Génova, 1965, no preciso momento em que se discutia o compromisso político da literatura e de alguns escritores, João Guimarães Rosa abandonou a sala e, mais tarde, na entrevista a Günter Lorenz, confrontado pelo entrevistador sobre as motivações da sua saída do recinto, o escritor confessou:

[...] agi daquela forma porque o tema não me agradava [...] Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio no entanto que não deveria se ocupar de política. Sua missão é muito importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui (Lorenz, 1995: 27).¹⁴

Poderemos assim compreender melhor que o seu compromisso de escritor é, coerentemente e inequivocamente, com o homem. Deste modo, Guimarães Rosa rompe com o modernismo vigente, abrindo uma vertente muito pessoal, que se exprime através de uma metalinguagem pessoal, inscrevendo-o «na linhagem autoconsciente da ficção brasileira» (Coutinho, 1995: 16-17), onde o narrador conta ao *sabor da consciência*, numa vertente profundamente intimista em sintonia com o colectivo, não numa introspecção do individual, mas numa introspecção do colectivo.

Chegamos a um ponto nevrálgico do nosso trabalho que é debruçarmos sobre a perspectiva que Guimarães Rosa tece para exprimir o confronto

¹⁴ Dando coerência às suas palavras sobre a valorização do homem, relembremos que Guimarães Rosa salvou imensos judeus da perseguição nazi na Alemanha, durante a segunda Grande Guerra mundial, na sua função de diplomata.

existencial do homem com o seu destino, escolhendo para arena do combate o sertão:

[...] com Guimarães Rosa é que realmente a literatura brasileira começa a transcender. Suas estórias são contos de fábulas adultos. Com esta afirmativa, direi de sua intensa maturidade, ao mesmo tempo em que salienta seu apelo ao encantatório e ao maravilhoso, ao imaginário, ao mítico e ao feérico sem esquecer as vinculações que têm com a terra e o povo. A terra, para ele, não é a paisagem dos nossos regionalistas, mas matriz das «infinitas possibilidades do Ser» (Coutinho, 1970: 425).

É esta abordagem contemporânea da condição humana que o faz confluír sobre o drama vivido pelas suas personagens, transformando-os em vectores poéticos, característica mais da poesia, ao mesmo tempo que os enriquece com elementos trágicos. Podemos encontrar esta mesma ideia em Alfredo Bosi, o qual classifica as suas narrativas como sendo de *tensão transfigurada*. Nelas, «O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade [...] O conflito, assim “resolvido”, força os limites do género romance e toca a poesia e a tragédia» (Bosi, 1984: 442). Esta intercepção de planos é tão importante na obra de Guimarães Rosa, que, noutra ponto, o mesmo crítico sublinha a referida ideia, ao mesmo tempo que enfatiza a fragmentação do pensamento humano, bem como o seu carácter instável: «Enfim, carácter próprio da melhor literatura do pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, dramático, crítico) na busca de uma “escritura” geral de onicompreensão, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna» (Bosi, 1984: 437).

Como já referimos, o transcendental é uma realidade intrínseca no humano rosiano, que está presente nas mais pequenas manifestações da acção das personagens por mais absurdo que nos pareça:

Nada repugnava mais a Guimarães Rosa do que a literatura que despoja o homem do atributo da sua transcendência (Coutinho, 1970: 406);

Mas a religião, para êle não era matéria teológica, sim intuição e sentimento do universo: o mundo e, nêle, a radiosa aventura humana. A obra de Rosa, para quem a saiba ler, é um ato que busca a santidade do homem (Coutinho, 1970: 407).

O certo é que esta aparente demência e loucura, como o normativo racional deste mundo classifica, entra em conflito com a nossa suspeição, pois preferimos acreditar que as personagens rosianas não enlouquecem simplesmente. Pelo contrário, os seus actos e atitudes são manifestações subjugadas a uma lógica que advém do mais profundo da consciência, despertadas por um conflito interior, catalisados por eventos banais ou não, do quotidiano, mas sempre inesperados e insólitos, contextualizados num acontecimento comunitário, numa peripécia colectiva. Aqui, tocamos num ponto importante do nosso trabalho, daí que procuraremos, seguindo esta ideia, definir, mais à frente, o conceito de absurdo.

Aliás, semelhante vector temático está bem sugerido nas reflexões de vários críticos. Alfredo Bosi refere-se a uma *supra-realidade*, resultante de uma criação *mitopoética* tão intensa que chega a condicionar a própria organização narrativa:

[...] situa o processo literário [...] na «construção» de uma outra realidade [...] entra-se no círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica «romance» superando-a no tecido da linguagem e da escritura, isto é, no nível da própria matéria da criação literária (Bosi, 1984: 444);

[...] as suas estórias são fábulas, *mytoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo [...] o conflito entre o eu/herói e o mundo [...] resolve-se mediante o pacto do homem com a própria origem das tensões: o Outro, o avesso, «os crespos do homem» (Bosi, 1984: 487).

Já Afrânio Coutinho salienta a necessidade de olhar a riqueza da obra rosiana sob outras perspectivas disciplinares, «com suas implicações éticas, filosóficas e sua tremenda concreção artística reclama um procedimento crítico capaz de oferecer ao leitor de senso comum todo o seu *grave* significado» (Coutinho, 1970: 430). O itálico da palavra *grave* é opção nossa, para esclarecer que entendemos o seu significado no sentido de uma ideia moral e política como a entendiam os romanos. Esta exprimia metaforicamente uma postura que «ao homem público investido de “dignitas” correspondia geralmente um comportamento que se designava por outra palavra-chave da cultura romana, a de “gravitas”» (Pereira, 1984: 341), o qual não só se deveria

comportar deste modo no *forum* público, mas também na privacidade da sua vivência familiar.¹⁵

Acreditamos, pois que este comportamento humano, fortemente transcendental, dissociado de uma realidade quotidiana adversa – o sertão, possui semelhanças e aspectos convergentes com o universo ficcional de Mia Couto, podendo proporcionar a abertura de análise de um vector comparatista, que desenvolveremos, mais à frente, no nosso trabalho.

2. Mia Couto no universo da prosa moçambicana

Moçambique é um caroço que está sempre inventando um fruto ao seu redor. Quando acreditamos ter adivinhado a sua identidade surge uma dimensão inesperada (Couto, 2000: 4).

É nossa intenção, neste capítulo, enquadrar Mia Couto no universo da produção literária de Moçambique, evidenciando o contributo dado à ficção moçambicana. Nesse sentido, procuraremos salientar características marcantes que estão profundamente vincadas no horizonte ficcional do autor e que, ao mesmo tempo, fornecem elos de ligação que nos proporcionam, segundo os objectivos do nosso trabalho, uma análise comparativa entre alguns aspectos da ficção de Mia Couto e de João Guimarães Rosa.

2. 1. A literatura moçambicana: uma identidade em construção

Embora a literatura moçambicana se encontre numa fase inicial da sua criação, ela começa, paulatinamente, a ganhar contornos mais definidos quanto à sua forma identitária.

Olhando o percurso de ruptura empreendido pela literatura brasileira em relação à literatura portuguesa, encontramos um paralelismo entre esta e a literatura moçambicana no que respeita à emancipação literária. Ainda que se

¹⁵ Para uma melhor compreensão desta ideia moral e política do cidadão romano, leia-se a reflexão de Maria Helena da Rocha Pereira sobre a *Gravitas* (Pereira, 1984: 341-345).

aproximem na caminhada de afirmação de uma identidade própria, a literatura africana solicita-nos outro enquadramento, pois Moçambique insere-se noutra espaço, além de estar condicionado por outro tempo histórico, nosso contemporâneo. Neste ponto, relembramos as duas questões que Patrick Chabal levanta relativamente à literatura moçambicana e que nos acompanharão ao longo deste capítulo. A primeira liga-se à génese da literatura: «o processo em que a escrita numa dada área geográfica passa a ser encarada como sendo sua literatura», remetendo-nos para a génese da literatura moçambicana. A segunda prende-se com a relevância que a literatura pode desempenhar «na identidade cultural e política num moderno estado-nação» (Chabal, 1994: 14), reconhecendo à literatura um papel importante tanto na consciencialização política de criação de um estado independente, como na construção de uma identidade nacional que, como veremos, se ligou fortemente aos movimentos de descolonização e da emancipação dos países da África negra.

Condicionante desta primeira questão referida é a realidade que se prende com a pequena caminhada da produção literária moçambicana, o que faz subsistir constrangimentos associados à delimitação e definição do referido conceito de literatura moçambicana. Uma limitação muito forte e que contribui para essa dificuldade de abordagem é, desde logo, a indefinição que subjaz ao próprio conceito em apreço e que faz sobressair outros aspectos a ele ligados e que são profundamente polémicos como a integração da criação literária do período colonial ou os critérios que definem a nacionalidade dos escritores moçambicanos e, naturalmente, a definição de um *corpus* textual da literatura moçambicana.

Relativamente a estas problemáticas, importa considerar a reflexão efectuada por Fátima Mendonça, que salienta a plasticidade do conceito:

[...] o conceito de literatura moçambicana (literatura nacional) é por isso mesmo uma categoria em construção e para cuja definição convergem praticamente todos os elementos que, de uma forma dispersa, têm sido apresentados por autores diversos sob a forma de dominantes (Mendonça, 1995: 39).

Para essa plasticidade muito tem contribuído a realidade geográfica moçambicana que engloba uma multiplicidade caleidoscópica de culturas,

povos e raças, as quais participam com o seu contributo, com mais ou menos preponderância na construção do termo identidade. Aliás, esta é uma ideia sublinhada por Maria Fernanda Afonso, quando foca a miríade de culturas que participam na cultura moçambicana:

[...] o mosaico de várias culturas, etnias, [...] cruzamento de diferentes povos [...] não podemos falar apenas de negritude [...] porque significa não ter em conta a presença de indianos e moçambicanos brancos, cuja cultura não é nem negra nem banta, mas que não têm outra pátria que não seja Moçambique (Afonso, 2004: 13).

A toda esta realidade, não são alheias as vicissitudes históricas de imigração, colonização e miscigenação de povos e culturas, entre outras, adjacentes a este espaço de África e que, acreditamos profundamente, são um património de riqueza cultural de muitas potencialidades, já que Moçambique partilha uma história cultural comum com outros países seus vizinhos, sem esquecer o longo período de colonização portuguesa.

Não é nossa intenção abordar estes assuntos exaustivamente, dado que não cabem nos objectivos a que nos propusemos, para já não mencionar que são tão intensamente polémicos, quanto têm sido profundamente estudados.

No entanto, o certo é que a aceitação das obras de alguns autores mostra, inequivocamente, que a literatura moçambicana possui contornos próprios, com escritores de referência, pelo contributo que a sua criação literária empresta à definição de uma estética moçambicana, imbrincada na vastidão da africana, não só ao nível temático, mas também ao nível formal.¹⁶ Todavia, a natureza do devir que se associa ao conceito de identidade, conduz a que, ainda hoje, este se construa com valiosíssimos contributos, como é o caso de Mia Couto, com a sua obra *Vozes Anoitecidas*, conforme José Craveirinha fez notar no prefácio à obra e já por nós referido na introdução do presente trabalho.

2. 2. Por entre encruzilhadas temáticas

¹⁶ Salvato Trigo, referindo-se à caracterização da estética africana, dá ênfase à forte ligação que a escrita possui com a oralidade: «ela resulta dum diálogo entre a oratura e a escrita» (Trigo, 1981: 201), manifestando-se em algumas características, como por exemplo: «características da oratura - provérbio, conto, adivinha» (Trigo, 1981: 179).

Ainda que a caminhada da literatura moçambicana seja mais longa do que a independência do país, a verdade é que a proximidade da produção literária dificulta a definição de uma periodização literária tradicional, não só porque se exige uma distanciação temporal e conseqüente maturação, mas também porque as tendências e caminhos percorridos pelos vários escritores cruzam múltiplas etapas. Note-se que alguns autores percorrem um período temporal alargado, desde os tempos coloniais até à actualidade, o que dificulta uma clara definição e sistematização dos períodos literários na literatura moçambicana.¹⁷

Convém notar, no entanto, que o fim da II Guerra Mundial e as eleições presidenciais em Portugal (1948) são aceites, pelos estudiosos em geral, como um ponto de início da literatura moçambicana. Este marco temporal, embora com debates polémicos, é associado a um conjunto de acontecimentos, como as descolonizações africanas e a ascensão de movimentos independentistas, todos eles caracterizados por uma ânsia de libertação dos constrangimentos coloniais e afirmação de novas nacionalidades, marcam o advento de novos tempos:

Uma nova época foi inaugurada, portanto, a seguir à II Guerra Mundial. Durante cerca de 20 anos (até 1963), a literatura moçambicana alcançará a autonomia definitiva no seio da língua portuguesa (Laranjeira, 1995: 258);

Sem demasiadas preocupações cronologistas, podemos, para facilitar a perspectiva temporal e ancorar os textos marcantes a um quadro algo referencial, estabelecer, todavia, os anos do pós-guerra, de 1945-52, como decisivos para uma nova literatura moçambicana (Laranjeira, 1995: 259).

De facto, estes novos tempos vividos em Moçambique sintonizam-se com os ventos culturais emanados da Europa, onde Paris funcionava como um centro de difusão cultural muito importante, proporcionando o ressurgimento do continente africano, nomeadamente da sua cultura e, muito importante, a emergência de uma consciencialização cultural *negra*. É nesta época que

¹⁷ Para uma melhor compreensão e clarificação sistematizada deste assunto, tomamos como referência o estudo de Pires Laranjeira sobre a periodização literária moçambicana, *Literatura Africana de Expressão Portuguesa*, 1995, Lisboa, Universidade Aberta, (255-262).

Leopold Senghor publica *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948), com prefácio de Jean-Paul Sartre.

Este marco literário colocou em evidência África como um continente com uma cultura e uma consciência própria de *Négritude* até então esquecida ou ofuscada pelo colonialismo.¹⁸ Tal facto promoveu uma nova abordagem sobre o continente africano, ao mesmo tempo que temas como África, o Negro e a Mãe-África ou Mãe-terra adquiriram um protagonismo e um papel de destaque nos textos literários da época, nomeadamente com os autores africanos, destacando um carácter humanizado dos povos deste continente até aí representados na literatura colonial como destituídos de história, de cultura e mesmo de sentimentos.

Porém, com a ênfase da *Négritude*, valorizou-se a abordagem essencialista, centrada no negro, como unidade de medida de todas as coisas, o que veio a desenvolver extremismos. Concomitantemente, assistiu-se ao ocaso das ideias preconcebidas do europeu sobre o africano, o que veio a dar lugar ao renascimento do espírito e culturas africanas, bem como à sua valorização. Atentemos nas palavras bem ilustrativas de Pires Laranjeira:

Segundo a análise de Sartre, no referido prefácio [...] dá-se a revalorização (e a sobrevalorização) das culturas e modos de vida ancestrais (tribais, clânicos), com o culto dos antepassados, o animismo e a respectiva animização retórica da natureza, o pan-sexualismo vitalista, a visão eufórica e ufanista das relações sociais e familiares nas tribos e no mundo rural e natural. Ou seja, opõe-se ao mundo tecnológico e racionalista dos europeus «o mundo natural» e sensitivo dos africanos, num posicionamento que receberia críticas devastadoras dos homens empenhados na abertura de África ao mundo moderno, através das revoluções socialistas (Laranjeira, 1995: 29).

¹⁸ O conceito de *Négritude* foi veiculado por Leopold Senghor em *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948), com prefácio de Jean-Paul Sartre, intitulado «Orphée Noir». Este conceito engloba o património cultural, os valores e sobretudo o espírito da civilização negro-africana, vindo a originar um movimento literário de exaltação da identidade negra africana, numa sintonia com os movimentos negros norte-americanos, Black Renaissance, tornando dominante a perspectiva essencialista da identidade negra africana. Alpha I. Sow refere as consequências da *Négritude*, «enquanto manifesto cultural e político mobilizador, transformou a identidade socio-cultural dos povos negros numa arma de emancipação e num projecto de renascimento. Ela lutou contra o euro-centrismo, o racismo e os preconceitos, a incompreensão e a arrogância das potências coloniais triunfantes» (Sow, 1980: 15). Também Jacques Chevrier chama a atenção para duas atitudes que se podem depreender das palavras de Sartre: «de um lado, uma perspectiva naturalmente ecuménica, pronta a recuperar esta literatura englobando-a num certo número de correntes mais gerais, surrealismo, literatura revolucionária e proletária, etc.; do outro, uma leitura que procurará mais descortinar os caracteres próprios, a especificidade [a africanidade, dizemos nós]» (Brunel, 2004: 235).

Três ideias fundamentais ressaltam daqui. Uma é a redescoberta e idealização das tradições e culturas africanas ancestrais. Outra é a oposição e o choque entre duas concepções de compreender e olhar o mundo, o ocidental, mais racionalista e de base tecnológica, insinuando-se enquanto paradigma da sociedade moderna, contra uma visão de natureza sensível e de carácter animista, própria das culturas tradicionais africanas.¹⁹ Por último, uma postura reactiva de intelectuais e escritores africanos a esta segunda ideia, os quais, impregnados de ideais e comprometimento político, seguiram uma literatura de empenho anti-colonialista, tematizando a luta armada.

Esta ideia vai ao encontro das reflexões postas em actas que saíram do *Congresso dos Escritores Negro-africanos de Paris* (1956), e onde sobressaem duas atitudes dos romancistas relativamente às tradições:

[...] na primeira tratava-se de promoverem a reabilitação dos seus valores ancestrais e de afirmarem as suas diferenças específicas e, na seguinte, de executarem a «palavra de ordem» daquele Congresso com a adopção da atitude de comprometimento político anti-colonialista (Carvalho, 1984: 414).

Esta tomada de atitude desencadeou radicalismos exacerbados, o que gerou clivagens profundas, que se projectaram no futuro. Todavia, com as independências, nomeadamente na África de influência francófona, «na década de sessenta, surge uma “terceira atitude” que supõe o confronto das tradições com as novas perspectivas socio-políticas» (Carvalho, 1984: 414).

É dentro deste pragmatismo ideológico e deste contexto político em ebulição que já no poema *Manifesto* (1962), de José Craveirinha, encontramos reflexos destes novos ventos temáticos, tais como o louvor da «cultura tradicional, étnica [...] Negritude; inspiração no modelo dos manifestos políticos ou culturais, por exemplo, dos manifestos surrealistas ou do Modernismo brasileiro» (Laranjeira, 1995: 281).

Se por um lado, assistimos ao aparecimento de uma voz que exprime os anseios da afirmação da *Negritude* em Moçambique, num contexto de procura de uma identificação, lançando um dos alicerces temáticos, o qual viria a servir

¹⁹ Salvato Trigo, citando Jean-Pierre Gourdeau, alerta para os riscos que decorrem da ocidentalização das sociedades africanas: «O crescimento de uma sociedade tipo ocidental, urbana e individualista, traz consigo o apagamento da sociedade tradicional: as formas de expressão camponesas e rurais parecem caducas e votadas à morte» (Trigo, 1981: 17).

de inspiração aos ideais da independência, concretizada só em 1975. Por outro, regista-se ainda a ligação e afinidade, mais uma vez, com os escritores brasileiros, a qual tem perdurado até aos nossos dias.²⁰

Mas como, geralmente, todas as gestações não se revelam lineares, nem pacíficas, também o momento primordial da literatura moçambicana resultou numa polémica que se caracterizou pela «oposição entre as concepções, respectivamente, essencialista e materialista histórica da literatura» (Laranjeira, 1995: 259). Ainda hoje, este é um tema recorrente nalguns círculos de discussão intelectual.

As referidas abordagens marcaram a produção literária que precedeu a independência, bipolarizando-se em duas correntes poéticas. Uma, mais essencialista e de forte empenho político, «orientada em volta de um projecto político de libertação e de criação do conceito de moçambicanidade [...] invocam uma poesia militante, subordinada ao conflito, entre colonizador e colonizado» (Afonso, 2004: 131). A outra, de carácter universalista, empenhadamente denunciante, «heterogénea, supra-racial e independente» (Afonso, 2004: 131-132).²¹

De facto, no nosso entendimento, abordar a literatura sob um ponto de vista essencialista, reduzindo-a a critérios e parâmetros racionais, invalidaria contemplar muitos escritores brancos e mestiços, que ficaram conhecidos como assimilados, e que desempenharam, não obstante, um papel importante no processo de tomada de consciência da condição de opressão colonial em Moçambique, pois em muitos dos seus textos encontramos já sentidos críticos, mais ou menos explícitos, sobre o colonialismo.²²

Por outro lado, não se pode esquecer a produção literária do período colonial, mesmo quando concebida por moçambicanos, pese embora a rejeição dos modelos e ideais nela inscritos bem manifestada pela corrente literária dominante:

²⁰ Para aprofundar as afinidades e hibridismo comuns à África de colonização portuguesa e ao Brasil, veja-se (TRIGO, 1986).

²¹ Registe-se as profundas divergências e discussões havidas, por volta de 1963, entre Rui Knopfli e Alfredo Margarido acerca da definição do *corpus* literário moçambicano, entre outras disputas.

²² Para aprofundar o alcance do desempenho dos assimilados, veja-se (Afonso, 2004: 12-126) e (Leite, 2003: 19-38).

[...] em determinado momento, uma escrita reactiva que se reconhece nas literaturas nacionais que surgiram nos países africanos [particularmente] Moçambique, se projectaram erigindo, até certo ponto, um discurso de insurgência contra uma portugalidade de matriz hegemónica (Noa, 2002: 22).

Naturalmente impõe-se também considerar a interacção existente na caminhada evolutiva comum em que foram coincidentes as culturas indígena e colonial.

Mas um argumento ainda mais marcante contra o *essencialismo literário* é que não se pode ignorar que a literatura moçambicana tende a reflectir a pluralidade cultural moçambicana decorrente do encontro de povos e culturas ao longo dos tempos nessa encruzilhada geográfica: «Moçambique compartilha, com os outros países da região, uma história cultural comum a que a colonização portuguesa veio acrescentar tópicos que se integraram na sua fisionomia» (Mendonça, 1995: 40). Mais à frente, a mesma autora, ao reflectir sobre o «efeito de moçambicanidade», acrescenta que este conceito não equivale «a um ser (essência) moçambicano, com todas as virtualidades semânticas e ideológicas implícitas no termo: Bantu-negro-africano-mestiço-crioulo» (Mendonça, 1995: 48). No mesmo sentido, num contexto africano, também Salvato Trigo afirma:

O texto moderno africano é, portanto, literariamente mestiço, como, de resto, advém do próprio conceito de africanidade, termo que define a especificidade dum mundo cultural que tem por base o mundo negro que outros mundos, cristãos e islâmicos, vieram contaminar (Trigo, 1981: 201).

Seguindo esta perspectiva, é redutor olhar para o moçambicano sob um prisma essencialista e defini-lo a partir do negro, pois contradiz a complexidade mestiça da sociedade moçambicana, que é um autêntico mosaico de raças. Daí que a problemática da questão da «nacionalidade literária permanece em aberto [pois] é possível reunir um *corpus* teórico coerente revelador da necessidade de prosseguir este campo de pesquisa» (Mendonça, 1995: 39).

Também Maria Fernanda Afonso sublinha fortemente esta dificuldade da definição da nacionalidade literária quando se olha, unicamente, sob um prisma político, essencialista e ríscico, esquecendo contextos históricos:

As literaturas africanas de língua portuguesa enfrentam tipos de problemas específicos de regiões sujeitas a regimes coloniais: identidades dos escritores, definição dos géneros literários, [...] emprego de linguagens contrárias aos cânones linguísticos europeus. Nas sociedades multiculturais, definir um autor africano a partir de factores somáticos, cor da pele ou cabelos encarapinhados, do seu lugar de origem, ou do seu empenhamento na denúncia da opressão do sistema colonial e, mais tarde, no combate anticolonial, suscita questões por vezes dramáticas (Afonso, 2004: 121).

Certo é que, a verificar-se esta abordagem redutora, tal invalidaria contemplar autores como Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Mia Couto, entre outros, como fazendo parte da herança literária moçambicana, excluindo-os fosse segundo critérios meramente rácicos, fosse segundo critérios subordinados a intriga política, perdendo-se um património inestimável.²³ É o próprio Rui Knopfli que, recorrendo à parábola de *Próspero* e *Caliban*, o seu *mito privado*, esclarece com o firme propósito de virar uma página da história da literatura moçambicana e enterrar dramas antigos:

[...] quando Escravo e Senhor se enfrentam, olhos nos olhos, no terreno em que não resta já mais lugar para escravos e senhores, senão para homens dialogando com homens na pátria de uma língua comum (Knopfli, 1989: 102).

[...] é uma querela [...] que, de facto, não existe [pois ela] é uma evidência e não um decreto, não surge de imposições externas, mas de coordenadas especiais que nos conjuraram ao discurso criador no espaço que nos foi consignado (Knopfli, 1989: 104);

O poeta coloca a discussão numa outra dimensão, visto que, no seu entender, no actual contexto histórico de Moçambique, já não faz sentido continuar esta disputa seguindo preconceitos antigos. Esta mesma perspectiva de esterilidade na discussão sobre a identidade moçambicana é também frisada por Mia Couto: «O debate sobre moçambicanidade [...] acho que se devia tentar fazer outros debates diferentes, desse já está tudo dito, eu acho que é andar à volta dum cadáver» (Chabal, 1994: 287).

Aceitemos como ideia base que a literatura moçambicana encerra um compromisso com a sua realidade histórica, a qual lhe condicionou a sua

²³ Numa comunicação feita na Associação de Escritores de Moçambique, Rui Knopfli reflecte sobre vários assuntos, nomeadamente sobre a nacionalidade literária: «Que serão literaturas nacionais? Para ele é um estado de alma; nunca terei escrito um verso, ainda quando roubo a Camões [...] em que Moçambique esteja presente» (Knopfli, 1989: 102). No mesmo sentido aponta Eugénio Lisboa (Lisboa, 1989: 13-18).

gestação, surgimento e que acompanhará o seu desenvolvimento. Assim, fazendo intencionalmente uma inflexão no percurso do nosso trabalho, procuraremos, de seguida, sublinhar os aspectos que confluem na obra de Mia Couto e tornam este autor um marco de viragem importante na caminhada da literatura moçambicana.

2. 3. Um caminho de mudança

Mia Couto afigura-se, hoje em dia, como um escritor que adquiriu um papel de grande relevância no universo literário moçambicano, pela mudança que se inscreve na sua ficção, «de uma rara sensibilidade poética e de uma grande consciência linguística» (Afonso, 2004: 287). O carácter genial e apaziguador da sua obra, embora dê continuidade ao universo temático moçambicano, imprime-lhe uma marca profundamente pessoal, conforme sintetizaremos de seguida. Ao mesmo tempo, poremos em evidência paralelismos que se estabelecem com o poeta Rui Knopfli, cuja obra «continua a exercer uma influência importante sobre as novas gerações de escritores moçambicanos» (Afonso, 2004: 133).

2. 3. 1. Contributo para a constituição de uma identidade

Se o grande sucesso que Mia Couto alcançou para lá das fronteiras moçambicanas não fosse suficiente, bastaria o reconhecimento que os seus pares lhe têm dedicado, para lhe conferirem um estatuto marcante na escrita literária moçambicana contemporânea. Vejamos as palavras que o grande poeta, José Craveirinha, escreve no prefácio de *Vozes Anoitecidas*: «Ou equívoco nosso ou este *Vozes Anoitecidas* imbui-se de um referencial algo importante para nós moçambicanos» (Craveirinha, 2002: 9). Mais à frente, o mesmo poeta coloca esta obra e o seu autor como marcos importantes da trilogia literária moçambicana, a par de João Dias e Luís Bernardo Honwana, sublinhando que a colectânea de contos em apreço tem «o mérito de reestabelecer o elo, reavivar uma continuidade, partindo de *Godido*, de João

Dias, passando inevitavelmente pelo *Nós Matámos o Cão Tinhoso* de Luís Bernardo Honwana» (Craveirinha, 2002: 9). Reconhece ainda uma continuidade ao trabalho à produção literária do meio do século XX:

João Dias (década de 50), a feliz proposta de Luís Bernardo Honwana (década de 60) vemos afluir [...] este *Vozes Anoitecidas* (década de 80) de Mia Couto. Uma trilogia que nos apetece exaltar como base e fase da nossa criação na arte de escritor – porque não? – capítulo cultural importante de uma fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana (Craveirinha, 2002: 11).

Por um lado, vemos sublinhada uma continuidade da estética tradicional moçambicana que podemos encontrar em Mia Couto, ao mesmo tempo que é colocado ao nível dos grandes escritores moçambicanos. Por outro lado, reconhece-se o papel importante do autor, pela sua contribuição para a clarificação da identidade moçambicana com a sua obra.

É bem conhecida a base de trabalho do autor, o seu descobrir da interioridade e essência moçambicana:

[...] ao sonhar com a infância, Mia Couto recupera a beleza das imagens míticas [...] Enquanto jornalista, Mia Couto viajou muito pelo país, tendo assim ocasião de conhecer uma grande variedade de contos e outros textos orais que os moçambicanos lhe contavam (Afonso, 2004: 289).

Esta sedução pelo ancestral está bem patente na obra do autor, nomeadamente nas personagens que, não raras vezes, tresloucam e entram em comunhão com os espíritos, o que nos reenvia para o ancestral do imaginário moçambicano. De facto, esta tendência revivalista, o tempo primordial, é recorrente também noutros autores como Ungulani Ba Ka Khosa, ou Marcelo Panguana, com a evocação de imagens idealizadas de tempos remotos.²⁴

2. 3. 2. Por uma literatura livre

²⁴ Confira-se a obra *Ualalapi* (1991) de Ba Ka Khosa e *Os ossos de Ngungunhana* (2004) de Marcelo Panguana, onde se invoca Ngungunhana, personagem histórica de Moçambique, sob duas perspectivas distintas, mas ambas remetendo para um tempo primordial da nação africana.

Mia Couto, ultrapassando as polémicas e dificuldades que se foram levantando no seu caminho, nunca se afastou da sua concepção de escrita, afirmando-se fiel a uma literatura sem constrangimentos nem reservas, fossem de que naturezas fossem. Neste aspecto, o autor aproxima-se da ideia já defendida por Rui Knopfli e o seu grupo de intelectuais, nos cadernos *Caliban*. Estes preconizavam uma dimensão universalista e cosmopolita da literatura, procurando que esta extravasasse as fronteiras de Moçambique e se relacionasse com o mundo. Seguindo esse propósito, incentivaram e deram voz a todos os escritores que desejaram publicar nos cadernos *Caliban*, não impondo qualquer tipo de reservas ou restrições, fossem políticas, étnicas ou ráticas, exprimindo um «interesse virado para as coisas da herança ancestral moçambicana e para a cultura proveniente dos grandes centros de atracção mundial (Paris, Londres, Roma, Nova Iorque, São Francisco)» (Laranjeira, 1995: 300).²⁵ Esta ideia de uma ficção que projectasse o particular do universo moçambicano para uma vivência de dimensão universal encontramos-a, também, na obra de Mia Couto. É o próprio José Craveirinha que deixa antever esta natureza da escrita de Mia Couto: «reflectir vivências e particularismos sem descer ao exotismo gratuito, ao folclorismo cabotino» (Craveirinha, 2002: 10). Fazendo notar de como podemos encontrar o universal nos *particularismos* moçambicanos.

No entanto, a ligação entre Rui Knopfli e Mia Couto insinua-se noutros aspectos, estendendo-se à própria concepção de criação literária.²⁶ De facto, para Rui Knopfli, o poeta só deve fidelidade à sua escrita: «A poesia deveria ser considerada, antes de mais, na sua essência específica de discurso estético e, depois, na sua ampla afirmação de caminhos variados, não exclusivamente negróides» (Laranjeira, 1995: 305).

Esta fidelidade à essência da criação literária encontramos-a em Mia Couto, não só na afirmação da liberdade de escrita, bem como da liberdade

²⁵ Pires Laranjeira vinca ainda mais esta tendência do *universalismo discursivo* verificada na literatura moçambicana, apresentando-a como uma marca cultural moçambicana importante, aponta-a como um factor de apaziguamento e de «antecipar visionariamente as soluções de convívio que se observam já nesta segunda metade dos anos 80, o qual congrega “um renascimento tradicional moçambicano”, um “compromisso ideológico” e um “cosmopolitismo erudito”» (Laranjeira, 1989: 71).

²⁶ Registe-se que entre Mia Couto e Rui Knopfli houve uma relação estreita, nomeadamente no jornal *Tribuna*.

formal do discurso, conforme José Craveirinha, no referido prefácio no-lo faz notar: «literatura, quando o não é, se prostitui para ser menos do que as ideologias de que se serve ou que quer servir» (Patraquim, 2002: 17-18).

Neste ponto, Mia Couto marca uma ruptura com a tradição literária moçambicana, principalmente com o período em que «o Estado (e a FRELIMO) detinha o monopólio das publicações e o conseqüente controle» (Laranjeira, 1995: 262). Afirmando-se pela voz dos seus pares, Mia Couto mostra-se um escritor independente, fiel aos seus princípios que não se deixa coartar por quaisquer programas ou cânones políticos.

No mesmo sentido, Luís Carlos Patraquim questiona-se no prefácio de *Vozes Anotadas*, relativamente aos que procuram cristalizar a literatura e a identidade literária moçambicana em algo estandardizado, como se de um qualquer produto pré-fabricado artificialmente se tratasse, afirmando que: «busca de identidade, comandada de cima, pode muito bem assustar a forma e emitir o cheiro de um mau programa nacionalista (no pior sentido), para efeitos políticos de valor ético duvidoso» (Patraquim, 2002: 16), numa referência crítica aos que enveredaram por uma literatura de empenho revolucionário, que tiveram um papel hegemónico na intelectualidade moçambicana. São conhecidos os dissabores, eufemisticamente falando, que Mia Couto enfrentou devido às suas convicções e independência intelectual e artística.

Esta liberdade de criação e expressão é uma herança tomada por Mia Couto do grupo intelectual de Rui Knopfli, o «representante do grupo que defende a utopia de uma palavra universal livre de constrangimentos políticos ou estéticos» (Afonso, 2004: 132).

2. 3. 3. Versar temáticas sem tabus

Também ao nível temático, coexistem em Mia Couto universos divergentes, cujo denominador comum é a dimensão humana, com o propósito de aprofundar a sua condição:

[...] a narrativa preconiza a supressão da violência dos contrários, tornando-se um espaço de desconstrução das antinomias, o lugar da

reconciliação. Assumindo o papel de mediador no processo de transformação do mundo [...] comprometido com valores humanistas, na sua dimensão universal (Afonso, 2004: 449-450).

Seguindo este espírito reconciliador, acreditamos que as produções literárias e os seus temas se vão arrumando diacronicamente e, com o tempo, novas abordagens isentas e novas reflexões rigorosas surgem sobre temas interditos e apaixonadamente versados num tempo passado.

Tomemos como exemplo a produção da escrita colonial. O modo como os europeus olhavam o mundo africano era tendencioso, pois servia propósitos ideológicos e políticos. Com o tempo, estes conceitos cristalizaram-se, fixaram-se e, hoje em dia, apresentam-se mais como estereótipos, como tipos, do que realidades evolutivas e em construção capazes de suscitar reacções apaixonadas e militantes, exceptuando saudosismos pontuais.

É assim que se olha esse período com alguma distanciação e se aproveita a sua «perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista» (Laranjeira, 1995: 26), onde raramente surgia uma figura do africano humanizada ou se desenvolviam temas que fugissem aos estereótipos europeus.²⁷ Nesta perspectiva, poderemos afirmar que a literatura colonial gerou tipos que aproveitam a personagens e a situações de ficção contemporânea. Um processo semelhante verifica-se com personagens mais contemporâneas que tipificam figuras de cargos de natureza política e que surgem, de modo geral, como oponentes ao povo anónimo.

Consequentemente, podemos encontrar, em Mia Couto, personagens que tipificam o colonizador e que vivem em confronto com os nativos, sendo notório o choque de culturas ou as visões do *eu* sobre o *outro*, que desembocam em olhares enviesados e preconceituosos. Noutros momentos, encontramos personagens do povo anónimo que evidenciam o ostracismo a que são votadas, vivendo num esquecimento e que, perante as vicissitudes e adversidades da vida, tresloucam, *calibanizadas* não já pelo colono, mas pelos

²⁷ Para aprofundar este tema, leia-se *A Guerra Colonial e o Romance Português*, de Rui de Azevedo Teixeira (1998) Lisboa, 1ª ed., Notícias Editoriais, (91-111), onde o autor analisa sem preconceitos as várias imagens europeias – o *eu*, sobre o negro – o *outro*; uma outra abordagem é-nos dada em *Império, Mito e Miopia*, de Francisco Noa (2002), *op. cit.*, onde o autor desmonta as representações literárias coloniais, ao serviço de uma ideologia. Complete-se a abordagem a esta temática com a leitura do capítulo 2.1. do livro *Literatura Colonial*, de Pires Laranjeira.

novos colonos pós-independentistas, os representantes do aparelho político. São estas injustiças que Mia Couto persegue com o objectivo de denúncia, desmascarando as condições de dificuldade extrema em que as suas personagens sobrevivem. Ele preocupa-se com o homem e as suas difíceis vicissitudes, independentemente dos seus condicionalismos étnico-rácicos, políticos ou de qualquer ordem, numa clara aproximação, neste aspecto, a Rui Knopfli, pois este «bate-se pela dignificação do homem» (Afonso, 2004: 133).

Perseguindo estes mesmos objectivos, podemos verificar que Mia Couto assume uma luta de defesa do homem anónimo, o ser essência de Moçambique, como uma vocação pessoal, que se mostra na luta contra o *status quo*, cumprindo a missão de «libertar o seu povo da desordem absurda e de instaurar a fraternidade multiracial» (Afonso, 2004: 292-293), contribuindo com a sua escrita para a reconciliação do seu país.

2. 3. 4. Escrever a alma humana

A escolha do género o conto não é aleatória em Mia Couto, uma vez que a economia das categorias narrativas e a sua maleabilidade permitem-lhe uma captação de momentos e de instantes quotidianos. Como o próprio escritor realça que o conto é capaz de «surpreender em flagrante a alma humana, são pinceladas, não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago [...]» (Couto, 2005: 46). Poderemos, assim, compreender que a simplicidade da sua estrutura lhe confere uma enorme liberdade e mobilidade de escrita, assim como na celeridade com que se apreende o início, o desenvolvimento e o desenlace da história, servindo os objectivos do autor, de concentrar toda a intensidade da intriga num único momento.

Uma outra característica muito importante em Mia Couto é a clara intenção de devolver os contos aos seus primórdios, ligando-os à oralidade, conforme afirma na sua entrevista a Sofia Beal: «aproximação à oralidade e à linguagem coloquial do povo» (Beal, 2005: 2), enquadrando-se na estética africana em geral, a qual «resulta dum diálogo entre a oratura e a escrita, diálogo esse que o texto resolve pelo recurso à tradução: retórica, interlingual e

inter-semiótica» (Trigo, 1981: 201). Ao mesmo tempo, a forte oralidade da escrita reenvia-nos para atmosferas mágicas de histórias, próprias dos tempos em que o contador seduzia os seus receptores com efabulações de temas fantásticos, à maneira de gestas, onde o mundo real e o mundo fantástico se fundiam.

No entanto, se a linguagem oralizante do contador de histórias servia na perfeição o diálogo entre ele e o seu auditório, a verdade é que o conto, dentro dos géneros literários, é o que melhor se adequa à tradição oral, pois «enraíza-se em ancestrais tradições culturais que faziam do ritual do relato um factor de sedução e de aglutinação comunitária» (Reis, 2002: 79).

Porém, esta transferência da oralidade para a escrita possui conflituosidades, seja «a coexistência problemática entre o oral e o escrito, e mais precisamente a aculturação do oral pelo escrito» (Machado, 2001: 159), seja ainda uma problemática mais profunda, a que resulta da «imposição de modelos coloniais e ocidentais» (Machado, 2001: 159), neste caso, a língua portuguesa. Esta realidade levanta problemas de duas ordens de razões. Uma é o recurso a uma língua estrangeira para exprimir um sentir, uma experiência histórico-cultural de vida, aparentemente inconciliáveis. A outra é a conotação *colonial* que a língua portuguesa carrega.

Aliás, assumir uma língua estrangeira como veículo oficial de expressão nunca foi pacífico, o que desencadeou uma *revolta* que, ao longo da literatura moçambicana, foi apresentando registos de maior ou menor insubmissão, mas que resultou em rejeições expressas, ora numa subversão das estruturas gramaticais, ora na rebeldia do não cumprimento das estruturas formais de subgéneros literários, nomeadamente no domínio da poesia, o que Ana Mafalda Leite classifica da «calibanização da língua portuguesa pelo colonizado» (Leite, 2003: 20).²⁸ Podemos afirmar que Mia Couto serve-se da língua portuguesa para as suas *desfigurações e reconfigurações* ficcionais do mundo moçambicano:

²⁸ Há que ter em conta que a fuga à normalização gramatical das línguas colonizadoras se torna normativo, tanto na expressão verbal, como na organização textual das literaturas africanas: «por vezes, certas situações linguísticas, discursivas ou textuais, a que nós chamamos desvios, são, num contexto africano, norma» (Trigo, 1981: 141). Leia-se também Pires Laranjeira (1985) – *Literatura Calibanesca*, Porto, Edições Afrontamento.

[...] Caliban se apodera da língua de Próspero e afirma o seu eu que, dada a sua condição, muitas vezes de assimilado de máscara de negro pele clara e vice-versa, em suma reflectindo o caleidoscópio da cultura moçambicana, é assim que o registo do texto africano ganha uma particularidade, uma especificidade que o próprio Mia Couto acreditamos valorizar e enriquecer a sua ficção (Leite, 2003: 37).

Por outras palavras, o virtuosismo de Mia Couto foi esbatendo este muro, aparentemente intransponível, porque, para ele, «a narrativa curta é o lugar de uma subversão total da linguagem e da língua» (Afonso, 2004: 293), permitindo-lhe uma liberdade absoluta tanto ao nível das estruturas narrativas, como na manipulação das potencialidades da língua numa adequação da escrita ao oral, «tende a “hibridizá-la” através da recriação sintáctica e lexical e de combinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua» (Leite, 2003: 35).

De facto, Mia Couto está consciente de necessidade de uma simbiose entre a linguagem escrita e o mundo do domínio oral. Para isso dispõe-se a experimentar todas as potencialidades que a língua e a literatura lhe proporcionam. Contemplando a realidade multicultural e multiracial de Moçambique, o escritor dá voz a essas diversas sensibilidades, promovendo dialogismos com outras áreas e outros mundos, aliás bem exploradas na subversão dos provérbios, por exemplo: «retendo a pluralidade das vozes, o discurso do autor aproxima diferentes línguas e esbate fronteiras entre géneros literários» (Afonso, 2004: 288). Esta multiplicidade de vozes patentes no texto indicia uma influência do modernismo de Rui Knopfli:

A verdade é que a obra de Rui Knopfli, autor de vários livros, continua a exercer uma influência importante sobre as novas gerações de escritores moçambicanos que reconhecem nela os caminhos da modernidade: o dialogismo intertextual e intratextual, a polifonia das vozes poéticas (Afonso, 2004: 133-134).

Ora, Mia Couto, herdeiro de uma cultura alicerçada na tradição oral, impregna o seu texto com marcas oralizantes subvertendo de modo intencional e esclarecido a língua portuguesa, servindo-se dela como instrumento para alcançar o objectivo de exprimir a sua sensibilidade com que apreende o sentir e a vivência moçambicanas. O tratamento da língua portuguesa é tão intenso que a osmose resultante não deixa José Craveirinha indiferente, afirmando que

ele «maneja a linguagem das suas figuras legitimando a transgressão lexical de uma fala estrangeira» (Craveirinha, 2002: 10), como que criando uma metalinguagem pertinente e legítima, «vergados ao discurso grandíloco é bom esta descolonização da palavra, este experimentar de estruturas narrativas» (Patraquim, 2002: 17).²⁹

Para melhor atingir os seus objectivos, o ficcionista faz uma interligação da poesia e da prosa, abolindo a fronteira entre prosa e poesia para alcançar a palavra apropriada ao conceito pretendido, movendo-se na prosa poética, numa analogia a Rui Knopfli, o qual possuía um carácter de insatisfação e de permanente labor, em que a poesia «conflituosa, inconformista, intimista, inovadora, subterrânea, autocrítica, à procura da sua essência e da sua origem, [...] introduz a ruptura, a palavra protagonista do poema, a representação à heideggeriana da linguagem que diz o ser» (Afonso, 2004: 133). Também em Mia Couto, a palavra tem a força, o significado e a aura expressiva que o contador de histórias tradicional concentra em cada palavra para invocar e evocar todo o significado da mesma e exprimir toda a amplitude do literal e do simbólico, o que lhe confere uma auréola mágica, aproximando-se da subjectividade e ambiguidade da linguagem poética, tanto mais que Mia Couto é profundamente consciente de que «representação do mundo que os africanos têm [...] é diferente. É espantoso como é que nas línguas locais moçambicanas, que são várias, não têm palavras para conceitos que nós acreditamos serem universais» (Couto, 1998: 63). Daqui se pode apreender melhor o esbatimento da fronteira entre a poesia e a prosa, como Maria Fernanda Afonso afirma:

[...] não acredita que haja fronteira entre a poesia e a prosa [...] O seu destino de mestiço cultural, designação que gosta de assumir, articula-se na charneira de dois mundos, enraizando num quotidiano impregnado de ritmos e de sons. O poder da poesia persegue constantemente o seu imaginário criativo (Afonso, 2004: 290).

²⁹ Como exemplo deste manejo da língua, peguemos nas palavras de Mia Couto a propósito do título do seu romance *Vinte e Zinco*: «Mas o jogo de palavras em português marca o distanciamento de dois universos que olham de forma diversa uma mesma efeméride. Os que viviam no bairro de zinco fizeram festa no 25 de Junho de 1975, data da independência Nacional. Sorriam no 25 de Abril de 1974 mas cantaram e dançaram no 25 de Junho de 1975» (Couto, 2007: 9).

Certamente poderemos dizer que Mia Couto manipula a palavra com rigor e purismo a fim de a recriar, para a fazer exprimir com exactidão a ideia a transmitir: «Quando eu mexia nas palavras, queria que elas funcionassem para dizer uma coisa. Não era apenas uma operação estética, linguística, mas uma maneira de quebrar um muro para mostrar que, do outro lado, havia uma outra luz» (Nunes, 2006: 14).

2. 3. 5. A luz do outro lado do muro

Partindo do princípio de que o mundo ficcionado por Mia Couto envolve personagens que se movimentam num universo que contempla uma envolvimento político-normativa e uma variedade humana heterogénea, supra-racial, de sensibilidades antagónicas, bem como a linguagem escrita do autor representa a voz das várias sensibilidades dessas mesmas personagens, reflectindo o tecido conflituoso da escrita de Mia Couto, importa-nos, neste momento, determo-nos nesse mesmo conflito.

Portanto, salientemos o antagonismo que ressalta do choque entre duas posturas perante a vida. De um lado, temos a atitude racionalista da vida que pretende negar e dirimir a sensibilidade incompreensível de factos e vivências humanas. Do outro lado, colocam-se aqueles que pela sua conduta escapam ao normativo lógico da cultura dominante do poder político.

Centremo-nos, particularmente, nesta sensibilidade aparentemente dissociada do real concreto, pertença de uma dimensão não palpável. Fátima Mendonça, reflectindo sobre este aspecto, chama a atenção para *manifestações* e *efeitos* que se inscrevem na literatura e são entendidos redutoramente, quando vistos sob um prisma qualquer:

[...] «autenticidade» se reduz a um mero reflexo da vida real e à consequente atracção biografista. Penso sim que este efeito, enquanto manifestação fenomenológica, se coloca no campo das alternativas utópicas ao mundo objectivo (Mendonça, 1995: 49).

Acreditamos que é esta perspectiva que permite olhar certos textos moçambicanos e, no particular, abordar a ficção curta de Mia Couto numa

dimensão universal, de sentido ao Homem, sem se limitar a uma leitura regional, circunscrita a um tempo determinado e a um espaço restrito.

Neste sentido, o confronto entre o mundo real, *objectivo* e as alternativas *utópicas*, do domínio do absurdo, gera manifestações *fenomenológicas* que se vão materializando e que perpassam a narrativa de Mia Couto. É aquilo que o escritor, no nosso entendimento, identifica como momentos eternos, vincando:

[...] a necessidade de eternidade que nós temos [...] reproduzimos na nossa vida situações que nos façam sentir eternos. Temos de aprender a viver a eternidade, sabendo que ela só acontece por momentos [...] Vêm ter comigo histórias que trazem já uma mistura de ficção e que põem em causa a fronteira do que é racional (Nunes, 2006: 14).

E porque entendemos encontrar um paralelismo entre estes momentos eternos, estes pedaços da *eternidade* de Mia Couto e a ideia de *infinito* veiculada por João Guimarães Rosa: «Escrevendo, descubro sempre um pedaço de infinito [...], Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística» (Lorenz, 1995: 37), empreenderemos uma caminhada, num contexto comparatista, a fim de tentar fixar essas manifestações e efeitos do absurdo nos dois autores.

Capítulo II. Uma *interviagem* entre África e Brasil

1. Um enquadramento breve

Só se poderá colocar a questão de um novo humanismo no dia em que a história, reescrita depois de ter sido acordada entre todos os povos e limitada a uma única versão, aceda a tomar como sujeito todo o homem, indo o mais longe possível que os documentos permitirem, e a dar conta, com toda a objectividade, dos seus feitos e gestos passados sem particular deferência pela região que um ou outro habita ou língua que fala.

André Breton, *Arcane 17*

Neste capítulo, orientados em direcção a uma perspectiva comparatista e tomando como ponto de partida as palavras de André Breton, ou seja, de considerar como sujeito todo o homem, procuraremos balizar um horizonte temático que nos proporcione empreender uma viagem entre os dois autores escolhidos e, ao mesmo tempo, estabelecer conexões interdisciplinares com outras áreas das ciências humanas, que nos permitam uma melhor compreensão dos campo textual estudado, embora sem um propósito exaustivo.

Assim, interessa-nos a complexidade que envolve a realidade humana, seja nos seus comportamentos, seja nas suas formas de imaginário ou nas concepções estéticas. No nosso caso, importa-nos, particularmente, a concepção do homem, enquanto se constrói e afirma a sua identidade, confrontando-se na descoberta da alteridade, isto é, do *outro*, vivendo emoldurado por uma tessitura social muito peculiar.

Para isso, a fim de fixar as articulações conectivas dos dois discursos literários, procuraremos, com recursos metodológicos dos estudos literários e do comparativismo, privilegiar a interdisciplinaridade para compreender e sistematizar os fenômenos que enformam o Homem de Guimarães Rosa e de Mia Couto.

1. 1. *Eu sou os outros*³⁰

A humanidade foi consolidando a sua civilização durante a *viagem* da sua existência, sobrepondo camadas culturais, herdadas das suas vivências emocionais, afectivas e racionais. Este edifício labiríntico da consciencialização civilizacional do homem resultou numa amálgama estratificada, contendo variados registos decorrentes de um percurso milenar, compreendendo desde registos marcadamente racionais, até às memórias mais difusas e esquecidas, numa cadeia infinita.

Desta amálgama, torna-se difícil separar os registos e estratos, tanto racionais, como emocionais, estes de natureza mais primordial, onde o instinto e o sensível inculcaram impressivamente no âmago da humanidade, os instintos mais primários ligados à sobrevivência. Todavia, ainda hoje, estas duas naturezas jogam no campo da imprevisibilidade, embora as ciências modernas, nomeadamente as ciências humanas, consigam já desbravar caminhos neste universo, porém, não raras vezes, acontecimentos inesperados e insólitos são geradores de reacções incompreensíveis, reveladoras de medos, que se manifestam através de acções, que escapam a uma sistematização racional e que escapam às sistematizações e catalogações das ciências.

São pois estas osmose com oscilações entre o racional e o instinto que têm construído a humanidade de que, hoje, somos fiéis depositários. Entendê-las, está limitado a pequenas parcelas desse universo de espaços ainda

³⁰ No prefácio que escreveu para a obra *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*, Mia Couto enquadra este provérbio africano na seguinte frase: «“Eu sou os outros”. Nessa visita das nossas ocultas identidades, encontramos nos outros o nosso próprio corpo» (Martins, 2006: 7). Sublinhe-se, nestas palavras do escritor, um intuito de pôr em evidência a ligação intrínseca que une a espécie humana na sua natureza e na sua condição.

insondáveis. Compreender estas complexidades, nomeadamente através das vozes literárias, requer uma pesquisa que se socorra de instrumentos adequados.

No que a este ponto diz respeito, é nossa convicção que a literatura comparada, com o seu olhar multidisciplinar nos permite aclarar a perspectiva pessoal de cada escritor face à manifestação humana dessa realidade esquiua. Mais ainda, acreditamos que a interdisciplinaridade do comparatismo, isto é, a conjugação de saberes que implica, permite-nos alcançar este domínio do incomensurável e compreendê-lo, denominando-o de absurdo, insólito, ilógico, irracional ou loucura.

Deste modo, nesta parte do nosso trabalho, faremos uma reflexão sobre as aberturas de análise permitidas por uma abordagem comparativista de um texto e a problemática sobre a definição de um tema de pesquisa. Por fim, tentaremos fixar pontes que ligam África e o Brasil, pormenorizando as possíveis conexões entre João Guimarães Rosa e Mia Couto, num enquadramento filosófico.

1. 2. O espreitar prismático: abertura em arco-íris

Não pretendemos deter-nos numa abordagem diacrónica da literatura comparada, nem na complexidade do objecto do seu estudo, mas sintonizar ideias que, segundo cremos, ajudem a enformar o tema do presente estudo. Assim, procuraremos balizar um horizonte temático, que nos permita fazer uma viagem entre os dois autores escolhidos e identificar possíveis diálogos interdisciplinares com outras áreas das ciências humanas, nomeadamente com a filosofia, como demonstraremos adiante.

Contemporaneamente, a literatura comparada é considerada uma disciplina incontornável dentro do universo dos estudos literários, tendo adquirido um papel fundamental ao nível da metodologia de pesquisa do trabalho científico, emprestando um olhar muito peculiar sobre o texto literário (Brunel, 1983: 16-17). Foi seguindo estes parâmetros globais da literatura comparada, isto é, o desvanecer de fronteiras estanques entre literaturas, que tem permitido abordar as literaturas nacionais sob uma perspectiva global e

reconhecer o contributo que cada uma delas acrescenta à literatura geral, denominada de *literatura universal*.³¹

De facto, longe vão os tempos em que a literatura comparada se direccionava para o confronto de literaturas, abordando as literaturas nacionais *de per se*, fazia juízos de valor sobre uma dada literatura nacional, comparando os seus méritos e primazia sobre outras: «la littérature comparée fut d'abord un moyen scolaire, sinon scolastique, d'apprécier l'originalité de chaque littérature» (Brunel, 1983: 16). Com a reabilitação do conceito *Weltliteratur*, proposto no início do século XIX por Goethe, embora empregado num contexto particular, sabemos que transporta uma variante semântica associada a uma ideia de literatura mais alargada: «associado à dimensão planetária que potencialmente assume, e que surge claramente como uma hipótese de resposta para o seccionamento nacional/ista do fenómeno literário» (Buescu, 2001: 5-6).

Este carácter universalista da literatura é também vincado por Claudio Guillén que, valorizando a *literatura del mundo*, acentua as multifacetadas potencialidades da mesma, ancorando-se nos dialogismos que se podem inferir dos textos literários. Seguindo esta perspectiva, Guillén abre caminhos ao comparatismo, apontando possibilidades que se podem estabelecer a partir do «diálogo entre o local y lo universal, lo uno y lo diferente, que infonde vida desde entonces al mejor comparatismo» (Guillén, 2005: 63-64).

Hoje, o horizonte de estudo da literatura comparada, reflectindo a estreita interligação do texto literário ao tempo e espaço da sua génese, também reconhece campos interligados entre literaturas e autores. Ao mesmo tempo congrega a sensibilidade do(s) leitor(es) perante o texto literário, tanto num tempo sincrónico, como num tempo diacrónico, pressupondo, assim, um campo

³¹ Já Paul Van Tieghem, reflectindo sobre este conceito no seu artigo «La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale» (1921), distinguiu a *literatura geral* como sendo o estudo dos movimentos e dos modos literários que transcendem os limites nacionais. Por outro lado, entende a *literatura comparada* como o estudo das relações que unem duas ou mais literaturas. Esta concepção não deixa de ser pertinente, considerando o carácter abrangente com que aborda a literatura em geral, numa concepção ampla, embora se centre nas analogias que existem entre as literaturas. Associado ao conceito de *literatura geral*, actualmente, fala-se mais no conceito *literatura universal*, ideia já pressuposta na *Weltliteratur*, palavra empreguada por Goethe, conforme fez notar Etiemble em *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, (1963), na qual está intrínseca uma significação que nos remete para a existência de elementos comuns e transversais a todas as literaturas existentes.

interpretativo com uma infinidade de direcções reflexivas. A flexibilização de estudo e análise abre espaço interpretativo a novas áreas do conhecimento, como por exemplo a psicologia, a antropologia e a filosofia, numa intenção de absorver cabalmente o entendimento dos vários conhecimentos que se escondem em cada *camada cultural* e coexistem mesclados no texto literário.

É seguindo esta perspectiva que podemos entender as três vertentes que os estudiosos apontam como possíveis intervenientes na metodologia da literatura comparada:

[...] uma tendência multidisciplinar (e mesmo eventualmente interdisciplinar); uma tendência interdiscursiva, visível no desenvolvimento das relações com áreas como, a filosofia, a sociologia ou a antropologia; uma tendência intersemiótica, que tenta colocar o fenómeno literário no quadro mais lato das manifestações artísticas humanas (Buescu, 2001: 20).³²

Podemos depreender que uma pluralidade de leituras e a compreensão dos textos por nós seleccionados requer lançar mão a uma linguagem que não se fixe em cânones rígidos de uma única área do conhecimento, no sentido de servir a verbalização do apreendido. Pois o dinamismo da leitura requer uma inquirição permanente, um processo de perguntas e respostas encadeadas seguindo o propósito inicial de integrar as áreas de conhecimentos possíveis de habitem no texto, convergindo com a essência da reflexão comparatista, isto é, a atitude perene de inquirição permanente.

Tomar como base esta metodologia permitir-nos-á olhar prismaticamente os textos e empreender *interviagens* multidisciplinares através das fronteiras diáfanas das obras em confronto, tanto das diferentes literaturas nacionais, como das diversas áreas do conhecimento, destrinchando neles o *caleidoscópico colorido* das várias linhas de sentido.

³² Já Yves Chevrel, projectando o futuro dos estudos do comparativismo, foca que os comparatistas deverão centrar-se nos traços universais do texto literário, pesquisando o diferente e colocando-o em evidência com o conhecido. Isto implicava, segundo ele, três consequências. Primeiro, a literatura comparada é uma disciplina transversal: «procède d'avantage par intersection: différents aires linguistiques, littérature et arts, littérature et histoire» (Chevrel, 1989 : 122). Segundo, o seu principal objectivo é propor uma síntese provisória, evitando fixar conclusões e verdades globais. Terceiro, ela tem de evidenciar os sistemas de referência possíveis para compreender uma determinada obra, em função dos pontos de vista do estudo, fazendo com que as suas fronteiras de estudo estejam permanentemente em construção e a recriarem-se, subordinando-se ao objecto do percurso da pesquisa comparatista. Sobre princípios comuns entre a literatura e as artes confira-se Jean-Michel Gliksohn, «Literaturas e Artes» in (Brunel, 2004: 263-282).

De uma realidade estamos conscientes: é que as verdades insofismáveis não existem neste contexto, pois «a indagação comparatista tem sempre um carácter ao mesmo tempo “provisional” e de certo modo “revisionista”» (Buescu, 2001: 19), dado que permite conceptualizar ligações infinitas como se de uma rede se tratasse, onde nunca se esgota o campo de investigação, aliás como sublinha Yves Chevrel, afirmando que uma síntese é sempre provisória, uma vez que «la constitution d’une totalité reste toujours problématique» (Chevrel, 1989: 122).

Por tudo isto, a nossa *viagem* só pode enformar-se num projecto de intenções que se auto-constrói. Assim, propomo-nos reconhecer formas de aproximação e de diversificação nas manifestações de um tema, que acreditamos ser *coloridamente* transversal a João Guimarães Rosa e Mia Couto e que é o absurdo.

1. 3. O absurdo

Estando conscientes da complexidade que a definição da noção de *tema* implica e que, devido à sua subjectividade, se alarga por um campo semântico ambíguo e polissémico, optámos por uma abordagem pragmática quanto à sua definição.³³ Álvaro Machado define tema como: «tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto» (Machado, 2001: 90). No nosso entender, este estudioso centra-se na intencionalidade do autor em conferir conjuntos de sentidos aquando da criação do texto literário, privilegiando o ponto de vista de produção. Já Pierre Brunel remete-nos para a singularidade do particular que, quando não é individualizado, se universaliza: «Le concept large est pour nous le thème, lequel n’est pas “l’expression particulière d’un motif son

³³ Para aprofundar o estudo sobre a noção de tema no contexto comparativista e minimizar o seu grau de abstraccionismo e de subjectividade que a ele se ligam, leia-se Philippe Chardin «A Temática Comparativista» e «A Noção de Tema» *in* (Brunel, 2004: 167-183), onde são apresentadas cinco ideias *antitéticas* que dificultam a definição de tema. Também Carlos Reis acentua «duas características essenciais do tema: o seu cunho abstracto e a sua universalidade» (Reis, 1981: 402). Ainda com o mesmo objectivo, leia-se (Machado, 2001: 89-99) a fim de destringir *tema* e *motivo*. Também Carlos Reis acentua «duas características essenciais do tema: o seu cunho abstracto e a sua universalidade» (Reis, 1981: 402).

individualisation“, mais appelle au contraire son expression particulière par des motifs» (Brunel, 1983: 128). Poderemos deduzir que este autor acentua a universalidade que um dado tema deve evocar, ou seja, partindo-se do particular é possível estabelecer fluxos de abordagem que nos projectam para o universal.

Em analogia, quando estamos perante um texto que evoca uma situação particular, pode-se tocar o universal e o intemporal, abrindo, deste modo, por identificação o campo dos sentidos às sensibilidades presentes na recepção do texto literário, ou seja, estímulos e motivos semelhantes podem desencadear reacções particulares diferentes, evocando um quadro conceptual próprio a cada leitor, que, provavelmente, não será coincidente com o do emissor. Poderemos, então, referir metaforicamente que o campo temático comparatista se assemelha a uma gota de água, com uma forma tridimensional, que pela natureza do seu elemento é dinâmica e se vai moldando conforme os agentes físicos que sobre ela interagem.

Deste modo, num contexto comparativista, foi nosso propósito definir um campo semântico transversal aos dois autores – o absurdo – balizado por um elemento universal e estruturador da literatura, o Homem. Contudo, com a plena consciência do perigo em que incorreríamos de, eventualmente, cair num enciclopedismo temático, pleno de generalidades e que nos levaria ao inconsequente, à banalidade, procurámos balizar campos dentro desta imensidão.

Assim, tivemos em atenção as palavras avisadas de Fátima Mendonça, a propósito destas literaturas emergentes, particularmente quanto ao contexto da literatura moçambicana, dado que estas podem «ser estudadas com recurso a instrumentos teóricos fornecidos pelo comparatismo» (Mendonça, 1995: 38). Contudo, ressalvamos a preocupação de «esta teoria estar consciente dos seus próprios limites e dos riscos que corre de vir a ser cúmplice da “imaginação colonial”» (Mendonça, 1995: 38), isto é, enquadrados num racionalismo europeu, de poder resvalar e emitir, ainda que involuntariamente, juízos de valor depreciativos sobre sensibilidades diferentes e outras maneiras

de ver o mundo, assumidos quer pela cultura africana quer pela cultura sul-americana.³⁴

1. 4. Do parecer ao ser: uma *vereda* de desenganos

Impõe-se determo-nos um pouco na nossa reflexão, a fim de entendermos a especificidade a ter em conta na abordagem a estas sensibilidades e atentar nas reflexões de vários estudiosos. Salvato Trigo chama a atenção para o cuidado a ter nas leituras das literaturas brasileira e africana de língua portuguesa devido às suas especificidades:

[...] as dimensões arqueológica e antropológica dum texto em geral, são fundamentais para uma fruição completa da sua comunicação literária, essas dimensões tornam-se ainda mais imprescindíveis, quando o universo semiótico e o sistema simbólico do contexto cultural, que faz existir o texto, têm de ser traduzidos numa expressão verbal que, na origem, se encontram deles descentrada [...] como nos casos das literaturas brasileira e africana de língua portuguesa (Trigo, 1986: 15-16).

Também Álvaro Machado e André Pageaux, sublinhando o mesmo aspecto, apontam a necessidade de abordar estas literaturas sob prismas pluridisciplinares dos estudos comparados, em que o comparatista terá de levar em conta as lições oferecidas pela história, pela antropologia e pela etnologia:

A ligação fecundante, interdisciplinar entre literatura e história deveria, enfim, servir para o estudo comparado das «novas literaturas não europeias», sublinhando que, no caso africano, o «elemento literário» [...] não ter um desenvolvimento autónomo, ligando-o estreitamente à história, à sociedade (Machado, 2001: 128).³⁵

³⁴ Relembre-se o *Capítulo I*, no ponto 1.3.2. *Uma temática: o homem confronta-se com o seu devir*, para compreender a particular dimensão transcendental que Guimarães Rosa coloca na sua ficção, enquanto contextualizada na cultura sul-americana. Tenha-se ainda em conta o que o próprio Mia Couto diz, para o cuidado a ter sobre a sensibilidade africana: «Nós falamos de África sem entendermos como se estrutura o pensamento religioso, como um sistema de relação com o mundo. Chamamos àquelas religiões coisas vagas como animistas, etc., mas elas funcionam como funciona a religião em qualquer parte do mundo, estruturando o comportamento, toda a atitude» (Couto, 1998: 63).

³⁵ Sobre a abordagem comparatista às literaturas africanas, também Jaques Chevrier desvaloriza as questões linguísticas em detrimento de aprofundar temáticas mais universais como a da identidade. Segundo ele, a literatura revela um aspecto fundamental na tomada de consciência e identidade quer individual, quer nacional (Chevrier, 1989: 215-243).

Por outras palavras, abordar estas literaturas sem ter em conta estas vertentes do saber, nomeadamente a antropologia, desvirtuaria a abordagem, que ficaria aquém de uma objectividade satisfatória. Por exemplo, uma aproximação sob um prisma linguístico poderia excluir dimensões que resultam da inter-penetração de registos culturais exclusivamente autóctones, que pulsam no interior do homem, principalmente africano: «modo de textualizar o mundo nasce, assim, do encontro ou do confronto, na língua, de cosmogonias e antogonias diversas e específicas aos povos» (Trigo, 1986: 17). Ou, por outro lado, corria-se o risco de o veículo de transmissão, neste caso a língua portuguesa, abafar as sensibilidades autóctones e colonizar de novo, obrigando a um «ajustamento das diferentes mitologias em presença» (Trigo, 1986: 17), subordinadas à força da palavra e da sua significação no português.

É a presente ideia de complementaridade, mas com o reconhecimento das fortes identidades culturais em confronto, que levou Guimarães Rosa e Mia Couto a criarem uma linguagem própria para expressarem a sua visão pessoal dos respectivos mundos envolventes, indo ao encontro da ideia expressa por Salvato Trigo a propósito da literatura africana, a qual emerge de uma situação de alteridade profunda, revelando «um desfasamento entre o sistema cultural que lhes subjaz e o meio de expressão linguística de que se servem, para se inserirem nele» (Trigo, 1986: 61). Na verdade, Guimarães Rosa sentiu tão profundamente este desfasamento, que o levou a criar uma linguagem própria. Leia-se o seu próprio testemunho, bem pertinente, sobre este aspecto: «é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas [bem como] Pelo processo de mistura com elementos indígenas e negróides com os quais se fundiu o Brasil» (Lorenz, 1995: 45). O mesmo se passa em Moçambique.

Conscientes de todos estes condicionalismos, acreditamos haver uma proximidade nas manifestações que o homem de Guimarães Rosa e de Mia Couto faz de uma realidade que lhe é intrínseca, mas que tem verbalizações diferentes.

Assim, é nossa convicção que o *infinito*, testemunhado na primeira pessoa por João Guimarães Rosa a Günter Lorenz: «Escrevendo, descobro sempre um pedaço de infinito, [...] Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística»

(Lorenz, 1995: 37), sugere uma estreita analogia com as palavras de Mia Couto, quando este sublinha «a necessidade de eternidade que nós temos [...] reproduzimos na nossa vida situações que nos façam sentir eternos» (Nunes, 2006: 14). Mais, insinua-se-nos que, neste ponto, poderemos ter uma ligação entre os dois autores, quando se referem a uma outra dimensão da realidade, a qual coexiste com o real palpável, mas a ele está, usualmente dissociado ou, mais ainda, é negada a sua existência, dada a dificuldade de ser racionalmente mensurável.³⁶

Posto isto, partindo do quotidiano do homem anónimo da planície sertaneja brasileira e da savana moçambicana, ou seja, do universo literário destes autores, procuraremos constatar o que a nossa sensibilidade sugeriu, isto é, as emanações do ilógico, do aparentemente paradoxal, que fogem ao enquadramento do normativo em que esse homem vive. Concretizando, propomo-nos desenvolver, na segunda parte do nosso trabalho, a pesquisa das manifestações e efeitos do absurdo num determinado *corpus* textual de João Guimarães Rosa e de Mia Couto.

1. 5. A pedra angular atlântica

Para falarmos das ligações histórico-culturais entre África e Brasil, temos de visualizar um triângulo, contemplando num dos vértices, Portugal. Este triângulo irregular está condicionado pela preponderância aleatória com que os ângulos se encerram em cada indivíduo que nele se inscreve. Esta amálgama exprime-se na *lusofonia*, conceito que, embora complexo e de contornos imprecisos, é aquele que tem servido para classificar culturalmente o tronco comum que perpassa por este macro-espço, onde se fala a língua portuguesa. Todavia, tal conceito vai muito além da sua significação linguística, pois mesmo aí é heterogéneo e demonstra instabilidade, como realça Ivo de Castro: «Não se peça à língua que seja o garante e o motor da lusofonia

³⁶ Já no final do capítulo I do nosso trabalho, nos referimos a esta problemática, quando referimos uma *supra-realidade* presente na ficção rosiana, seguindo o sugerido por Alfredo Bosi. Também no final do capítulo II, evocámos as palavras de Mia Couto: «Vêm ter comigo histórias que trazem já uma mistura de ficção e que põem em causa a fronteira do que é racional» (Couto, *in* Nunes, 2006: 14).

porque, contrariamente ao que nos é frequentemente sugerido, a língua no espaço lusófono não é homogénea, nunca o foi e é natural que cada vez o seja menos» (Castro, 1998: 69).

Sendo coerentes com este pressuposto, temos de anuir com a perspectiva de Pires Laranjeira sobre a *lusofonia*, concretamente, com os três aspectos caracterizadores por ele propostos: um primeiro, «dos usuários da língua portuguesa, empírica e objectivamente definível»; um segundo aspecto, que é o da «institucionalização de órgãos e entidades oficiais, oficiosas e outras»; um terceiro aspecto centra-se numa «lusofonia sócio-cultural» (Laranjeira, 1998: 49).

Este aspecto é também realçado pelo próprio Mia Couto ao afirmar: «Não acredito nessa lusofonia de cariz político, mas naquela que decorre do facto de cruzarmos as nossas histórias e de termos, de vez em quando, de dizer mal de nós próprios na mesma língua» (Nunes, 2006: 14).

É neste último vector, o *sócio-cultural*, que nos deteremos neste momento, pois associado à componente linguística, elemento incontornável pela sua importância, dá forma a uma sensibilidade peculiar da *escrita lusófona*, da qual, naturalmente, fazem parte os escritores aqui abordados.

Mas não tomemos de ânimo leve esta coexistência de sensibilidades e da língua comum à *lusofonia*. Na verdade, o poeta Rui Knopfli apresenta a cultura portuguesa enquanto «denominador comum, o espaço partilhado da cultura em Língua Portuguesa, estuário vastíssimo em que todos, afinal, desaguamos, excede a bruma fronteiriça que intenta dividi-lo» (Knopfli, 1989: 107). No entanto, o mesmo escritor chama a atenção para o enriquecimento desse tronco cultural comum, que acresce devido ao contributo que cada tradição autóctone imprime nesse mosaico multicultural:

Em tempos me aperceberia deste amplo espaço de respiração e convívios mútuos, em que coabitámos e sobrevivemos, para lá das inevitáveis divisões: o denominador comum da Língua Portuguesa, esse Amor, por vezes, refutado, mas sempre recolhido para o melhor e mais belo do que teremos escrito, agora temperado pelo desvairo criador de novas culturas evoluindo e alargando, por caminhos próprios e intransmissíveis, uma Pátria coincidente (Knopfli, 1989: 106-107).

Também Fátima Mendonça sublinha a plasticidade deste espaço cultural, destacando a amálgama dos vários elementos que a compõem:

[...] relação disjuntiva entre o texto moçambicano e o texto português [e aceita] outras ligações que os mesmos textos estabeleçam com demais tradições artísticas, nomeadamente com a literatura oral africana (numa relação de conjugação) ou com outras literaturas escritas (brasileira, afro-americana, etc) (Mendonça, 1995: 41).

Temos neste breve apontamento da autora um destaque do uno e do diverso presente na *lusofonia*. Correndo riscos, mas dando continuidade a este contexto, poderemos afirmar que existem osmose sólidas de contornos ainda em construção, resultantes destes cruzamentos culturais, em que Mia Couto surge: «Sou um europeu que tenta fazer uma viagem adentrando-se noutra espaço. Sou ponto de chegada e de partida, um ser de fronteiras, situado entre vários territórios» (Martins, 2006: 405). Podemos depreender destas palavras a ideia de confluência de vários vectores culturais que sobre ele interferem.³⁷

Daqui, retemos a mais-valia cultural que cada parte acrescenta com as suas culturas autóctones de enraizamento ancestral, evoluindo e dilatando este horizonte cultural da *lusofonia*, diga-se, forçando a analogia, inventando um *particular universal* temático e um *universo particular*, objecto de análise por parte da literatura comparada.

Este triângulo cultural tem sido cruzado por *interviagens* literais e metafóricas ao longo dos tempos, criando um *hibridismo* de natureza variada de que a literatura é o próprio testemunho:

Dum ponto de vista histórico-literário, poderíamos dizer que o movimento que conduz à emancipação literária do Brasil e das colónias de África faz uma dupla travessia atlântica. Com efeito a migração estética-literária faz-se da Europa para o Brasil e daqui para África (Trigo, 1986: 28-29).

Dentro deste dinamismo histórico-cultural centramo-nos particularmente no hibridismo cultural comum à África de colonização portuguesa e ao Brasil, assim como na criouliização da sua cultura, resultante da miscigenação dos

³⁷ Relembramos também, a este propósito, a problemática associada aos assimilados, na qual esta complexidade de identidade ganha notoriedade em virtude da cor de pele, denominados por *mulato* e que eram segregados por brancos e negros. Este assunto já foi por nós abordado no *Capítulo I*, no ponto 2. 2. *A procura de uma identidade por encruzilhadas temáticas*.

povos autóctones com os estrangeiros: «Somos civilizações mestiças, que se desenvolveram à custa do esquecimento das contribuições originais isoladas, para constituir um todo diferente graças à mistura das contribuições de cada um» (Trigo, 1986: 13).³⁸ É a consciência profunda desta realidade, que leva Álvaro Machado a chamar a atenção para a necessidade de se constituir uma abordagem multidisciplinar a estas literaturas, a fim de absorver toda a sua especificidade:

As literaturas da América Latina e de África apresentam ao comparativista um campo de estudos paralelo, no centro do qual a abordagem histórica do *processus* literário não exclui de maneira nenhuma a produção de modelos explicativos para literaturas e culturas descolonizadas. A fusão da explicação histórica com o modelo teórico só é admissível se o comparativismo aceitar as lições da etnologia e da antropologia (Machado, 2001: 128).³⁹

Podemos assim depreender destas palavras que existe uma singular sensibilidade na apreensão e compreensão do mundo, a qual aproxima e unifica estes dois continentes.⁴⁰

1. 6. Duas perspectivas em convergência

Se pegássemos na teoria da deriva dos continentes e recuássemos à *Pangeia*, verificaríamos que o sertão e a savana eram uma só terra, uma prolongando a outra. Milhões de anos depois, com um oceano de permeio, estas duas terras aproximaram-se de novo, pela ponte da *Iusofonia*, neste caso particular pela ficção de dois escritores: João Guimarães Rosa e Mia Couto. A

³⁸ Para melhor entender este hibridismo mestiço ao nível cultural, retenha-se a obra de Afrânio Coutinho, *O Processo de Descolonização Literária* (1983), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Este autor aborda a ficção produzida no Brasil no período colonial, salientando o hibridismo cultural entre a África de colonização portuguesa e o Brasil.

³⁹ Álvaro Machado chama ainda a atenção para as potencialidades do enorme campo que se abre ao comparatista, entre as literaturas da América Latina e de África, o qual zigzagueia pela proximidade temática; histórica, com a imposição de modelos coloniais e a *falsa descolonização*; coexistência complexa da literatura imposta com a literatura autóctone e o conseqüente conflito entre o oral e o escrito (Machado, 2001: 124-133), assunto já por nós abordado no *Capítulo I, 2.3.4. Escrever a alma humana*.

⁴⁰ Esta ideia remete-nos para uma pesquisa do particular unificador entre África e Brasil, indo ao encontro do pensamento de Cláudio Guillén, aqui já referido: «diálogo entre o local y lo universal, lo uno y lo diferente, que infonde vida desde entonces al mejor comparatismo» (Guillén, 2005: 63-64).

extrapolação transposta para o domínio da literatura, evidencia-se pelas ligações que unem os dois autores, dado que tanto o sertão para Guimarães Rosa como a savana para Mia Couto são palcos privilegiados para as suas *estórias*, onde se desenrola e dramatiza a tragédia da vida humana, conquanto o espaço físico ganhe mais expressão simbólica no autor brasileiro.

De acordo com a nossa reflexão, afigura-se-nos existirem nas *mundividências* inscritas na ficção dos dois autores aproximações dessas *visões do mundo* que se tocam através do tema do absurdo.

Para dar seguimento a esta ideia, tomaremos novamente como referência Álvaro Machado e as suas palavras, quando propõe ao comparatista, dentro do contexto destas literaturas, poder aspirar à procura e fixação «das formas de sociabilidade, das práticas sociais, das representações, a partir das quais a literatura pode ser interpretada como *imago mundi* e como mito por um determinado grupo» (Machado, 2001: 129).

E porque da *imago mundi* plasmada na ficção dos dois autores referidos, sobressai o absurdo como eixo estruturante. Tentaremos definir este conceito numa perspectiva mais filosófica, já que ele é um dos pilares de sustentação do nosso trabalho. Todavia, para uma melhor contextualização do tema em causa, iniciaremos o próximo capítulo com uma reflexão em jeito de preâmbulo sobre a problemática que envolve a relação do indivíduo com a sociedade.

Capítulo III. Do absurdo

1. O indivíduo: um olhar de desconfiança sobre a acomodação social

A história da vida individual de cada pessoa é, acima de tudo, uma acomodação aos padrões de forma e de medida tradicionalmente transmitidos na sua comunidade de geração em geração (Benedict, 1980: 15).

Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa (Rosa, 2004: 31).

As sociedades, até aos dias de hoje, procuraram encontrar um padrão normativo com vista ao seu bom funcionamento, a uma pacificação de conflitos, a fim de alcançarem uma convivência harmoniosa entre os seus pares. Sem essa normalização, paira a conflitualidade onde o espectro do caos social pressupõe a desagregação das sociedades. Esse regime normativo tem-se feito legitimar numa fundamentação em estruturas apoiadas em regras lógicas e universalmente aceites, com vista à unidade social de todos os seus membros.

No seguimento desta lógica normativa estruturadora, a pressão social intensa que é exercida sobre o indivíduo, leva-o ao conformismo e a desempenhar um papel no grupo/sociedade a que está ligado. No entanto, esta relação entre o social e o individual, o colectivo e o indivíduo está longe de ser linear e pacífica, gerando *antinomias* entre estas duas entidades, por vezes extremas.⁴¹

⁴¹ A partir da leitura da enciclopédia filosófica *Logos*, utilizamos, aqui, este conceito *antinomia* no seu sentido ontológico, significando a incoerência, contradição das disposições de uma lei ou simplesmente a contradição de leis. No entanto, também apresenta um sentido lógico, significando a oposição, contraditória e contrária, entre dois princípios ou dois juízos. Actualmente, de uma forma geral, *antinomia* designa um conflito entre duas ideias, proposições, atitudes. Fala-se, por exemplo, de *antinomia* entre fé e razão, entre amor e dever, entre moral e política. Neste ponto, queremos salientar o seu carácter de oposição e de contrariedade.

Estes comportamentos insubmissos e rebeldes do *eu* perante a sociedade são tema recorrente na própria literatura. Dentro da literatura portuguesa, fixemo-nos no *Romantismo*, por exemplo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, reflectindo sobre o termo e o conceito de romântico, refere que, contextualizado «na atmosfera racionalista que envolve a cultura europeia desde os finais do século XVII, o vocábulo *romantic* passe a significar quimérico, ridículo, absurdo». Na época do Iluminismo, romântico designa «tudo o que é produzido pela imaginação desordenada, aquilo que é inacreditável» (Silva, 1982: 505-506).⁴² Esta rebeldia está bem patente no perfil do herói romântico, que se manifesta no conflito do *eu* contra todo e qualquer normativo que o possa constranger na sua sensibilidade e na sua emoção: «configurando-se o herói romântico como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade, e o próprio Deus» (Silva, 1982: 513).

Ao longo desta caminhada, que envolve o indivíduo e o social, têm surgido conflitos, com resultados punitivos por parte do social sobre o indivíduo, muitas vezes consequências de preconceitos, incompreensões ou simplesmente da ausência de diálogo. Porém, também o social tem envidado esforços para conhecer a dimensão mais profunda do indivíduo, num sentido mais lato, a dimensão universal comum ao homem, socorrendo-se das ciências humanas e da sua indagação científica para compreender a sua natureza rebelde e insubmissa, que tantas vezes o leva a comportamentos absurdos e ilógicos.

Ora o que podemos encontrar em João Guimarães Rosa são personagens que se colocam nesta dimensão atipificada, apresentando uma *cosmovisão* condicionada pelo *coração*. Para ele, «o cérebro humano é uma organização muito defeituosa e debilitada. Por isso o homem possui, além do cérebro, o sentimento, o coração» (Lorenz, 1995: 54-55). Esta particularidade faz com que as personagens se guiem por uma natureza volúvel e pouco dada à racionalidade e à normalização, seguindo o compromisso do próprio autor, já

⁴² Recordemos a personagem Carlos na obra *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett. O autor faz dele «o homem quanto possível ingénuo, que se debate com a hipocrisia social e tenta regenerar-se na santa liberdade da natureza» (Coelho, 1982: 153). Carlos encarna também a instabilidade sentimental do romântico. Nela condensa-se a sensibilidade e o sentimento, pois «convergem os mitos da bondade natural e do homem sensível, mais rigorosamente um emotivo» (Coelho, 1993: 80).

por nós abordado.⁴³ Elas insinuam-se como um sujeito que acredita transportar em si o absoluto, uma resposta de sentido à sua existência. Acreditando nas suas capacidades singulares, a personagem rosiana empreende uma viagem em busca de si própria, coincidindo com a travessia da sua própria vida. Veja-se Riobaldo que afirma convictamente uma verdade estruturante da sua consciência: «eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa» (Rosa, 2004: 31).

Mais, é tal a fé em si mesmo que ele se enforma de contornos de uma essência transcendental tão forte, que se arroga convocar o Diabo para uma altercação e indagar da sua existência para concluir: «O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é o homem humano. Travessia» (Rosa, 2004: 624).

Estas convicções, num contexto social e de racionalidade, são, no mínimo, consideradas insólitas. Em última instância, tocam o absurdo e a demência.

Assim, no sentido de compreendermos esta relação bipolar e o jogo do *eu* com o seu reflexo, que revolve o indivíduo e o colectivo, bem como de contextualizarmos estes comportamentos absurdos, necessitamos de abrir diálogos interdisciplinares a fim de enquadrarmos melhor o que pretendemos confrontar nos dois autores.

2. O colectivo e o individual: arena de *antinomias*

Ao longo dos tempos, a relação do homem com a sociedade não tem sido pacífica. Enquanto ser social pela sua própria natureza, tem procurado ser aceite pelos seus pares, participando num grupo de pertença, com o qual mais ou menos se identifica. Esta participação, que pressupõe o desempenho de um papel social, tem permitido a cada indivíduo construir-se na sua identidade e

⁴³ Guimarães Rosa fala do seu *compromisso do coração*, como um compromisso humanista, a fim de devolver ao homem *a vida em sua forma original*, isto é, valorizando o domínio do sensível, conferindo-lhe uma conotação fortemente metafísica, no domínio da crença e da fé, com toda a subjectividade que esta ideia transporta. Sobre esta problemática reflectiremos mais aprofundadamente no próximo capítulo.

contribuir, em maior ou menor grau, com uma marca pessoal para a construção da identidade do colectivo.

Sabemos que a disputa entre o *eu* e os *outros* tem oscilado entre a primazia do individual e a hegemonia aglutinadora do colectivo:

[...] la especie desaparece y el individuo ocupa todo lo nuestro campo conceptual, o, por el contrario, es el individuo el que desaparece; se vuelve contingente mortal, efímero y es la especie que atraviesa el tiempo la que tiene verdadera realidad (Morin, 1987: 71).

Poderemos depreender destas palavras, que a evolução das sociedades resulta de um permanente jogo de oposições dialécticas entre o *eu* e o *tu*, o *nós* e os *outros*, decorrendo do conhecimento profundo e das ligações emocionais que se estabelecem entre estes pólos.

Se nos colocarmos sob a perspectiva do *eu* face aos outros, verificaremos que a interacção entre o indivíduo e a comunidade condiciona fortemente, não só a sua participação a favor das suas normas reguladoras, bem como a sua conduta decorrente da aceitação ou não dessas mesmas normas. De facto, a dinâmica de interacção desenvolve uma regulação forte sobre cada indivíduo, integrando-o na identidade comum: «Indivíduos e sociedade coproduzem-se num circuito recursivo permanente em que cada termo é ao mesmo tempo produtor/produto, causa/efeito, fim/meio do outro» (Morin, 1987: 88).

Seguindo esta perspectiva, poderemos encontrar tanto em Guimarães Rosa, como em Mia Couto uma coesão temático-ideológica fundada no absurdo de situações antagónicas e insólitas, derivadas de conflitos entre forças individuais e colectivas. Podemos encontrar antagonismos que resultam de uma postura social, no sentido em que absorve o indivíduo, definindo normas de convivência social, padrões de conduta individual, sistemas políticos, que todos regem, em nome de uma visão de modernidade e de uma paz social.

É verdade que na obra de Guimarães Rosa se pressentem, por vezes, antinomias mais ou menos dissimuladas. São notórios os contrastes que, no contexto do modernismo brasileiro, ressaltam, colocando, num pólo, uma visão da modernidade brasileira, materializada na construção da capital, Brasília, cujo objectivo se confunde com um desígnio nacional «de criar não apenas

uma cidade, mas uma nova forma de organização social, nova cultura, nova sensibilidade: um homem novo» (Santos, 2000: 359). Já, de outro lado, está bem presente a cultura tradicional do incógnito e *atrasado* sertão, vivendo indiferente ao maravilhoso progresso, e que a modernidade é incapaz de resgatar e satisfazer as suas necessidades básicas de sobrevivência.⁴⁴ Também Afrânio Coutinho realça o profundo antagonismo que as personagens rosianas assumem na exacerbação dos seus caracteres pela «glorificação deliberada dos temperamentos genuínos [trata-se de] uma das formas do protesto guimarasiano contra a desintegração da vida humana, que se opera nos quadros da sociedade contemporânea» (Coutinho, 1970: 440). A mesma fonte radicaliza a sua posição ao afirmar que Guimarães Rosa procurou, no sertão, «uma teoria crítica da vida fragmentada que, nas grandes cidades modernas, faz do homem um sonâmbulo deambulando no túnel de esgarçadas neuroses» (Coutinho, 1970: 441). No mesmo sentido vão as palavras do próprio Mia Couto que acentua a força do mito do sertão em oposição à modernidade uniformizante do Brasil:

Livros como *Grande Sertão: Veredas* são escritos quando os brasileiros fazem nascer do «nada» uma capital no interior desse sertão [...] e se consumava um processo de controlo centralizado dessa realidade múltipla e fugidia. Na realidade, o «sertão» é erguido em mito para contrariar uma certa ideia uniformizante e modernizante de um Brasil em ascensão (Couto, 2005: 109)

Poderemos ver, neste ponto, um certo paralelismo com a obra do ficcionista moçambicano. Na verdade, em Mia Couto, também se verifica uma *antinomia* de recortes semelhantes, isto é, entre a modernidade e o tradicional ancestral, pondo em choque o *eu*, o *nós*, o povo anónimo, e os *outros*, a comunidade das estruturas políticas, muito diligentes na modernização do país:

[...] há universos, em Moçambique, incapazes de se relacionarem, um deles tem uma certa prática hegemónica, o que está mais próximo da realidade europeia, esses podem reproduzir o modelo de fazer política,

⁴⁴ Relembramos as guerras empreendidas pelo Estado para acabar com o poder dos coronéis, os quais, segundo António Cândido, «com o seu destino grupal, o prestígio e a prosperidade das suas famílias, levando ao comportamento político, à formação de clientelas, ao parasitismo em relação ao Estado» (Cândido, 1970: 146), sendo também um eixo de leitura da obra *Grande Sertão: Veredas*.

fazer cultura. Esses representantes impõem-se aos Outros como se fossem delegados da globalização, a sucursal da modernização. Isto provoca um choque entre culturas que não querem perder a sua identidade. Uma das raízes da violência é o desconhecimento, embora a literatura não tenha força sozinha, ela pode ser uma porta, a ponte entre esses universos distanciados (Martins, 2006: 408).

Daqui, ressaltam duas ideias que importa reter: a primeira abarca o choque antagônico que se verifica entre dois mundos, o *modelo de fazer política, fazer cultura* e os *Outros*; a segunda consiste na incompreensão e desrespeito que os primeiros demonstram relativa aos *Outros* e manifestada numa atitude de hegemonia, geradora de violência, que emana da ignorância. Porém, ao mesmo tempo, a literatura é apontada como um veículo de conhecimento e uma plataforma de entendimento a fim de dirimir o antagonismo, entroncando nas razões de ser do nosso trabalho.

Tomando como exemplo o conto «A história dos aparecidos» (Vozes, 2002: 131-141), deparamos com duas realidades em choque. De um lado, temos uma identidade colectiva, politicamente comprometida com uma ideologia, de um racionalismo desajustado à realidade e materializada nas estruturas político-administrativas que exercem um poder contrário e dominador sobre a população. A força dos «milícias», (Vozes, 2002: 133) com uma visão e uma ordem da «realidade materialista» (Vozes, 2002: 136), tem a prepotência de negar a existência de dois cidadãos seus, colocando-os como «dois candidatos à existência» (Vozes, 2002: 138). Do outro lado, temos uma identidade tradicional e primordial, de cariz animista, fortemente enraizada no povo da aldeia, que é mitigada pelo poder político: «- Não podemos consultar as estruturas do distrito, dizer que já apareceram fantasmas. Vão responder que estamos envolvidos com o obscurantismo. Mesmo podemos ser punidos» (Vozes, 2002: 135). Temos, assim, uma disputa entre duas entidades, onde os dois indivíduos condensam em si um *eu* que luta contra o normativo político, pondo em evidência a *antinomia* entre o povo e os órgãos políticos, geradora, não raras vezes, de situações absurdas: «é bom serem avisados que não devem repetir essa saída da aldeia ou da vida ou seja lá de onde. Aplicamos a política de clemência, mas não iremos permitir a próxima vez» (Vozes, 2002: 140-141).

O próprio Mia Couto faz eco destes antagonismos que se degladiam no espaço moçambicano, onde o rural e o urbano se insinuam, por vezes, como paradigmas de pólos dicotómicos:

Penso que o que falhou nesse projecto [projecto marxista-leninista] não foi tanto o aspecto político, mas o cultural, não se questionou que os fundamentos dessa prática política foram pensados e construídos num outro contexto. Portanto, falhou o modelo marxista, como vai falhar o modelo capitalista, porque não se consideram as características próprias, as dinâmicas sociais de Moçambique. Julgo que neste sentido não há eu tirar dividendos políticos disto, vão falhar todos os modelos exógenos (Martins, 2006: 406).

De facto, hoje em dia, os escritores moçambicanos ainda assumem uma «posição para denunciar todos os antagonismos sociais [...] A narrativa afirma-se como o lugar da interrogação e da denúncia dos grandes flagelos que afligem a sociedade moçambicana pós-independência» (Afonso, 2004: 320-321).

Chegados a este momento do trabalho, impõe-se fazer uma reflexão sobre o absurdo a fim de enquadrarmos melhor as atitudes e os comportamentos que vamos encontrar na ficção dos autores em estudo.

3. Pelo tortuoso caminho do absurdo

Para emprendermos uma abordagem à questão do absurdo, ainda que sucinta, é imperioso uma incursão interdisciplinar, entrando no território da filosofia.

Numa perspectiva etimológica, absurdo significa o incompreensível, o que se mostra contrário pela sua incongruência à razão lógica comum, num sentido cartesiano, ao seu imediatismo e serve, habitualmente, para classificarmos tudo o que sai fora do considerado *normal*, que está contra ou se afasta do *sentido comum*, isto é, o que é universalmente aceite.

Porém, se emprendermos uma rápida reflexão diacrónica sobre significação de absurdo, veremos que ela nos proporciona uma alargada

compreensão da evolução do conceito, bem como de algumas implicações que consigo traz.⁴⁵

Como conceito, o absurdo, remonta aos eleatas do século V a.C., sobretudo aos paradoxos de Zenão de Eleia, os quais assentavam na sua dialéctica contraditória à *doxa*, isto é, à opinião imediata, ao senso-comum. Este filósofo, recorrendo a uma argumentação e a uma reflexão crítica subtil, chegou à demonstração da impossibilidade do movimento, reduzindo-o ao absurdo, ao impossível, ao que não pode existir.

Este exercício argumentativo da refutação por *redução ao absurdo* foi retomado pelos escolásticos durante a Idade Média. Embora haja sido Tertuliano o primeiro teólogo a utilizar o conceito do absurdo a propósito da *absurdidade* de Cristo se ter sacrificado pela humanidade: *Creo quia absurdum est, creio porque é absurdo*, foi, no entanto, Abelardo que o transformou num método de demonstração da doutrina cristã. Por um lado, socorria-se da *probatio per absurdum*, isto é, a demonstração da verdade de uma proposição, através da falsidade evidente da proposição que se lhe opunha. Por outro lado, ridicularizava pela *reductio ad absurdum*, ou seja, argumentava para reduzir ao absurdo uma doutrina adversária, levando-a, segundo uma dedução lógica, até ao extremo das suas consequências, demonstrando, assim, a sua falsidade. Neste último aspecto, semelhante método socorria-se da ironia para ridicularizar e parodiar doutrinas heréticas e apócrifas. Deste modo, a escolástica tornou o conceito de absurdo num sinónimo de falsidade.

Com o advento da Idade Moderna e partir do pensamento de Descartes, institui-se o domínio do racionalismo e do primado da razão. O homem tornou-se o epicentro de uma nova ordem, ao mesmo tempo que a sua capacidade revelava um herói, como um indivíduo equilibrado que apreendia e fruía o mundo harmoniosamente.

⁴⁵ O absurdo aparece, por vezes, ligado ao conceito do *paradoxo*. Segundo a enciclopédia de filosofia *Logos*, existem três tipos diferentes de *paradoxo*; os lógicos, os semânticos e os existenciais. Os primeiros exprimem uma oposição a uma ordem lógica dominante. Já os segundos exprimem a sua ideia, recorrendo a uma metalinguagem, que evidenciam um antagonismo a uma dada opinião. Por fim, o *paradoxo existencial* leva-nos a uma contradição; não é anti-racional, mas pode ser pré-racional ou trans-racional. Importa-nos reter o exemplo proposto: «a interpretação de Kierkegaard do paradoxo como categoria específica da fé em oposição ao saber». Temos, pois que paradoxo designa o que é aparentemente contraditório, mas que apesar de tudo tem sentido. Particularmente o absurdo e o paradoxal foram exprimindo o que não era possível existir, enquanto juízo que contraria uma opinião comum. Deste modo, constatamos as fronteiras ténues que existem entre estes dois conceitos.

Assim, tudo o que fugia à demonstração racional tornava-se pertença do domínio do absurdo. Daí que o conceito tenha adquirido uma significação próxima daquilo que não podia ser demonstrado pela racionalidade, passando a designar o sem sentido, o não racional, o não lógico. Segundo esta acepção, o absurdo adquiriu um sentido lógico, o que parece um contra-senso aparente; remetendo para o ilógico tudo o que não se enquadra no lógico, reconhece-lhe uma ordem própria.

Ciente do que uma abordagem ao mundo unicamente segundo as leis da lógica implicava, quando levada ao extremo, como se de um beco sem saída se tratasse, Guimarães Rosa reduz este primado da cientificidade lógica a uma inutilidade: «A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada» (Lorenz, 1995: 57).

Para superar este impasse, já no século XIX, Kierkegaard apela à transcendentalidade, como um elemento fracturante da rigidez da racionalidade. Ao reflectir sobre o absurdo da existência, o filósofo torna-se um dos precursores da filosofia existencial. Segundo ele, o homem foge à angústia e desespero de uma existência sem o elemento transcendental, recorrendo à fé. Por outras palavras, tem de assumir a sua condição de ser susceptível, o que, na verdade, o tornará no seu *transcendental concreto*.⁴⁶

Segundo o seu pensamento, é a fé que salva o homem, pois: «a fé substitui o desespero pela esperança e pela crença em Deus. Transporta o homem para lá da razão e de qualquer possibilidade de compreensão: ela é o absurdo, o paradoxo, o escândalo» (Abbagnano, 1970: § 601). A fé, diluindo-se no absurdo constitui a crença que se opõe à racionalidade: «[...] é o inverso paradoxal da existência [...] a fé liga-se à estabilidade do princípio de toda a possibilidade, a Deus – no qual tudo é possível» (Abbagnano, 1970: § 601). Podemos encontrar, neste ponto, um profundo paralelismo com Guimarães Rosa e com a sua fé no homem e no coração, bem com o seu conceito de *infinito*, enquanto sinónimo de uma metafísica transcendental. Aqui, o absurdo possui uma significação próxima do paradoxal e designa uma realidade, uma existência, que se situa no domínio do transcendental, sendo unicamente

⁴⁶ Para evitar equívocos, importa distinguir *transcendental concreto* como aquilo que o homem, enquanto sujeito toma posse, reconhecendo a sua condição de possibilidades, aquilo que não lhe escapa e que o constitui, podendo designar-se também por transcendentalidade. Já *transcendente* é tudo aquilo que escapa à sua compreensão e ao seu conhecimento.

alcançável pela fé, uma vez que não é tangível e se coloca no domínio do possível, dada a sua natureza metafísica. Neste contexto, o absurdo e o paradoxo unem-se para significar o que tem sentido e uma ordem, embora desenquadrada dos sistemas racionais. Nesta mesma direcção vão as palavras criteriosas de João Guimarães Rosa: «A filosofia é a maldição do idioma, mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou de Unamuno, mas então é metafísica» (Lorenz, 1995: 33).

Como já referimos, o pensamento de Kierkegaard projectou-se para os existencialistas do século XX através de um núcleo básico de expressões filosóficas, assim como influenciou algumas áreas artísticas modernas, com consequências até aos dias de hoje.

De facto, os existencialistas, rejeitando as hipóteses metafísicas e teológicas como explicação do sentido da existência humana, introduziram a noção do fracasso ontológico do homem, quando ligaram o absurdo à busca da significação do real e da procura de sentido para a existência.

É deste modo que nos deparamos, contemporaneamente, com o termo absurdo ligado a uma nova corrente filosófica, o existencialismo.⁴⁷ Os seus pressupostos filosóficos põem a tónica na limitação da condição humana para a compreensão da sua existência. Para os existencialistas, o homem é limitado nas suas capacidades:

[...] é finito, isto é, limitado nas suas capacidades e nos seus poderes, «deitado ao mundo», isto é, abandonado ao determinismo desse mundo, que lhe pode anular todas as suas possibilidades, e obrigado a manter uma luta incessante a fim de dominar as situações em que se encontra (Abbagnano, 1970: § 840).

Embora questione e procure o sentido da sua existência, o homem desacredita-se da utilidade das suas acções e cai no niilismo, no absurdo, pois renegando os valores metafísicos e destruindo a moral, descobre-se limitado nas capacidades da sua natureza, restando-lhe o vazio, em que a vida fica desprovida de qualquer sentido. A acrescentar à imagem do homem destituído

⁴⁷ A tese do absurdo existencial foi explicitada por Albert Camus em *Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*, em 1942. A personagem mitológica Sísifo encarna a inutilidade do esforço humano, que oscila em vão entre «a infinidade das suas aspirações e a finitude das suas possibilidades» (Abbagnano, 1970: 183, § 840 v. XIV), o que o leva a rebelar-se contra a sua própria condição humana, reduzida à sua impotência individual ou colectiva: «Camus définit le sentiment de l'absurdité, ce "divorce entre l'homme et sa vie"» (Lecherbonnier, 1995: 340).

de qualquer verdade, junta-se a angústia perante o nada que se lhe depara no final da sua viagem existencial e para onde caminha inexoravelmente, subjugado por um determinismo que lhe retira a vontade.

Neste contexto, a acção do homem é, aparentemente, destituída de sentido, pois está condicionada por uma potência invisível e imprevisível, que lhe é extrínseca, transformando as acções humanas em inúteis diante dessa lei inexorável, que é o próprio determinismo. No entanto, Sartre, na sua obra *L'Être et le Néant*, de 1943, declara que: «l'homme est libre»; opõe o ser, *l'Être* ao nada, *néant*, ao mesmo tempo que nega a existência do determinismo e aponta a liberdade humana como o seu oposto, a qual se mostra como única saída para a angústia da consciência do absurdo.

Já Albert Camus propõe outra saída: a revolta do homem, que vive numa confrontação permanente com o mundo, o que potencia o pessimismo decorrente da derrota humana, dada a limitação da sua natureza e das suas capacidades.

O exacerbado cepticismo de duvidar de tudo empresta à própria natureza humana um carácter de absurdo, pois segundo os seus parâmetros, absurdo é tudo que fica além do atingível pela indagação existencial, o que resta depois de nos perguntarmos qual o sentido da própria existência, ou seja, num contexto existencialista, o nada.

Adjacentes ao conceito do absurdo existencialista e às filosofias irracionais estiveram também muitas expressões artísticas. O *teatro do absurdo* explorando a *absurdidade* ou, por outras palavras, uma situação ilógica, procurava demonstrar o sentido dentro do absurdo, donde, seguindo uma inversão dos parâmetros normais, se anuiá a uma lógica do ilógico. Este teatro negava qualquer explicação do real, aceitando-o nas suas incongruências, e não admitia saídas para a impotência dos actos humanos, consequentes de uma condição humana desprovida de sentido e sem qualquer indício de transcendência.⁴⁸ Porém, com o recurso ao *nonsense*, considere-se o disparatado puro e simples, o absolutamente sem sentido, o grotesco ou a

⁴⁸ Sobre o teatro do absurdo e de Bertholt Brecht, um dos seus principais cultores, dirá João Guimarães Rosa: «não sei o que fazer com autores mais jovens como Brecht. Todos eles perderam o sentido da metafísica da língua, todos eles se tornaram pregoeiros e deixaram de lado a alma, considerando-a fora da moda, em desacordo com a época e acreditando que o homem seria apenas um Wolfsburg-Mensch “homem do castelo do lobo”» [tradução de Günter Lorenz] (Lorenz, 1995: 52).

representação do ridículo. O teatro do absurdo deixou, mesmo assim, transparecer um esgar metafísico de fuga e de transgressão dos limites do mundo e da sua lógica.

No sentido de constituir um esforço para entender a realidade, temos o *fantástico*, que se situa numa fronteira indefinida entre a realidade e a irrealidade, manifestando-se por fantasias individuais, constituindo-se, assim, uma nova indagação do significado da existência. Até mesmo o *humor negro*, caracterizado por uma gratuidade de factos e realizações, revelou-se como a procura de algo, dotando o absurdo de novas significações.

Podemos reter que este conceito de absurdo, embora inexplicável e de significação difusa, possui um sentido ligado ao real e tem encontrado significados variados em projecções subjectivas individuais comprometidas com a busca de uma significação para o real. Mostra-se, assim, um conceito de grande amplitude, apresentando uma pluralidade de significações.

Tal conceito, que se confundia com o impossível nos primórdios, alargou-se a uma dimensão ilógica, ligando-se ao não racional, ao mesmo tempo que se colocava fora dos limites da compreensão racional, tocando a transcendentalidade. Noutros momentos, o absurdo exprimiu representações paradoxais, inversas e contrárias à lógica normativa do mundo tal e qual o apreendemos racionalmente e admitimos como válido, tendo desembocado na significação da insustentável confrontação do homem com o nada.

O certo é que o absurdo encerra em si uma lógica e uma ordem com sentido, ainda que não a possamos sistematizar, nem abranger a globalidade da sua essência e fiquemos, apenas, pela apreensão de registos superficiais da sua essência ou nos limitemos a sorrir perante as suas manifestações de humor ou de parodiação.⁴⁹

Tendo de novo presentes a ficção de Guimarães Rosa e Mia Couto, impõe-se interrogarmo-nos sobre o melhor modo de abordar e tentar compreender o absurdo que emana de situações vivenciadas por algumas personagens das suas *estórias*. Nesse sentido, é indispensável uma mudança radical de atitude, procurando criar uma distanciação do pensamento

⁴⁹ Veja-se «Aletria e Hermenêutica», prefácio de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, onde o autor reflecte sobre a anedota e a parodiação que acontece à volta da vida, dando ênfase às coisas absurdas e irracionais que nos vão acontecendo.

estruturado pela razão e percepcionar para lá da racionalidade. Aceitemos, como ponto de partida, a sugestão de Fátima Mendonça, quando refere que na literatura se inscrevem *manifestações, efeitos*, que se afastam de um visão restringida simplesmente à literatura, a qual, em nome da uma qualquer «autenticidade», se reduz a um «mero reflexo da vida real e à consequente atracção biografista. Penso sim que este efeito, enquanto manifestação fenomenológica, se coloca no campo das alternativas utópicas ao mundo objectivo» (Mendonça, 1995: 49).⁵⁰

Esta é uma constatação que nos assalta, quando percorremos a ficção destes autores. Por isso, há que encetar uma caminhada para compreender e fixar o absurdo, socorrendo-nos de um outro conceito, também do domínio da filosofia e que se liga estreitamente ao absurdo: a fenomenologia.

4. A fenomenologia: para uma compreensão do subjectivo / absurdo

Como vimos no ponto anterior, o mundo normativo e sistémico, que segue um conjunto de regras subordinadas a lógicas associadas a determinadas comunidades, não consegue abranger todas as realidades que nele se inserem. De facto, transparecem estados e comportamentos humanos que insinuem subordinar-se a outras lógicas e a outras regras que fogem às redes conceptuais, isso é, numa perspectiva filosófica, a tentativas de representações racionais do real, do concreto. Encontramo-nos, nestes casos, no domínio do abstracto e do subjectivo. Como já sublinhámos, não é nossa intenção enveredar por caminhos filosóficos, no entanto, achamos necessário clarificar certos conceitos de natureza filosófico-literária.

Recordemos que o absurdo se liga a uma dimensão não só paradoxal, mas também desconforme com as leis da coerência e da lógica. A esta dimensão tem-se dedicado como objecto de estudo tanto a psicologia ou a

⁵⁰ Já no *Capítulo I, 2.3.5. A luz do outro lado do muro*, nos referimos a uma outra dimensão que Mia Couto sugere amiudade, nomeadamente quando indaga e põe «em causa a fronteira do que é racional» (Couto, *in* Nunes, 2006: 14). Também João Guimarães Rosa nos sugere outra dimensão de entendimento da essência humana: «Escrevendo, descubro sempre um pedaço de infinito» (Lorenz, 1995: 37).

psicanálise, como a fenomenologia.⁵¹ Se a primeira tem procurado sistematizar comportamentos humanos, a fim de pôr a descoberto a natureza do homem, já a fenomenologia tem trilhado outros caminhos, aceitando o absurdo como uma dimensão do real, plena de sentido, situando-se num campo contrário ao senso-comum.

Husserl foi o seu principal impulsionador, firmando como propósito a formação de uma fenomenologia transcendental, na qual a subjectividade assume um papel estruturador. Assim, temos que a fenomenologia apresenta-se como uma ciência da «formação dos objectos na consciência, uma investigação em torno do “ser do aparecer” o modo de a coisa se dá na minha consciência, a sua constituição como fenómeno» (Fraga, 1957: 5).

Na verdade, a fenomenologia é «a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento» (Husserl, 1986: 22), reflectindo na intencionalidade que a consciência desenvolve durante o processo de análise do mundo. Numa linguagem simplificada, debruça-se sobre a transcendência, remetendo para uma tomada de consciência do essencial, após uma depuração de tudo o que é acessório.

Posteriormente, a fenomenologia recebeu de Merleau-Ponty um contributo enriquecedor, quando este a direccionou para a percepção que cada homem faz do mundo, de como este se lhe revela pela sua experiência: «Ces perceptions ne seraient possibles si elles sont habitées par un esprit capable de reconnaître, d’identifier et de maintenir devant nous leur objet intentionnel» (Merleau-Ponty, 1945: 430). Merleau-Ponty acentuou a necessidade de aprofundar o estudo da relação fenomenológica que se estabelece entre o homem e o mundo. Quer isto dizer que importa que o homem veja e percepcione o mundo existente e não apenas o mundo em ideia, caso contrário, não teria dele senão uma construção abstracta em vez de uma consciência concreta. Ou seja, o homem deixa de ser espectador do mundo, para nele se *ancorar* e se identificar através de um conhecimento, que pela

⁵¹ De facto a psicologia muito tem contribuído para a racionalização da interioridade do homem e para a sistematização dos seus comportamentos. Porém, é a psicanálise que caminha no mais obscuro da mente humana. A título de exemplo, refira-se o campo da esquizofrenia que engloba uma vastidão de comportamentos, que ainda estão longe de serem tipificados. No fundo, é um esforço de conferir coerência lógica a uma vastidão incompreendida. Até há pouco tempo, quem se manifestasse segundo esses padrões era ostracizado, sendo remetido para campos semânticos inomináveis. O próprio Guimarães Rosa sublinha bem «a importância monstruosa, espantosa de Freud» (Lorenz, 1995: 52).

sensibilidade modela e é modelado pelo mundo. Esta abordagem acrescenta algo de novo ao entendimento, visto que o *eu* reconhece-se na troca com os outros num mesmo horizonte de compreensão partilhada, num mesmo espaço coabitado, sem retirar a cada homem a sua forma própria de abertura ao mundo, a singularidade fundada na sua própria experiência.

Outra implicação desta abordagem é que a partilha do espaço onde ocorre a troca da experiência do *eu* com a do *outro* facilita a comunicação e pode proporcionar uma *experienciação* com resultados comportamentais comuns ou díspares. Acrescentando um outro vector que se revela importante na dinâmica desta comunicação temos a afectividade. Na verdade, o facto de estarmos perante grupos reduzidos, a relação de proximidade potencia as motivações afectivas entre os seus membros, desencadeando comportamentos espontâneos de inclusão e de domínio sobre os seus pares ou, pelo contrário, de completa ruptura com a comunidade.

É segundo esta interpretação de fruir o mundo que algumas personagens parecem mover-se, acreditando convictamente poder criar e dominar a sua própria criação. Vejamos o testemunho do próprio autor:

O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com o pensamento agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu devemos encarar a Deus e o infinito (Lorenz, 1995: 48)

Podemos depreender das palavras de Guimarães Rosa que o que aqui se joga é um auto-conhecimento do homem no confronto com o mundo e, ao mesmo tempo, se descobre na sua transcendência, no seu *infinito*, como Deus.

É neste preciso rasgo temporal que cremos ocorrer o momento insólito e absurdo que desencadeia como uma epifania, uma revelação a uma ou a várias personagens, que testemunham e partilham a mesma *experienciação* e se dá o desvelar da essência, numa sensação de plena transcendentalidade. Porém, ao mesmo tempo, este sentimento perturba, desequilibra e desestrutura quem participa na experiência fenomenológica gerando, não raras vezes, uma profunda angústia: «É o homem que perdeu Deus e encontrou o Diabo» (Lorenz, 1995: 50).

Neste contexto, o momento reveste-se de importância vital para a revelação. Na verdade, um conjunto de fenómenos condensa-se, inesperadamente, em momentos insólitos e intensos, onde o sentir e a afectividade imperam, levando a que uma essência se manifeste tão fortemente que desencadeia no homem ou no grupo, um agir e um comportamento paradoxal e/ou absurdo decorrentes de uma epifania pessoal ou colectiva.

Este enquadramento fenomenológico sintonizado, desencadeia a desestruturação do homem, perante a indagação do sentido da sua existência, levando-o a atitudes dissociadas do real normativo e lógico, como podemos verificar na personagem central da estória «A terceira margem do rio» (Rosa, 2001: 79-85), que se refugia no meio do rio até ao seu desaparecimento, fiel à sua crença.

Relembremos ainda a *estória* «Pirlimpisquice», (Rosa, 2001: 86-96), onde a revelação toca um grupo de jovens, que representa inesperadamente uma peça dramática, nunca ensaiada, muito menos escrita, mas que resulta de uma sintonia e de uma ordem que está para além da compreensão imediata desse colectivo.

Estabelecendo um paralelismo de semelhanças, também no conto «Afiml, Carlota Gentina não Chegou a Voar?» (Vozes, 2002: 83-95) somos confrontados com o absurdo numa dimensão pessoal do protagonista do conto, que acredita convictamente que agiu bem, segundo os espíritos, institucionalizando tão intensamente o seu pensamento, que não se libertou e não se apercebeu que estava num registo pessoal dissociado do mundo real em que todos os outros se situavam, acreditando na razão que o assistia. Este conto, como atesta Francisco Noa: «é uma viagem ao universo interior de uma mente perturbada, patológica» (Noa, 1998: 101).

O que se verifica, no primeiro caso, é uma convergência da tomada de consciência e de conhecimento de algo, donde, o que é verdadeiro para o *eu*, estende-se aos outros sujeitos presentes no mesmo contorno e, imbricados no mesmo ambiente pela experiência e conhecimento transversal a todos eles, faz acontecer aquele momento. Compreendendo-se, acolheram-se como sujeitos num grupo unificado, isto é, a diversidade do todos esbateu-se formando uma

única consciencialização de conjunto daquela essência. Já no segundo caso, o momento revelou-se ao *eu*, ficando-se na singularidade.

Ora, no nosso entendimento, este absurdo é de natureza transcendental pela infinidade de possibilidades que encerra e, num contexto referencial da fenomenologia, mostra-se como um forte traço e eixo estrutural na construção das duas ficções aqui em confronto, tanto na de João Guimarães Rosa, como na de Mia Couto.

Pois tanto o *infinito* em Guimarães Rosa, como a *eternidade* em Mia Couto afiguram-se-nos do domínio do fenomenológico, possuindo, no entanto, perspetivações diferentes. Em Rosa, vemos uma dimensão mais individualizada e pessoal do *infinito*, centrada no *eu*, na introspecção do próprio homem que faz a travessia da sua vida pelo espaço simbólico do sertão, a qual se revela comum e transversal a todos os homens. Como que afirmando a transcendência universal do sujeito, ou seja, do homem, metamorfoseia-se numa sacralização do *eu*.

Já em Mia Couto, a dimensão transcendental africana exhibe-se com força, o que condiciona a sua fenomenologia, pois o homem enquadra-se no animismo ancestral, o qual ganha contornos de religião institucionalizada, com os seus valores e dogmas próprios. As personagens vivem e regem-se dentro dos seus valores, tomando a dimensão do colectivo e representando a sacralização da tradição ancestral.

Capítulo IV. O absurdo em confronto no *corpus* textual

Atingido este ponto do trabalho, impõe-se efectuar a confrontação das configurações de que o absurdo se reveste nos dois autores. Sobre o *corpus* textual escolhido, há a ressaltar a harmonização entre a sua extensão e a natureza predefinida deste trabalho. Assim, de João Guimarães Rosa, optámos pela colectânea de contos *Primeiras Estórias*. Quanto a Mia Couto, a nossa escolha recaiu num conjunto de contos produzidos em momentos temporais diferentes: *Vozes Anoitecidas* (1987); *Cada Homem é Uma Raça* (1990); *Na Berma de Nenhuma Estrada* (1999).⁵²

1. A descontinuidade paradoxal da existência

Para desvelarmos as furtivas configurações do absurdo que se ocultam no nosso horizonte ficcional, temos de recorrer aos próprios escritores, os quais vão sinalizando as incongruências das malhas que tecem os caminhos, onde as personagens se perdem e se encontram:

[...] a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para ainda se exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso

⁵² A escolha destas obras deveu-se, além das razões apontadas na introdução, a dois factores muito consentâneos à tessitura deste trabalho. Primeiro, a escolha do conto impõe-se como um vector paralelo entre os dois autores. Segundo, a oralidade que emana de todos eles dá corpo às palavras de Mia Couto sobre Guimarães Rosa de que fomos dando conta ao longo do nosso trabalho. No caso de Guimarães Rosa, a escolha recaiu sobre *Primeiras estórias* por estarmos perante contos do domínio da oralidade, os quais, embora não sendo a ficção mais representativa do autor, melhor se prestam, do nosso ponto de vista, a uma abordagem comparativa com os contos de Mia Couto, particularmente, naqueles onde a matriz tradicional da oralidade africana está bem plasmada. O nosso primeiro contacto com este confronto resultou da reflexão comparativa realizada por Francisco Noa entre o conto «Afinal, Carlota Gentina não chegou a voar?» e a obra de Machado de Assis *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde este estudioso põe em evidência as configurações assumidas pelo absurdo nas duas ficções. Assim, além da obra incontornável *Vozes Anoitecidas*, quisemos fazer uma deambulação diacrónica por alguma ficção de Mia Couto, a fim de constataremos possíveis variações do absurdo.

acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo (Lorenz, 1995: 32).

Assim, contemplando o quadro referencial das *mundividências*, a *imago mundi*, semeadas pelas narrativas díspares dos escritores e pondo-as em confrontação, tentaremos fixar segmentos convergentes e divergentes dentro da temática que elegemos.

Num primeiro enquadramento, deter-nos-emos no carácter inesperado e insólito que o momento adquire na ficção dos dois autores. O mesmo, enquanto instante aglutinador de sentidos, desencadeia clivagens paradoxais nas personagens, conferindo-lhes uma expressão comportamental inusitada, revelando-nos um sincretismo de susceptibilidades heterogêneas e paradoxais, de transcendentalidades.

Num segundo caso, fixar-nos-emos no absurdo que emana das personagens e nas suas cambiantes figurativas, as quais tentaremos ordenar da seguinte forma: o paradoxal emoldurado na estranheza; a transgressão do lógico normativo pelos contrários e a negação da realidade, decorrente de uma enigmática convicção, instituída em crença particular.

2. O absurdo enquanto força transcendental e estruturante do homem

Vivemos um tempo rico de experiências mas carregado de incertezas e riscos. E também de perplexidade, quando não de relativismo, perante múltiplas contradições, ou mesmo gritantes absurdos: a disponibilidade de conhecimento e as práticas que parecem ignorá-lo; a abundância e o desperdício convivendo com a escassez e a fome; a informação aparentemente homogeneizadora e radicais reivindicações do direito à diferença (Vilar, 2006).⁵³

A complexidade daquilo que aceitamos e designamos como o nosso mundo é tal, tanto no que respeita aos factos que se sucedem

⁵³ Intervenção de Emílio Rui Vilar na apresentação do fórum cultural, evento ligado às comemorações do 50º aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian (<http://www.estadodomundo.gulbenkian.pt>, 2 de Junho de 2007).

vertiginosamente, como às relações imbrincadas estabelecidas ou aos seus intérpretes, que, só por ligeireza, alguém poderá reivindicar para si uma imagem ou uma representação mais ou menos cristalizada do mundo, ainda que provisória.

No entanto, é esta mesma complexidade que produz diariamente novas relações de subjectividade entre cada sujeito e o mundo, num movimento perpétuo gerador de cultura, seja em círculos de continuidade, seja em dinâmicas de rupturas com o passado.

Sabe-se que as tradições são construções culturais, emanadas de factos e testemunhadas em narrativas, cujas dinâmicas as tornam operativas à medida que o tempo passa, isto é, tornam-se referentes para uma dada comunidade, que as partilha, funcionando como seus garantes e condicionando os seus comportamentos. O mesmo acontece com alguns mitos ancestrais e com as obras clássicas. Se tal se verifica é porque há, nestas narrativas e nas suas metáforas simbólicas, algo que é capaz ainda de responder às questões de natureza social, psicológica ou existencial na actualidade, contribuindo para uma compreensão e convivência entre pessoas que aceitam e partilham as mesmas malhas sociais, adstritas a um normativo instituído.

Embora o século XX tenha trazido ao homem contemporâneo um desenvolvimento tecnológico sem par e lhe tenha proporcionado um conforto e uma satisfação de apetites ímpar, não é menos certo que o mesmo homem indaga mais intensamente sobre a sua condição e sobre o seu papel no cosmos.

Paradoxalmente, num mesmo momento, nunca se viu tão distintamente o universo e se destaparam tantos novos horizontes desconhecidos.⁵⁴ É dentro deste esforço de sistematização, de viver segundo uma ordem subjugada a uma globalização estandardizada, mas sugestivamente caótica, que o homem actual se faz notar pela excepção de rasgos insólitos operados no seu quotidiano.

⁵⁴ A interrogação ao estabelecido pela lógica é bem patente em outras áreas, mesmo no domínio das ciências exactas. Vejam-se estes exemplos, que se socorrem de uma linguagem de significação de espectro alargado para exprimirem ideias: a *Teoria da Relatividade* de Einstein; o *Princípio de Indeterminação* de Heisenberg; o *Paradoxo da Informação* de Stephen Hawking.

Assistimos, assim, ao desafio da racionalidade com contraposições de *absurdidades* como sustentação das relações interpessoais, as quais, naturalmente, se reflectem nos produtos ficcionais da literatura destes mesmos tempos.

Cientes desta realidade, propomo-nos abordar a ficção de João Guimarães Rosa e de Mia Couto sob este enquadramento do insólito e do absurdo, que nos induz, numa primeira leitura, a um sentimento inverosímil.

Ora assistimos, no nosso caso particular, a uma literatura que mostra um homem contemporâneo que luta antagonicamente até ao extremo das suas forças contra uma modernidade inexorável na sua dinâmica aglutinadora de *clonagem* global das vontades humanas. Por outras palavras, poderemos dizer que, no contexto da ficção destes autores, deparamo-nos com personagens excluídas que quase sucumbem às tensões antagónicas vivenciadas na sua modernidade.

Acresce que estas figuras evoluem num espaço intrinsecamente simbólico, tanto no sertão brasileiro como na savana moçambicana. Nestes mundos e contextos, a vida faz a sua *travessia* por entre estes espaços representativos, não no sentido *mimético* do termo, mas condicionados pela visão pessoal dos autores, enquanto expressão infinita dos seus concretos transcendentais. Temos, assim, o sertão e a savana como espaços que ultrapassam a sua significação real para adquirirem uma idealização ficcionada e expressa pelas personagens. Mais ainda, os seus caracteres agrestes e implacáveis isolam as personagens na sua solidão, na melancolia, miséria e doença, empurrando-os para uma sobrevivência *in extremis*, onde a confrontação com o seu profundo *eu* os leva, não raras vezes, a naufragarem dentro de si mesmos.

Esta desconstrução íntima operada nas personagens faz sobressair o absurdo que ora se mostra em ligação com o seu passado, ora em comunhão com a natureza que os envolve. Temos, assim, uma ficção que expressa a sintonia entre as personagens e os espaços simbólicos, assim como a sua relação balizada com referentes sustentados em crenças ancestrais.

Para reforçar este despojamento de si mesmas, encontramos personagens a viver no limiar da sobrevivência e a sofrer no extremo da sua condição, seja pela fome, pela doença ou qualquer outra privação. Ao mesmo

tempo, a fragilidade da personagem exposta durante a luta pela sobrevivência faz sobressair factos e episódios insólitos do quotidiano, desencadeando perplexidades e incompreensões nos seus pares perante manifestações absurdas.

Considerando o absurdo, pensamos que o ponto de partida das ficções, em ambos os escritores, é comum. Se, por um lado, existe um investimento no homem anónimo e vulgar, consolidado no passado tradicional, por outro, é a terra onde respira no quotidiano que o molda numa luta permanente, configurando a arena dos tempos modernos. É a união destes elementos que forma o *húmus* ficcional para ambos os escritores.

Apontando à centralidade no homem em Guimarães Rosa, vemos que ela é assumida intensamente no seu *compromisso humanista*, como no *compromisso do coração* que celebra com o homem na busca da sua dimensão transcendental e metafísica, enquanto escritor:⁵⁵

Sua missão é muito importante: é o próprio homem (Lorenz, 1995: 27);

[...] cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens (Lorenz, 1995: 38);

[...] o bom escritor, é um arquitecto da alma (Lorenz, 1995: 40).

Como já expusemos, o mundo rosiano compreende o homem enformado no sertão, resultando numa simbiose tão *perfeita* que o próprio escritor se inclui nesta osmose, proclamando-se como «homem do sertão»: «isto não é apenas uma afirmação biográfica, [...] eu acredito tão firmemente como você, que ele, esse “homem do sertão”, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa» (Lorenz, 1995: 30). É nesse espaço vital que o homem rosiano convive com o seu devir e se constrói na *viagem* da sua vida e o escritor perscruta a sua alma universal: «o bom escritor, é um arquitecto da alma» (Lorenz, 1995: 40).

⁵⁵ Já no *Capítulo I, 1.3.2. O homem face ao devir*, abordámos o papel relevante que o homem possui na ficção de João Guimarães Rosa. Para uma melhor compreensão desta dimensão humanista do autor, leia-se também o seu discurso de tomada de posse na Academia Brasileira de Letras, em 16 de Novembro de 1967.

É nesta mesma convicção de fé no homem e naquilo que possui de universal que se move Mia Couto: «nascemos um pouco disso, do amor pelos homens, pelas pessoas, independentemente da raça» (Chabal, 1994: 275). Também o espaço, neste caso, se revela um factor primordial na edificação do homem, favorecendo um paralelo estreito entre o seu espaço criativo e o de João Guimarães Rosa:

O sertão é, pois, um mundo em invenção. Tudo isto se pode dizer da savana, o espaço onde se constrói não apenas a paisagem de África mas onde África se constitui. O sertão e a savana são assim mundos construídos (Couto, 2005: 197).

Mas existe outro aspecto comum aos dois escritores, o revivalismo de um período passado. É a infância que adquire um estatuto de destaque, tanto pelas memórias das vivências na meninice, como pela sensibilidade e recolha de impressões intensas de duas vivências, que se projectam no seu presente de cada autor:

Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel (Lorenz, 1995: 33);

Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia (Lorenz, 1995: 34);

[...] escutava os contadores [...] eu ouvia vozes da infância (Couto, 2005: 107).

Podemos aqui encontrar uma valorização da infância e da sua precocidade cognitiva, desprovida da capacidade de elaboração e de integração das vivências emocionais. É por esta razão que a infância é propícia às clivagens, ou seja, a abrir-se decomplexadamente às possibilidades de leituras e entendimento do mundo, integrando o sentir no pensar e não os dissociando.

Será, talvez por isto, que ambos recordam o quotidiano das suas infâncias, onde cada pormenor se imprime profundamente no espírito de uma meninice fantasiosa, que, no agora, se abre em deslumbramento para o mundo em redor. Por outras palavras, cada experiência, mesmo banal, constrói o *eu*

gravando sulcos profundos no seu espírito, principalmente a sensibilidade e as impressões sentidas nesse estágio de vivência, de tudo ser possível, que aflui, no presente, envolto numa aura enigmática, com repercussões nas narrativas de ambos os autores.

Assim, fazendo confluir os vários fios que fomos tecendo ao longo deste trabalho face às narrativas de Mia Couto e de João Guimarães Rosa, ressaltamos um eixo transversal e estruturante das suas narrativas, o absurdo.

Semelhante eixo transparece mais notoriamente em determinadas contos, onde personagens, revelando uma fé imensa na sua transcendentalidade, se metamorfoseiam, elevando-se a uma outra dimensão da realidade, harmonizando o absurdo com uma *imago mundi* individualizada. É concretamente este estado de consciência que transparece nas personagens plasmadas com o *infinito* de Rosa e as *eternidades* de Mia.

Assim, primeiramente, deter-nos-emos no insólito e no inesperado de que se reveste o momento, bem como na sua convergência de sentires emocionais, assim como na força capacitadora de fragmentar o *eu*. De seguida, reflectiremos sobre as diferentes figurações de que o absurdo se camufla na ficção destes autores.

3. Tocar o momento com um *sentir-pensar* e ter uma revelação⁵⁶

Para reflectirmos sobre o fenómeno que ocorre no momento, o que nele conflui e dele emana, temos de pressupor uma abordagem diferenciada da lógica e aceitarmos outros registos ponderáveis e susceptíveis na sua compreensão. Este preâmbulo impõe-se porque, para sermos justos, temos de nos enquadrar nos pressupostos dos autores e compartilhar a metafísica e o transcendental de Rosa, bem como o pensamento sobrenatural animista de Mia Couto. Neste aspecto, deixemo-nos conduzir por este último que aponta um caminho para descodificarmos o mundo rosiano:

⁵⁶ A expressão: «sentir-pensar» foi empregada por João Guimarães Rosa para explicar a Günter Lorenz o conceito de *brasildade*, acentuando o outro modo do brasileiro apreender o mundo, mas que, aqui, adoptamo-lo como sensibilidade válida para a apreensão do momento (Lorenz, 1995: 56).

É preciso sair da razão para se poder olhar esse Brasil que Guimarães nos mostra. Como se para tocar a realidade fosse necessário uma certa alucinação, uma loucura capaz de resgatar o invisível (Couto, 2005: 109);

Guimarães Rosa trabalha fora do senso comum (ele cria um senso incomum), elabora no mistério denso das coisas simples, entrega-nos a transcendência da coisa banal (Couto, 2005: 111).

Na mesma senda aponta Gilberto Matusse que, num âmbito comparatista, apresenta o fantástico como uma forma de «romper com a hegemonia do racionalismo europeu» e enveredar pela «aceitação de um sistema conceptual, de pensamento mais conforme com a realidade multifacetada, aberta, que caracteriza as sociedades latino-americanas, onde se mesclam elementos da cultura nativa e da cultura europeia. Aliás, muitos elementos de carácter sobrenatural provêm de crenças e mitos das culturas nativas» (Matusse, 1993: 142). Somos assim colocados numa posição de nos despojarmos de preconceitos, pois se desejamos analisar a ficção dos autores, no mínimo temos de aceitar as suas regras e jogar nos seus campos: ⁵⁷

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade da nossa cultura e a singularidade do nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia (*Tempo*, 1986: 47).

Ora, ressaltando esta abordagem, antevemos que a magia do momento em Rosa se apõe à consciencialização do conhecimento da essência humana na sua transcendentalidade, no metafísico, visando a edificação do homem como um absoluto. Sabemos que era um crente no sobrenatural: «Sou um

⁵⁷ Acerca desta problemática, queremos fazer uma chamada de atenção para o facto de não abordarmos estas ficções sob uma perspectiva do fantástico ou outras concepções, pois Mia Couto, questionado sobre uma abordagem à sua obra pelo entendimento do *realismo mágico*, é muito esclarecedor: «Acho que isto é um disparate. O escritor é um construtor de mundos inventados» (Felinto, 2002). Também João Guimarães Rosa é explícito neste ponto: «eu não qualificaria meu conceito mágico de “realismo mágico”; eu o chamaria antes de “álgebra mágica”, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exacta» (Lorenz, 1995: 54).

escritor e penso em eternidades [...] Eu penso na ressurreição do homem» (Lorenz, 1995: 42).

Por seu lado, em Mia Couto, o momento constrói-se num ponto de cruzamento de mundos diferentes, mas de tal maneira plasmados, em simbiose, que se completam. É o próprio ficcionista quem nos elucida acerca desta interpenetração de dimensões:

Afinal: os mortos, os vivos e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela. A fronteira entre seus territórios se resume fácil, movente. Nos sonhos todos nos encontramos no mesmo recinto, ali onde o tempo se despromove à omniausência. [...] Os vindouros, esses que aguardam por corpo, são quem mais devíamos temer. Porque deles sabemos o quase nada. Dos mortos ainda vamos recebendo recados, afeiçoamo-nos a suas familiares sombras. Mas o que não suspeitamos é quando a nossa alma se compõe desses outros, transvisíveis (*Cada homem*, 2005: 121).

Assim, não nos resta outra postura senão a de aceitar as *transições*, as *viagens* que as personagens empreendem, passando estas linhas ténues de divisão entre o real e o sobrenatural, numa coexistência animista, colando-se a essas dimensões.⁵⁸

No momento, imbuído desta ideia animista, verifica-se a cumplicidade de vivência entre os espíritos e as pessoas, sendo, por isso, pacífico conceber que «o acontecimento sobrenatural estará quase sempre associado a um momento, acontecimento particular» (Matusse, 1993: 142). É assim que, muitas vezes, a morte aparece como um estado de transição para a transcendentalidade, situando-se na comunhão com os espíritos, na dimensão da *eternidade* ou revelando-se em situações insólitas.

O referido aspecto é comum às narrativas destes autores, isto é, consiste na apresentação do momento como motivo central da narrativa pelo lado inusitado e insólito, provocando uma forte descarga emocional nas personagens que nele participam ou a ele assistem. Na centralidade do instante, opera-se uma metamorfose individual ou colectiva, seguida de uma

⁵⁸ Relembremos as palavras de Mia Couto, já por nós reflectidas, as quais sublinham a institucionalização religiosa do animismo: «Nós falamos de África sem entendermos como se estrutura o pensamento religioso, como um sistema de relação com o mundo. Chamamos àquelas religiões coisas vagas como animistas, etc., mas elas funcionam como funciona a religião em qualquer parte do mundo, estruturando o comportamento, toda a atitude» (Couto, 1998: 63).

clivagem da personagem(ns), ocasionando, por vezes, uma mutação brusca do sentido da acção narrativa.

Perante a imposição do momentâneo, o instante exhibe-se-nos nas várias narrativas estudadas e podemos afirmar que este fragmento de tempo exerce uma força atractiva dos vários elementos narrativos. Procurando especificar melhor, diremos que, sem motivo aparente, quer de ordem ou de causalidade, o momento atrai sentidos, modela-os numa amálgama e em *ponto de fusão*, transforma-os e devolve-os à narrativa, fazendo-os emergir sob outra configuração. Estas consciencializações tornam-se mais visíveis e quantificáveis pela diferenciação de atitudes que caracterizam as personagens, delas extraíndo as manifestações do absurdo. Outro fenómeno que se verifica no momento é a diluição da noção de temporalidade, conforme veremos mais à frente.

3.1. Não há outros mundos: todos coexistem neste

Para concretizarmos uma reflexão acerca do momento, olhemos para Guimarães Rosa por intermédio de Mia Couto, evocando a reflexão que fez sobre a construção do conto:

João Guimarães Rosa é um contador que não fechou a história [...] como o tal dançarino africano que se prepara para a possessão. Surpreendemos o acto nesse momento em que já não é dança para se converter em transferência de alma e corpo (Couto, 2005: 108).⁵⁹

Agarrando o sugerido, entenda-se a intenção em condensar as narrativas de Guimarães Rosa num momento, o acontecer de uma consciencialização do essencial na(s) personagem(ns), a qual perdurará num tempo infinito. Assim, o instante aparece na narrativa como um rasgão de profunda consciência do sentido da vida, assemelhando-se no seu procedimento à ideia de que a

⁵⁹ Vejamos a explicação de Mia Couto: «Fechar a história [num contexto moçambicano] é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que os relatos são retirados de uma caixa que nos foi deixada por Guambe e Dzavane. O primeiro homem e a primeira mulher. No final da cerimónia, o narrador volta-se para a história – como se a história fosse uma personagem – e diz-lhe: “Volta para casa de Guambe e Dzavane.” É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial. Se a história não se fecha fica-se doente, contaminado por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar» (Couto, 2005: 108).

história não fecha, nem abre – acrescentaríamos nós. O escritor foca o factual, fornecendo apenas informações capitais para a compreensão do que irá ocorrer, valorizando o tal momento, fazendo gravitar e depender a narrativa desse instante. É nesse preciso instante que a personagem, à mercê de uma descarga emocional fortíssima, se descobre pela revelação rompendo com a emotividade forte a corrente contínua de dormência em que imergia o curso da sua existência, revelando-se num rasgo de vida genuína.

Com a ocorrência inesperada, rasga-se a janela do instante que torna incongruente o devir temporal alinhado e criterioso, transferindo-se para o metafísico, o transcendente e o eterno, diluindo a temporalidade num fluxo constante, não mensurável, dependente do que aconteceu num dado espaço, ligando a experiência da personagem ao acontecido. É assim que a figura reconstruída, em duplicação, reflecte também a descontinuidade do momento, vivendo-a ao nível do próprio eu, agindo no contexto do paradoxo e do enigmático.

Do mesmo modo, acontece a *estória*, sem passado, nem futuro, importando só o instante e a transcendentalidade da revelação aí surgida. Poder-se-á dizer então que a história se metamorfoseia em *estória*, pelo inconcebível e pela transformação do tempo histórico: «E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável» (Rosa, 2001: 100).

Este sincretismo verificado no contar do acontecer constata-se ainda no recurso *in media res* com que as narrativas são introduzidas na generalidade em ambos os escritores.⁶⁰ Ainda que este recurso confira uma nota de realismo às narrativas, fornecendo-nos as informações nucleares da acção, em torno das quais se desenrolará a intriga, tal não passa de um pretexto para surpreender com as impressões desencadeadas pela intensidade do momento, servindo o intuito de conduzir o leitor para o insólito e o absurdo da situação

⁶⁰ Este recurso narrativo *in media res* é «um processo deliberado de alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso: o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da acção» (Reis, 2002: 199). Ainda segundo Carlos Reis, este «artifício assume de certo modo a função de incorporação literária da História» (Reis, 2002: 199). Daí não ser estranho, este apresentar-se como um recurso específico do romance realista.

introduzida de imediato, criando uma atmosfera chocante, decorrentes do enigmático, do bizarro ou do avesso.⁶¹

Ao falarmos no despertar súbito e intenso que cada personagem central evidencia, como se de um acordar se tratasse na sua alienada e inconsciente viagem, é imperioso o encontro com Riobaldo e com a sua revelação: «Digo: o real não está na saída nem na chegada: êle se dispõe para a gente é no meio da travessia» (Rosa, 2001: 62-63). Deste modo, somos lançados em abrupto na *estória* e dela saímos, testemunhando o momento do acontecer, o instante, sem termos de assistir ao abrir ou ao fechar da narrativa.

Por sua vez, em Mia Couto, o conto contém uma única história, que evolui de forma unívoca, fazendo os ingredientes da narrativa convergirem para um único só objectivo: o momento final inesperado e paradoxal, um momento privilegiado. Esse instante desencadeia uma impressão singular, um sentimento singular e forte, tanto nos outros participantes da narrativa, como no leitor, configurando uma máxima, uma moralidade, desvendando os mistérios contados e encerrando a história, numa analogia com a tradição oral moçambicana: «O fecho da narrativa, que constitui um dos momentos significativos na actividade do contador, apresenta muitas vezes em Mia Couto uma espécie de lição, de conclusão moral, didáctica e universal» (Afonso, 2004: 428).

Podemos, assim, compreender na globalidade a importância vital de que o momento se reveste para a revelação. Na verdade, um conjunto de fenómenos condensa-se inesperadamente em momentos insólitos e intensos, onde o sentir e a afectividade imperam, levando a que uma essência se manifeste tão fortemente que desencadeie no homem ou no grupo, um agir e um comportamento paradoxais e/ou absurdos decorrentes de uma epifania pessoal ou colectiva.

Por sua vez, o acontecimento insólito e inesperado permite que o espaço ganhe uma preponderância teatral, pois convoca as personagens, proporcionando-lhes uma experiência fortemente afectiva e emocional, que se traduz numa simbiose perfeita entre espaço e personagens. Neste sentido,

⁶¹ O conceito de *avesso* é utilizado por Lenira Marques Covizzi, a propósito do insólito em Guimarães Rosa, no sentido de acentuar uma lógica inversa e antagónica ao lógico racional, que envolve as personagens rosianas, (Covizzi, 1978: 63-105).

desenvolve-se como que uma dramatização, onde uma eventual comunidade de espectadores assiste e participa mais ou menos activamente.

Semelhante processo põe em evidência o protagonismo de uma dada personagem que se impõe relativamente às outras numa clara manifestação de atribuição de um significado pessoal a um qualquer acontecimento que passa a adquirir sentido, fazendo com que o sujeito intua que o sucedido e o vivido lhe dizem respeito. Sem vislumbrarmos razões fundamentadas, é apenas sugerido um sentir, uma intuição geradora de mudanças. Primeiramente, porque a personagem se reviu e se identificou no acontecido, depois, porque testemunhamos uma profunda transformação do comportamento e atitude, chegando a romper parcial ou totalmente com o seu passado.

Do dantes pouco fica, pois a epifania que a personagem sofre, decorrente de uma consciencialização nova da realidade, eleva-a a outro registo de apreensão do mundo imediato. O que até então era apercebido num registo caracterizado pelo deslumbramento, perplexidade ou incompreensão, dado o seu carácter transcendente, interioriza-se, agora, fruto da revelação pela compreensão e passa a fazer parte da transcendentalidade da personagem. Este novo registo de conhecimento é tão intenso que lhe muda o comportamento, fazendo-a crer na *razão* que a assiste.

Face a este novo estado indiciador de uma dimensão metafísica e sobrenatural, urge uma linguagem adequada e verosímil para a exprimir. Ambos os escritores se socorrem da subjectividade da poesia e das características da oralidade, as quais, na opinião de ambos, melhor se adequam a verbalizar essa outra dimensão do real, onde as personagens se situam. Sobre o papel capital da linguagem em Guimarães Rosa e Mia Couto, torna-se oportuno fazer um breve apontamento. De facto, embora a linguagem não se enquadre no nosso objectivo de trabalho, não podíamos deixar de chamar a tenção para este aspecto.

João Guimarães Rosa encara a linguagem como um elemento central e estruturador das suas narrativas, conferindo-lhe uma transcendência, aqui expressa de um modo bivalente:

Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico [...] Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos as nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura (Lorenz, 1995: 45);

[...] o aspecto metafísico da língua [...] a língua e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. [...] O idioma é a única porta para o infinito (Lorenz, 1995: 47);

A língua é o espelho da existência, mas também da alma (Lorenz, 1995: 52).

Enquanto expressão da vida, a linguagem assume um papel de plenitude, como integrador de sentidos das possíveis extensões variáveis da vida, particularmente do absurdo, do ilógico. Daí, que entendamos o experimentalismo linguístico que o autor assume, indo ao purismo de considerar que «cada autor deve criar seu próprio léxico», chegando mesmo a uma convicção axiomática: «Cada palavra é, segundo sua essência, um poema» (Lorenz: 1995: 53).

Na aceção do definido por Guimarães Rosa, Mia Couto apropria-se das potencialidades da linguagem propostas pelo ficcionista brasileiro: «desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade» (Couto, 2005: 111) e transfere para uso próprio esse recurso que serve os seus propósitos. Na sua ficção, Mia Couto fala de duas realidades que coexistem: o mundo real e o mundo que se coloca para além dele. Simultaneamente, afirma a dificuldade que possui em exprimi-lo, daí socorrer-se da plasticidade que a linguagem lhe permite, não se coibindo de a manusear:

As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes (Couto, 2005: 106);

Quando eu mexia nas palavras, queria que elas funcionassem para dizer uma outra coisa. Não era apenas por uma operação estética, linguística, mas uma maneira de quebrar um muro para mostrar que, do outro lado, havia uma outra luz (Nunes, 2006: 14).

Temos, assim, no entender de ambos uma melhor adequação e ajuste da exploração das potencialidades da linguagem para a expressão dessa emanência fenomenológica; o *infinito* em Guimarães Rosa e a *eternidade* em Mia Couto.

Como se depreende, estamos perante uma espécie de metalinguagem, uma linguagem do absurdo, do fenomenológico, a qual rompe com o estabelecido e não se enquadra cabalmente na normalização da língua, em particular no normativo gramatical do português.⁶² Daí, Mia Couto apresentar-se como mediador desses mundo coexistentes.

3.2. O momento como estrutura angular da personagem rosiana

Retomemos o nosso pensamento inicial, a intensidade do momento, a metamorfose e deriva que resultam em maior ou menor grau de clivagem das figuras ficcionadas, para olharmos alguns exemplos indiciadores da experiência fenomenológica, vivenciada pelas personagens.

Ilustremos esses momentos e a conjugação *caprichosa* de susceptibilidades desencadeada na interioridade de cada um, que delineiam a *viagem da travessia* da vida direccionando-se sobre si, sobre o seu absoluto sobrenatural: «o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria» (Lorenz, 1995: 34).

É o caso de Riobaldo, protagonista de *Grande Sertão: Veredas*. Este, numa evocação memorativa da sua viagem de vida, fixa não um momento, mas momentos que o edificaram naquilo que é. Evoquemos a lembrança do momento em que conheceu Diadorim. Colocado numa atitude confessional, admite ao interlocutor quão profundo e marcante foi a revelação que a «travessia do rio», literal e metafórica, impôs na sua vida em companhia de Diadorim: «O sério é isto, da estória toda – por isto foi a estória que lhe contei – : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome» (Rosa, 2001: 125). Este conhecimento do velado, do real indizível,

⁶² Ana Mafalda Leite, no prefácio de *Brinciação Vocabular*, salienta as convergências em Mia Couto que se verificam entre o «amador de palavras e o amador dos sentidos, a ponte entre o normativo e o criativo, lugar de reflexão trans(linguístico)» (Cavacas, 2000: 7).

acompanha a personagem permanentemente, lançando-a num desassossego pela consciência da limitação das suas capacidades, da sua condição humana.

Mas é também esse estigma de incapacidade e desassossego que conduz Riobaldo a outro momento insólito, quando a sua indagação e procura o levam a confrontar-se com o Diabo e a olhar-se de frente. Recobrando a fé e crença em si mesmo, num paralelismo de dimensão metafísica com Deus: «Eu sou Aquele que sou» confessa: «o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!» (Rosa, 2001: 436). Mais à frente, recorrendo à metáfora do rio, especifica: «Como os rios não dormem. O rio não quer ir a parte nenhuma, ele quer é chegar a ser mais fundo, mais grosso» (Rosa, 2001: 450).⁶³

Podemos depreender que o homem rosiano se descobre em momentos que o vão construindo na sua travessia, edificando-o como um absoluto. Ademais, como Riobaldo conclui no final do seu solilóquio reflexivo: «Nonada [...] Existe é o homem humano. Travessia» (Rosa, 2001: 624). Estes rasgos exprimem, no nosso entender, as forças antagónicas que se degladiam na intimidade secreta sobrenatural de cada personagem sertaneja, oscilando entre o transcendente e a transcendentalidade, conferindo-lhe uma dimensão universal por via da dimensão fenomenológica comum ao homem universal: «o diabo pode ser vencido simplesmente porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito» (Lorenz, 1995: 37).

A dimensão escatológica do momento, associada à singularidade do individual, do *eu* narcísico, terá uma expressão maior, por exemplo, no conto «O espelho». Para além do recurso a uma linguagem do domínio filosófico, denotando uma preocupação ensaística com a explanação da temática da *metempsicose ou teorias biogenéticas*, o protagonista ilustra a sua reflexão, evocando um símbolo da antiguidade e da psicologia, Narciso.

É, no entanto, à física e às leis da óptica, aplicadas ao espelho, que o protagonista do conto recorre para abordar o jogo da aparência e da essência

⁶³ Em Guimarães Rosa, o rio é mais que uma simples metáfora, ele representa a dimensão psicológica do homem em todas as suas possíveis dimensões: «amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade» (Lorenz, 1995: 37).

na construção do eu, o qual serve para concretizar o momento da desestruturação do eu, amalgamando-se o tempo, o espaço, a compreensão e a expressão:

[Os espelhos] além de os utilizarem nos manejos da magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade? [...] Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo, senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (Rosa, 2001: 122).

É esta desordem aparente que se submete à capacidade de sistematização e organização para onde todo o caos tende, desde o primordial, que desencadeia a revelação da essência do eu, aquele que existe para lá da máscara, da aparência e que opera a clivagem nas personagens rosianas, conferindo-lhes uma nova ordem.

Uma vez que entendemos este conto como um elemento chave no deslindar do absurdo em Rosa, retomaremos esta reflexão mais à frente no nosso trabalho.

Uma outra característica do momento passível de acontecer é a transferência e partilha do conhecimento do eu para o colectivo, como acontece no conto «Sorôco, sua mãe, sua filha» (Rosa, 2001: 62-66). No instante caótico e indizível em que todos se condoem profundamente com a dor e intensidade emocional que atinge a família Sorôco. Inadvertidamente, dá-se o momento em que a gente se fixa nas figuras da mãe e da filha. As almas tocam-se e convergem para uma atmosfera pesada, emanente de uma outra realidade diversa, adensada pela cantiga ininteligível, que se estende à comunidade numa teatralização do momento:

[...] a gente só escutava era o acorcão do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois (Rosa, 2001: 65).

É neste instante que se inicia a transformação psicológica do *eu* e que contagia o grupo pela música, convocando-o para um novo estado de conhecimento psicológico, impondo «a singularidade existencial de uma situação, como se nenhuma outra situação pudesse alguma vez ser real, como se toda a realidade comparecesse naquele momento vivido» (Lopes, 1969: 356).

Este momento condensa toda a história para aquele rasgo temporal momentâneo e extraordinário, em que a emoção penetra no mais profundo da compreensão daqueles espíritos, aliviando-os do peso da incompreensão e inanismo daquele absurdo insólito: «A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo; Foi o de não sair mais da memória [...] A gente com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga» (Rosa, 2001: 66), resultando numa epifania musical, cantando a mesma cantiga a uma só voz, afirmando a metamorfose final, que passa para um registo de outro nível, transferindo a vivência do individual para a memória do colectivo, numa ascense emocional.⁶⁴

Também no conto «Os irmãos Dagobé» (Rosa, 2001: 73-78), o velório e o funeral constituem o momento que compreende essa súbita consciencialização onde se concentra todo o insólito. Assiste-se à partilha da interioridade subjectiva de Liojorge com a personagem a gente. Nada acontece como era esperado e o factual adquire um carácter enigmático e assombroso que confunde os presentes:

Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se (Rosa, 2001: 74);

Aquilo podia-se entender? O assombrável! (Rosa, 2001: 75);

A estúrdia proposição! A qual era: que o Liojorge se oferecia, para ajudar a carregar o caixão... Ouviu bem? Um doido – e as três feras loucas; o que já havia, não bastava? (Rosa, 2001: 76).

Novamente, o insólito surpreende o imaginário colectivo e opera uma ruptura psicológica no interior grupo, obrigando-o a uma apropriação de um novo estágio de compreensão e ao registo profundo de um outro conhecimento

⁶⁴ Óscar Lopes, analisando este conto, põe a tónica na participação emocional do colectivo no acontecimento narrado, sublinhando este deslocamento do sentir do individual para o colectivo: «aparentemente estranhos ou desgarrados, participam de uma íntima cumplicidade nas ressonâncias mais profundas da emoção» (Lopes, 1969: 27).

sobre a realidade. Após o enterro, os irmãos Dagobé pedem desculpa a todos e partem. Neste conto, a metáfora de uma nova chuva que principia depois do enterro exprime um novo conhecimento, um indício do *infinito*, que de transcendente se verteu em transcendentalidade, sedimentando-se sobre a terra, em analogia, com o colectivo da gente: «outra chuva começava» (Rosa, 2001: 78). Também neste conto, a transcendentalidade individual é indutora do colectivo, repondo a harmonia pacífica, rompida pela acção dos fora-da-lei, os irmãos Dagobé.

Servindo-se da personagem Miguilim, Rosa transporta-nos ao mundo da infância, bem ao seu gosto.⁶⁵ Aí assistimos à evolução da personagem e à construção do seu conhecimento, em trechos momentâneos bem circunscritos: «No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo» (Rosa, s.d.: 9). Contudo, o momento intenso que marca Miguilim dá-se na sua confrontação com a morte do seu irmão Dito, o *tanatos*. Esse momento, detentor tanto de insólito, quanto de transcendente, suspende-o numa angústia emanada da incompreensão do sucedido: «Mãe, o que foi que naquela hora a senhora sentiu? O que foi que a senhora sentiu?!» (Rosa, s.d.: 100).

Este estado de cegueira figurado e real, de impossibilidade de «compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado» (Rosa, s.d.: 100), persegue-o, martirizando-o até ao dia em que, de óculos em riste, olha o mundo que o rodeia e vê distintamente: «Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade» (Rosa, s.d.: 125); «O Mutúm era bonito! Agora ele sabia» (Rosa, s.d.: 128). À mercê da revelação, dá-se o deslumbramento do assimilado, do adquirido e, apropriando-se da mensagem de Dito, tomando posse dela, interiorizando-a na sua transcendentalidade: «pode ficar sempre alegre, alegre» (Rosa, s.d.: 96). Poder-se-á dizer que, com a revelação, Miguilim passa para a plenitude, expressada pela alegria extrema, decorrente da superação do *eu*.

⁶⁵ Guimarães Rosa propõe-nos, ao longo da sua ficção, a imagem da infância, da criança plena de sensibilidade inocente, possuidora de um olhar virgem, sem preconceber qualquer constrangimento do ser pelo dever ser, revelando-se um ser incontaminado, «isento das impurezas do mundo adulto, pode filtrar todos os mistérios do universo, comunicar-se com seu enigma»; «A presença do mágico e o sentido do sobrenatural e do onírico, que informam a vida infantil, precisam de ser instituídos, na sua perspectiva feérica, a fim de que não se imponha à infância a violência da nossa incompreensão violatória» (Coutinho, 1970: 443, 444).

Tal superação, sustentada na sensibilidade ingênua da infância, apresenta-se como um caminho possível para a edificação da personagem prefigurada no viver em estado de alegria perene, atingindo o *infinito* rosiano, alcançável pelo estado de graça da infância: «a da filosofia da alegria, que Guimarães Rosa propõe como solução poético-feérica para o problema do destino humano» (Coutinho, 1970: 438).

Esta revelação é-nos legada pela epifania de Miguilim, que recorre à linguagem para estruturar a sua alma e superar a frágil consistência da sua identidade, perpetuando pela linguagem repetitiva e paralela as últimas palavras de Dito: «alegre, alegre; Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...» (Rosa, s.d.: 128). Esta memória exarada no momento institui-se, fixando-se por um processo de dissolvência do devir temporal, metamorfoseando-se numa máxima estruturadora do sujeito, perdurando pelo infinito, pela eternidade.

3.3. A *interviagem* da personagem de Mia Couto através do momento

Dando cumprimento à confrontação da importância do momento na narrativa dos dois autores, importa agora tentar demonstrar o enfoque que Mia Couto põe no referido momento, enquanto elemento estruturador dos seus contos. Atenemos nas palavras do próprio autor sobre a sua concepção de conto:

O conto é feito com pinceladas [...] É uma iluminação súbita [...] Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere [...] o surpreender em flagrante a alma humana [...] deixar-me invadir por pequenos detalhes da vida quotidiana [...] o mais importante não é o seu conteúdo literário mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio mas do sentimento [...] o conto é o conflito interior das pessoas, o pequeno detalhe de quem se surpreende e se descobre um outro (Couto, 2005: 46).

Trata-se, na perspectiva do autor, de condensar no conto pequenos instantes do quotidiano para sondar a interioridade da dimensão humana. Este claro propósito de valorização do detalhe alerta para os indícios que o aparente e o trivial podem esconder. São exactamente esses sinais, de âmbito bizarro,

chocante, muitas vezes enigmáticos, que desvendam a vivência das personagens e desnudam a profundidade da alma humana em Mia.

Porém, para se estar atento à surpresa do inesperado e do insólito com que o quotidiano nos presenteia, é necessária uma compreensão do mundo que extravasa além do raciocínio lógico, dado que nos situamos no domínio da sensibilidade. Daí ser necessário entender pelo *sentimento*, o que nos sugere uma proximidade com o *sentir-pensar* rosiano.

Como já referimos atrás, Mia Couto faz confluír sobre o momento toda a carga emocional que se joga ao longo da narrativa, constituindo-se o conflito numa única unidade com princípio, meio e fim. O leitor é conduzido pela convergência da intriga e pela celeridade dos acontecimentos a uma única impressão, coincidindo com o climax da narrativa, fundindo-se tudo num único momento, onde a inversão brusca da ordem seguida na intriga provoca perplexidade e estupefacção.

Esta economia vai sendo conseguida graças às intervenções oportunas e omniscientes do narrador que as sintetiza com o recurso a pensamentos que encerram máximas e provérbios, à semelhança de epigramas. De modo inverso se comporta o fluxo temporal. De célere vai abrandando até se extinguir e colocar-se fora da temporalidade, a favor da intensa sensibilidade do momento.

Então, o fechar da história dá-se, não só por um cumprimento do costume da tradição ancestral, o desvelar do misterioso e incompreendido, mas para encerrar um ciclo de aprendizagem interior da personagem, a qual, perdida no labirinto da sua condição, se auto-reconhece, descobrindo-se num outro registo vivencial, muitas vezes em intimidade com os espíritos já partidos, situando-se no lado de lá do *muro*, na outra dimensão.

No conto «A Fogueira», somos chocados por um velho tresloucado pelo confronto com a sua extrema miséria. Num estado semi-insano, ele decide providenciar o enterro da mulher: «Somos pobres, só temos nada. Nem ninguém não temos. É melhor começar já a abrir a tua cova, mulher» (Vozes, 2002: 24). A anuência da esposa não é menos bizarra do que os preparativos para a realização deste ritual estranho. Contudo, ficamos estupefactos perante o desfecho operado no momento em que, numa total ironia, ocorre a morte do

próprio velho, consumando um desenlace inverso ao sentido que se adivinhava.

Uma diferente perspectiva do momento é a outra dimensão imiscuir-se no real imediato. Na narrativa «O embondeiro que sonhava pássaros», a ignorância e incompreensão geram a discriminação cega do Passarinheiro, figura misteriosa detentora dos espíritos voadores dos pássaros e ligada ao simbólico embondeiro. A perseguição movida à bizarria do criador de pássaros, que habita nas entranhas dum embondeiro, só é contradita pela inocência de uma criança, sobre a qual recairá a insanidade cega dos que se crêem do lado da razão. No final do conto somos confrontados com o fogo aterrador e regenerador que destrói o menino. Estamos perante um momento de metamorfose. A discriminação cega de ignorância degenera em tragédia e os espíritos resgatam a sua propriedade, acontecendo o enigmático: «O menino transitava de reino; Então o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes» (*Cada homem*, 2005: 68).

Este aspecto da *transição* ligado ao momento imbrica-se também na metamorfose da personagem que, evoluindo para outro registo de conhecimento de si, outro estado de existência, supera-se no seu estado de consciência, surpreendendo os que a rodeiam: «Afinal, a vida se confirma à força de rasgão» (*Na berma*, 2003: 33). É o que se verifica no conto «O moço não mental». Aí, o momento é incompreensível e enigmático, sendo só tangível através da reacção inacreditável do moço, caracterizado por uma profunda debilidade mental, mas que surpreende a mãe, deixando-a perplexa: «E ficou olhando o filho se afastando, como se inaugurasse um outro ser» (*Na berma*, 2003: 46). O mesmo assombro do momento nos assalta em «As lágrimas de Diamantina». A personagem central, Diamantina, surpreende todos, despertando inesperadamente do seu estado letárgico desencadeado pelo amor de Florival. Depois de chorar *diamantes verdadeiros*, manifestação da sua *transição*, ausenta-se resgatada pelo amor, encobrendo-se na natureza, numa vivência eufórica de amor: «já noite, viram derivar pela estrada um casal de avessas aparências [...] Tombava uma chuvinha leve, simulando fluir da terra para o céu» (*Na berma*, 2003: 36-37), já transitada para uma nova identidade *avessa*.

Podemos, assim, constatar que, em Mia Couto, o *fechar da história* coincide com o momento mais intenso da narrativa, o clímax da intriga, repondo um equilíbrio e reordenando as forças que pairaram desenfreadas, caoticamente soltas ao longo da narrativa. Deste modo, o escritor cumpre e observa os preceitos dos ancestrais contadores de histórias, apaziguando os espíritos, trazendo a pacificação aos ouvintes do conto, em última instância, a todos os leitores.

Esta natureza enigmática que se associa ao momento, poderá entender-se pela ausência de temporalidade, um não tempo. Isto é, não se consegue apreender a sua espessura e mensurabilidade, de tão diferente que se mostra: «lembranças de um tempo que só há fora do Tempo» (*Na berma*, 2003: 78), ou como refere Guimarães Rosa através das palavras de Dito: «acontece acontecendo» (Rosa, s.d.: 96).

Se a essência do momento é profundamente enigmática, já o absurdo paradoxal com que as personagens, por vezes, nos surpreendem possibilita uma leitura mais imediata, embora de cariz fenomenológico.

4. Manifestações do absurdo

Como vimos atrás, o conceito de absurdo centra-se no sujeito, adquirindo sentidos que este lhe confere, abrindo uma teia de infinitas possibilidades, colocando-o numa dimensão transcendental e, simultaneamente, num campo de análise fenomenológica.

Ainda que esses sentidos do absurdo se mostrem, muitas vezes, totalmente paradoxais e ilógicos ao comumente aceite, eles condicionam os comportamentos das personagens, pois encerram uma logicidade coerente e uma responsabilidade pessoal, capazes de impelir à acção quem a eles adere convictamente. Particularmente, interessa-nos sistematizar as configurações que as personagens nos proporcionam dos seus absurdos.

Embora o absurdo inserto nas personagens condense uma multiplicidade de variantes e indicie uma realidade transcendente ou sobrenatural aos seus pares, um olhar mais diferenciado sobre o sujeito e sobre o seu pensamento

transcendental concreto tornam mais ou menos evidente uma ou outra variante, que se impõe com mais dominância sobre as outras.

O certo é que não estamos no domínio de áreas estanques, capazes de nos favorecer uma categorização completa e distinta. Tanto mais que a fragmentação, a clivagem verificada na personagem, ocorrida no momento, resulta da conjugação de elementos enigmáticos e aleatórios, anunciando personagens com uma falência interior, desmembradas e/ou fragmentadas, sobrevivendo do desencontro entre o sujeito e o objecto.

Este processo não só desencadeia uma clivagem e desestruturação da personagem, como inaugura outro estado psicológico no sujeito, instalando-se outro pensamento, outra lógica, outro agir numa adequação à nova condição e ao novo pensamento.

Assim sendo, só nos resta olhar para o processo de clivagem e constatar repercussões sentidas na personagem. O resultado pode manifestar-se de forma brutal, concretizar-se por um acesso delirante ou através de um acto espectacular. Neste sentido, este processo mental, este estado de absurdo, pode revestir-se de uma significação de distintas configurações, desde o estranho ao bizarro, tocando mesmo o patológico.

Será sob a perspectiva de tentar fixar estes absurdos que adiante empreenderemos uma incursão nas obras seleccionadas e faremos um levantamento dos elementos textuais que sustentam os nossos propósitos.

4.1. O eu estranha-se

Fazendo uma inflexão no nosso trabalho, empreendemos, agora, uma viagem transversal pelos contos de João Guimarães Rosa, no sentido de destacarmos o absurdo, fixando-lhe as manifestações e a diversidade das suas faces insólitas, que sobressaem da unidade global que os contos nos oferecem.

Para encetar esta abordagem, torna-se fundamental considerar dois aspectos prévios que nos embrenhe nos meandros enigmáticos e que ressaltam de imediato quando estudamos este autor. O primeiro aspecto fora do comum prende-se com a publicação de *Primeiras estórias* e,

posteriormente, de *Tutaméia*, cujo sub-título é *Terceiras estórias*, sem que o autor houvesse publicado umas previsíveis «Segundas estórias» de permeio. Sobre este facto anómalo, subscrevemos o ponto de vista de Lenira Covizzi, que põe em evidência o jogo incongruente e subversivo do autor: «os adjectivos numerais modificadores de Estórias teriam um carácter aleatório e irracional enquanto subversão do princípio lógico-racional da seqüência numeral» (Covizzi, 1978: 63).

Uma outra surpresa está-nos reservada no desfecho inusitado de muitas intrigas: «Nesse corajoso – e convincente – emprego do anticlímax deve-se ver prova decisiva de mestria na arte de tramar histórias» (Rónai, 2001: 27). Resultam daqui duas ideias precisas. Uma é a procura dos contrários ao lógico normativo transcendente por parte do autor, contrariando o registo fácil e imediato do viver, criando simultaneamente a surpresa e a perplexidade nos leitores. Outro, é o carácter lúdico e cómico com que o autor nimba os seus contos, sem desvalorizar a seriedade da matéria visada. Este aspecto do anedótico enigmático da vida é explanado por Guimarães Rosa no prefácio do livro *Tutaméia*, no texto de suma importância intitulado «Aletria e Hermenêutica», onde faz reflexões jocosas sobre o inesperado da vida quotidiana, bem como acerca do quotidiano anedótico.

Neste sentido, visando um melhor entendimento das implicações da anedota, registemos ainda duas pequenas notas do autor. A primeira prende-se com uma associação inusitada, a natureza cómica e sobrenatural característica da anedota:

A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota [...] Nem será sem razão que a palavra «graça» guarde os sentidos de gracejo, de dom natural, e de atrativo (Rosa, 1993: 7);

Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso (Rosa, 1993: 8).

A segunda coloca em evidência a capacidade que a anedota possui para auscultar o insondável, funcionando como indutor do *alegórico espiritual* através do humorismo:

[...] tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (Rosa, 1993: 7);

Sintetiza em si, porém, o próprio geral, o mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível (Rosa, 1993: 9).

Sendo assim, e envolvidos na aura enigmática adjacente à ficção rosiana, contemplemos as principais variantes que o absurdo assume e enforma nas narrativas tomadas por objecto de trabalho.

Iniciamos intencionalmente com o conto «O espelho», não só devido ao paralelismo que nele encontramos com o de Mia Couto «Afinal, Carlota Gentina não chegou a voar?» que abordaremos mais à frente, mas sobretudo, porque ambos se nos afiguram fortemente paradigmáticos no deslindar da *imago mundi* de cada escritor.

Senão vejamos, ambos criam um protagonista que, falando na primeira pessoa, reflecte sobre si mesmo, desenvolvendo uma auto-análise, que resulta numa narrativa intimista e introspectiva de tom confessional.

Ao mesmo tempo que cada protagonista vai indagando sobre si mesmo, descobre um outro *eu* e apropria-se desse novo objecto descoberto, desencadeando uma forte consciencialização da sua nova essência. Os protagonistas vivem um estado de estranheza de si mesmos e, surpreendidos pela cisão interior – no caso de Guimarães Rosa, e pela multiplicidade do *eu* – no caso de Mia Couto, desenvolvem uma negação da sua imagem e condição e, numa metamorfose, encetam nova maneira de viver e agir.

Em qualquer destas personagens se reconhece o fracasso e falência do seu estado emocional. Elas observam introspectivamente o seu vazio no sentido de debelar a lacuna afectiva. No entanto, os resultados finais são diferentes. Se, no conto de Guimarães Rosa, o protagonista desmonta a sua estranheza numa análise metódica para se compreender, no de Mia Couto, a personagem principal associa o seu estado, que lhe é estranho, aos espíritos que o possuíram, o que nos coloca no domínio do fenomenológico.

A desconstrução introspectiva realizada pelo narrador de «Carlota Gentina» atinge uma profundidade inquietante próxima da loucura e do patológico, alternando com níveis de misticismo, numa intenção de aliviar a

insustentável incompreensão do vivido e a contemplação do absurdo paradoxal. No entanto, a sua incapacidade leva-o à aceitação resignada da sua condição, admitindo estar possuído pelos espíritos. A personagem, de tão diferente que se sente, desenvolve uma estranheza relativamente a si mesma, criando *outros*, o que pode sugerir uma debilidade do *eu*, derivando numa clivagem com fins defensivos face à angústia, à fragilidade ou à ameaça da integridade do *eu*.

Constatamos, assim, como o(s) *outro(s)* coexiste(m) no *eu* e personifica os espíritos demoníacos persecutórios interiores que pela possessão o esvaziam de auto-controlo e domínio e lançam na inquietante estranheza de se sentir *outros*, numa vertigem emocional, atraindo a si toda a carga emotiva e negativa que atormenta o *eu*.

No caso de Rosa, o narrador autodiegético anónimo possui uma personalidade singular: «Surpreendo-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram» (Rosa, 2001: 119).⁶⁶ Ao longo da narrativa, vai afirmando uma completa convicção na sua transcendentalidade e uma fé no seu absoluto, num diálogo com o interlocutor, que não intervém na narrativa. Este protagonista pode ser entendido numa universalidade identificativa com o leitor. O mesmo processo se verifica com o protagonista de Mia Couto, diferenciando este daquele outro por travar um diálogo confessional com o narratário, mantendo as características semelhantes ao interlocutor do conto rosiano.

Se nos debruçarmos sobre «O espelho», verificamos que o absurdo é explanado numa lógica dedutiva surpreendendo por nos levar a anuir a evidência paradoxal dos contrários à lógica inicial. O jogo entre o *eu*, protagonista, e o *outro*, narratário, inicia-se no preciso momento em que a personagem central nos conduz à sua intimidade psicológica e ao emaranhado de fios de infindáveis especulações, dando conta da estranheza que constitui a consciencialização da descoberta do novo *eu*, resultado da clivagem interior e informando-nos, simultaneamente, do novo quadro referente que emoldura o seu pensamento:

⁶⁶ Sobre a problemática do narrador e das diversas atitudes narrativas que assume, seguimos Carlos Reis (Reis, 2002: 257-267).

Se quer seguir-me, narro-lhe [...] experiência [...] Surpreendo-me [...] Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (Rosa, 2001: 119).

Na qualidade de leitores/narratários descansamos perante as regras que nos são pacificamente propostas e instala-se em nós um certo conforto e segurança, dada a compreensão da lógica do que se vai tratar, corroborada através da imagem do espelho e das suas leis. No entanto, a última frase é tão assertiva que adquire um carácter proverbial e lança-nos na dúvida, pois «o milagre que não estamos vendo» contempla uma infinidade de possibilidades, conferindo ao espelho uma significação metafórica. Deste modo testemunhamos a oscilação da personagem entre duas dimensões: o real concreto, «fixemo-nos no concreto» (Rosa, 2001: 119), e a transcendentalidade do protagonista, o *milagre* que nos transcende, mas que, apesar de tudo, consideramos.

Este absurdo joga-se no manusear da ilusão, oscilando entre o objecto real e a reflexão sobre o mesmo, enganando com o mostrar despudoradamente da verdade. Mas de tão incrível, avessa e contrária à lógica da nossa percepção holística, não acreditamos nessa ilusão, tomando-a por uma farsa mascarada. Este brincar com desconstruções do lógico, isto é, apresentar as fragmentações do eu, tantas quantas podem ser as várias formas de espelhos e de materiais, remete-nos para o relativismo da verdade, pois esta revê-se em tantas outras lógicas, quantos os ângulos de onde se contempla, descobrindo-se quantos outros *eus* lhes estão inerentes.

Perplexos, não apreendem de imediato as consequências sérias do jogo, pois joga-se a tragédia humana na confrontação com a verdade inexorável das palavras do oráculo de Tirésias, que pairam sobre Narciso, ou seja, sobre o homem universal: «havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse» (Rosa, 2001: 121). Trata-se da angústia experimentada face à limitação do total conhecimento do *eu*.

À travessia para o conhecimento junta-se a condição paradoxal da depuração dos olhares viesados nos fragmentos estilhaçados do espelho ou nas imagens infinitas dos espelhos paralelos, até «olhar não vendo» (Rosa, 2001: 124). É o contrário, o avesso, o lógico paradoxal: «me olhei num espelho

e não me vi [...] Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto» (Rosa, 2001: 126).

Também, à semelhança do nosso protagonista, uma dúvida se nos coloca, será este conto um aflorar do enigma rosiano, um código para decifrar o escondido por detrás do jogo mágico de espelhos, que inesperadamente se impõe como revelação ao *eu*, enquanto manifestação de essências do «nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?» (Rosa, 2001: 128). Ou será a verdade demasiado explícita para ser credível?

Uma ideia forte ressalta desta metáfora do jogo de espelhos, designadamente, o *eu* conhece-se por revelações em momentos inesperados, onde os avessos e os contrários desvendam um conhecimento mais profundo do ser:

E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! (Rosa, 2001: 122).

Podemos então fixar que o absurdo emanado das personagens rosianas se estrutura também pelo avesso, pelo contrário, relativamente, ao registo com que apercebemos a vida, podendo exprimir-se pelo bizarro e tocar a aberração. Ou, num sentido divergente, manifestar-se pela exaltação e alegria desencadeadas nas personagens, como se constata nos contos «As margens da alegria» e em «Pirlimpsiquice».

Todavia, no conto «O espelho», a surpresa final acontece quando, já inseguros nos nossos alicerces conceptuais e em plena desconfiança de tudo, o narrador nos devolve uma segurança desconcertante, quando nos força a ajuizar que ele não é, nem está louco: «Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico [...] Dou-lhe razão» (Rosa, 2001: 126-127).

Seguindo a ideia do protagonista, poderemos dizer que estamos perante uma reflexão filosófica sobre «temas de metempsicose» (Rosa, 2001: 124), explanados a partir de uma adequação simbólica do espelho, conferindo

verosimilhança à imagem devolvida pelo mesmo sob uma ordem inversa e avessa à realidade.⁶⁷


Esta concepção vai-se impondo nos outros contos como uma panóplia de possibilidades do transcendente, à maneira da infinidade de reflexões que dois espelhos colocados frente a frente proporcionam. E é neste jogo de reflexos que oscilam os desassossegos das personagens, que pela revelação demonstram um conflito interior, consequência da dualidade verificada entre a luta da aparência e da essência, reflectindo a transfiguração no *eu* em absurdos contrários à realidade imediata.

Um outro aspecto importante é a universalidade adquirida pelo anonimato do protagonista, que transfere os absurdos contrários para a infinidade de possibilidades de nomeações, que a transcendentalidade pode adquirir, após a tomada do objecto transcendente por cada personagem.

Iniciemos intencionalmente a ilustração destas infinitas possibilidades do absurdo pelo conto, estranhamente anedótico, «Pirlimpsiquice».⁶⁸

A narrativa em causa relata um milagre do quotidiano infantil. Nela somos confrontados com *a play within the play*: «uma “sobrepeça” à margem da peça que ensaiam [...] contudo tão plausível» (Rónai, 2001: 24). Este jogo é o resultado de um momento de exaltação de um grupo de jovens estudantes. O sincretismo do instante da revelação desagua num absurdo insólito, «fazendo ficção dentro da ficção» (Covizzi, 1978: 68) ou, por outras palavras, representando o real dentro da ficção, seguindo a razão apatetada de «Zé Boné, [que] com efeito, regulava de papalvo» (Rosa, 2001: 87).

Neste conto, o imponderável e aleatório conjugam uma lógica ou ordem não numa personagem, mas num colectivo. Assistimos à convergência de lógicas particulares que se ordenam segundo a razão de Zé Boné que, com a

⁶⁷ Neste ponto, gostaríamos de salientar os sinais enigmáticos apostos no fim do livro, como por exemplo letras do alfabeto grego, símbolos do masculino e feminino, sinais matemáticos, entre outros. Estes abrem, sem dúvida, uma linha temática, que não se enquadra nos nossos propósitos. No entanto, não resistimos a apresentar a reflexão de Lenira Marques Covizzi a este propósito: «Eles excitam a curiosidade e convidam à decifração. Achamos válido ressaltar esse aspecto devido à preocupação que GR tinha com a preparação gráfica dos seus livros, trabalhando junto aos ilustradores e fazendo-lhes sugestões» (Covizzi, 1978: 65). Assim, a sucessão gráfica associada a este conto exprime uma reflexão simétrica, excepto ter o sinal matemático de infinito – ∞ - no início e de finalizar com outro grafismo, insinuando uma reflexão assimétrica e deformada, sendo o reflexo do reflectido uma simetria: .

⁶⁸ Este neologismo rosiano poderá significar a manifestação do agente indutor que produz a clivagem na(s) personagem(ns), que expressa, como um passe de mágica, a alteração do normal correr das coisas, virando tudo do avesso.

distorção das percepções que vai colhendo, amalgama o vivido e devolve-o ao real por intermédio do enigmático momento da representação de uma peça. Esta, mais do que contrariamente ao esperado, mostra-se diversa, possuidora de uma lógica particular oculta aos outros no início, mas vindo a alastrar-se ao colectivo, rematando com um «indesfecho» (Rosa, 2001: 86). Mais uma vez cumpre-se um absurdo avesso e inesperado.

A manifestação deste absurdo, assente num contrário paradoxal, exprime-se gradativamente, desde o recurso à articulação sincopada do discurso sem sentido aparente, passando por uma linguagem estranha e antitética, até à exaltação do sentido lógico de Zé Boné:

Não era o monte de momento, sim, não. Era a hora na hora (Rosa, 2001: 93);

Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom (Rosa, 2001: 95);

Ei. E. Fulge, forte, Zé Boné ! – freme a representação (Rosa, 2001: 96).

A estranheza deste acontecimento resulta da clivagem manifestada no colectivo por um sentido diverso e incongruente ao normativo lógico. Foi um momento de superação, em que a intensidade do sentir esvaziou a temporalidade do experimentado: «O que: aquilo nunca parara, não tinha começo, nem fim? Não havia tempo decorrido» (Rosa, 2001: 96). O autor, pela experiência transcendental do existir, eleva o colectivo a outra dimensão, caracterizada pelo protagonista da seguinte forma: «Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso e no nosso próprio falar» (Rosa, 2001: 96).

Somos surpreendidos com o diáfano da realidade, sem saber de que lado está o verdadeiro existir, aqui verbalizado na pergunta de Zé Boné: «Viu como a minha estória também era a de verdade?» (Rosa, 2001: 96).

Registe-se a semelhança que existe entre este conto e «O espelho», onde o narrador também é o protagonista. Poderá esta particularidade sugerir que a reflexão filosófica possa ser outro indício de uma possível chave de

compreensão das viagens narradas, mediadas por este segundo conto, em que a palavra *pirlimpsiquice* signifique qualquer coisa, como a transição mágica e enigmática, operada pela metamorfose da personagem, que se lança na experiencição da *viagem*, pela acção do *sentir-pensar*?

Transferindo o olhar para Mia Couto, torna-se imperioso, segundo a nossa perspectiva, começarmos pelo conto «Afinal, Carlota Gentina não chegou a voar?». O facto é que a personagem central sugere uma possível chave para a compreensão das figurações do absurdo nas outras personagens de Mia Couto e, particularmente, para a misteriosa transcendentalidade que as envolve.

Primeiro, realce-se que estamos perante um narrador autodiegético que, coincidindo com a qualidade de protagonista, nos proporciona um testemunho de primeira pessoa e uma narrativa intimista. Este aspecto capital atribui autenticidade e verosimilhança ao sucedido e experienciado, contribuindo para desmontar a enigmática construção mental das figuras de Mia.

Se nos detivermos no discurso inicial da personagem, ressaltam imediatamente aspectos como a fragmentação, bem como a estranheza dos outros que nela habitam. Vejamos:

Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida [...] quando conto a minha história me misturo, mulato não de raças, mas de existências (Vozes, 2002: 85).

Na abertura da história, encontramos todos os ingredientes que perpassam as restantes personagens dos outros contos, embora não com esta nitidez.

Torna-se claro para o leitor a demonstração da estranheza do estado mental da personagem. De facto, o discurso assertivo daquele sustenta-se na plena consciência de que a sua transcendentalidade contempla uma fragmentação múltipla do *eu*, coexistindo numa única *vida* muitas *existências*. O mais gravoso é todas elas possuírem vontades próprias e se degladiarem pela posse de uma única pessoa. Estamos perante o absurdo manifestado em

«uma viagem ao universo interior de uma mente perturbada, patológica» (Noa, 1998: 101), prefigurando vontades em conflito.⁶⁹

Porém, a presença destas entidades estranhas ao *eu* enquadra-se na crença enraizada do animismo, já atrás por nós apontada. Nela, os vivos, os mortos e os vindouros coexistem no mesmo mundo e interagem quotidianamente, desenvolvendo relações imbrincadas: «os mortos, os viventes e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela. A fronteira entre seus territórios se resume fácil, movente» (*Cada homem*, 2005: 121). Daí que a personagem se estranhe a si própria, acreditando estar possuída, ainda que temporariamente, por espíritos, bem como afirma estabelecer contactos com a mulher, assassinada por si, em total coerência com as palavras do próprio escritor: «a nossa alma se compõe desses outros, transvisíveis» (*Cada homem*, 2005: 121). Por seu lado, o sonho é o canal de comunicação privilegiado entre os planos que se cruzam: «Nos sonhos todos nos encontramos no mesmo recinto» (*Cada homem*, 2005: 121).

Finalmente, julgamos serem estes os elementos que, conjugados em múltiplas figuras, enformam o absurdo, como neste conto, num caso de crença inabalável de comunhão com os espíritos, capaz de anular a própria vontade do *eu*.

Posto isto, temos que o inusitado episódio contado pelo cunhado Bartolomeu, com relevância para o enigmático urro da sua mulher, desencadeou a dúvida na nossa personagem, arremessando-a para uma cadeia de acontecimentos absurdos, nos quais acredita convictamente e impulsionando-a, no extremo da sua razoabilidade, à legitimação do assassinato da mulher. Um aspecto curioso é que, embora não possa ser responsabilizada, mercê do seu enquadramento patológico, sente-se culpada segundo uma lógica pessoal.

Temos, assim, que a cisma intensa da personagem desenvolve uma clivagem, negando o seu passado, que gera uma fragmentação interior e uma total dissociação da realidade, institucionalizando a sua crença: «Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O

⁶⁹ Relembramos as palavras de Mia Couto sobre a interligação dos mundos dos vivos e dos mortos, o que sugere o seu cruzamento e prefigura vontades em conflito. Leia-se no *IV Capítulo* o ponto 3. *Tocar o momento com um sentir-pensar e ter uma revelação*.

meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este seu mundo que não encosta com o meu» (Vozes, 2002: 94). Como vemos, está aqui claramente plasmada a coexistência de mundos que se cruzam e interagem, adquirindo sentidos próprios, ainda que paradoxais.

Retornando à personagem, adivinha-se uma estranheza relativamente a si própria, causada pelo desconhecimento interior da sua nova condição, isto é, o sujeito falha o encontro com o objecto real. Semelhante processo de desencontro atinge uma profundidade e degradação inquietantes tais que desencadeia devaneios metafóricos no sujeito, por exemplo, o de que a mulher «Era um pássaro» (Vozes, 2002: 85).

Por outro lado, podemos afirmar que a desconstrução introspectiva lança a personagem numa contemplação paradoxal de realidades, não sabendo mais distinguir o que é real: «A minha mulher matei, dizem. Na vida real, matei uma que não existia» (Vozes, 2002: 85). Toda esta configuração se emoldura no estado febril do paludismo, que persegue a personagem ao longo da vida, extenuando, ainda mais, a sua condição humana e fragmentando o seu pensamento em delírios.

Outro factor fulcral na sedimentação da crença é o sonho, o estado onírico, realidade comum vivida pelas outras personagens. Neste caso, tal estado, de tão intensamente sonhado, confunde-se com o vivido, coincidindo o seu início com o momento em que se dá a clivagem na personagem. O resultado é o devaneio e o delírio, expressando-se através de metáforas, no uso peculiar da linguagem, nascidas das leituras singulares da realidade: «E se eu, sem saber, vivia com uma mulher-animal? [...] Se essa mulher fideputa, me enganou, fui eu que animalei» (Vozes, 2002: 88). Estamos perante um absurdo vivido sob o delírio. A personagem crê que outros a habitam e manipulam numa disputa interior paradoxal de várias personalidades, até mesmo com a intervenção da mulher morta: «Sonhei-lhe [...] naquele pilão estava a origem do meu sofrimento; assisti minha morte. Olhei no corredor e vi sangue, um rio dele» (Vozes, 2002: 90- 91). Tudo isto só é possível porque tal personagem se coloca numa dimensão enquadrada por vivos, mortos e espíritos.

4.2. Endireitar caminhos

Contudo, o absurdo em Guimarães Rosa apresenta, uma face ainda mais intrigante e bizarra, como acontece no conto «A terceira margem do rio», aqui já referido. Nele, encontramos uma fixação levada ao extremo pela personagem central, que se despede do seu mundo real e se refugia na sua fé, ancorando-se a uma literal e metafórica terceira margem, valendo a corrente do rio a passagem de cada homem pela vida.

Essa alienação bizarra e enigmática demonstrada pela personagem é aceite pelos seus pares como parte dolorosa da rotina da vida e tolerada com resignação. Suportar a loucura do outro é mais facilmente admissível, pois declarando-se paulatinamente, é entendida como comportamento inexorável perante as condições miseráveis da vida e a possibilidade desta alienar qualquer um:

Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia (Rosa, 2001: 80).⁷⁰

A sua obsessão centraliza-o num mundo contrário à realidade, sustentado num sentido adquirido, que se afasta do aleatório e exprime uma lógica pessoal, todavia, de sentido contrário para os que permanecem sozinhos na margem, prisioneiros da corrente do sentir por eles provocada.

Este antagonismo, que reveste o estado absurdo e estranho do homem que segue a corrente do rio, é mais enfatizado pela lembrança da sua sensatez e cumprimento de preceitos desde menino e tenra idade, o que realça mais a sua clivagem, a sua dissociação e negação da vida anterior, objectivada na acção de construir uma canoa e sediar-se no meio do rio.

Estaremos, possivelmente, perante a manifestação de absurdo mais enigmática, mas também mais inquietante. Desta narrativa, exala algo de perturbador, capaz de provocar temor e piedade, conquanto promove um

⁷⁰ Aqui seguimos de perto o formulado por Paulo Rónai: «os vastos espaços desertos são povoados pelos devaneios da imaginação. Os riscos e os imprevistos da dura vida do dia-a-dia produzem resignação e fatalismo» (Rónai, 2001: 21). Confira-se ainda o campo semântico do rio na nota de rodapé da página 94.

sentimento catártico no leitor, através de uma identificação que se vai construindo com aquela personagem ao longo da leitura da narrativa. Residirá este reconhecimento e identificação com a condição e o absurdo do outro na procura permanente de afirmação do homem, consumada numa caminhada solitária em permanente confrontação na busca da sua essência?

Tanto mais estes comportamentos de excesso, vistos como paradigmas de uma loucura, são *reconfortantes* quanto nos posicionam numa escala de conveniência, imaginária e falaciosa, que oscila entre a normalidade total e a loucura absoluta.

Mas este isolamento no absurdo pode, também, tocar o bizarro e a aberração, como acontece no conto «O cavalo que bebia cerveja». Nesta narrativa, o absurdo recorre a ardis de incrível sagacidade, a fim de ocultar a verdadeira motivação da personagem e a razão do comportamento.

Uma outra perspectiva dos contrários manifesta-se em comportamentos catatónicos, de alheamento e inadaptação à realidade, como aquele que constatamos no conto «A menina de lá». A personagem central é uma menina que carrega um alento enigmático, caracterizado pelo seu total sentido ilógico. Além de não se enquadrar num arquétipo de criança, ela demonstra uma sensibilidade aguda, embora totalmente contrária ao normativo. Para espanto de todos, as suas premonições cumprem-se, endireitando e harmonizando a comunidade pelos seus avessos.

A Menina encontra, a propósito deste enquadramento de ausência, uma similitude com os contos «O moço não mental» e com «As lágrimas de Diamantina» de Mia Couto. Isto porque, numa primeira analogia, temos o estado de apatia, de alheamento e de imobilidade, que revela «perfeita calma, imobilidade e silêncios» (Rosa, 2001: 68). Este aspecto concretiza-se tanto pelo seu pelo discurso desconexo e sem sentido: «- Tatu não vê a lua...» (Rosa, 2001: 67), como pelos risos sem motivação directa: «com riso imprevisto» (Rosa, 2001: 67), ou ainda pela articulação de *estórias* desordenadas e absurdas, «da abelha que voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava» (Rosa, 2001: 68).

A similitude pela diluição da temporalidade que apresenta, mais se estreita, vivendo a menina permanentemente no agora, sem passado, nem

futuro. Assim, quando lhe perguntavam o que fazia, respondia «moduladamente: - “Eu... to-u... fa-a-zendo”» (Rosa, 2001: 68).

Por outro lado, essa atitude comportamental incomum e nada natural, acrescida da sua capacidade de fazer milagres, predicado com que o povo a mimoseou, reconhecendo-lhe um estado de beatitude, fá-la extravasar os parâmetros de normalidade, confirmados pelo milagre final. Por tudo isto, Guimarães Rosa coloca a vivência desta personagem numa dimensão divergente da realidade imediata: «Todos os vivos atos se passam longe demais» (Rosa, 2001: 71).

Mas a estranheza pode ser mais surpreendente ainda, quando uma peripécia anedótica ilustra um absurdo a raia a esquizofrenia do individual e do colectivo. Consideremos o conto «Darandina». Nele assistimos a um «espectáculo tragicômico do demente encarapitado no alto de uma palmeira enseja um estudo de patologia individual, e outro, de patologia colectiva» (Rónai, 2001: 20). Somos surpreendidos pela mutação súbita dos estados psicológicos do protagonista, que alternam entre o objecto e o normal: «o homem, vestido correto como estava, nela não esbarrou, mas, sem se livrar dos sapatos, atirou-se-lhe abraçado, e grimpava-o, voraz, expedito arriba, ao incrível, ascensionálfissimo» [despiu-se] (Rosa, 2001: 189). Mais tarde, volvendo à formal normalidade, o narrador confirma: «estava no equilíbrio da razão» (Rosa, 2001: 202).

Mais espanta a esquizofrenia colectiva da multidão, a qual reage gratuita e inesperadamente, oscilando entre o desejar linchar o homem e o seu enaltecimento, transformando-o em herói, tudo envolto numa comicidade anedótica sem retirar a gravidade que a matéria abordada exige: «Lá, ínfima, louca, em mar, a multidão: infernal, ululava [...] em baixo, alto bramiam. Feros, ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo» (Rosa, 2001: 203); «Fez-se o monumental desfecho. Pegaram-no, a ombros, em esplêndido, levaram-no carregado» (Rosa, 2001: 204).

Este surpreender constante, com o saltitar entre o lógico normativo e o seu contrário, coloca um véu sobre a validação do razoável, desconcertando eventualmente o leitor.

Encontramos outra perspectiva no conto «Os irmãos Dagobé», onde os normativos são impostos pelos facínoras e figuras transgressoras da lei e da

ordem. Esta desordem sustentada pelo medo é cessada por Liojorge, «um lagalhé pacífico e honesto» (Rosa, 2001: 74), que mata Damastor, o pior deles todos. O bizarro e absurdo acontece, quando Liojorge, fundamentando-se numa intenção de proveniência desconhecida, se apresenta no velório para levar o morto ao cemitério. A surpresa é que esta bizzarria devolve a normalidade pacífica àquela comunidade amedrontada.

Mais uma vez, o contrário avesso mostra-se como verdadeira essência. Isto é, o que se insinuava como insólito e absurdo, afinal, era o mais razoável, aquilo que trouxe a normalidade ao colectivo, surpreendendo pela inversão do valorativo real e expresso na metáfora: «O enterro estava acabado. E outra chuva começava» (Rosa, 2001: 78).

Poderemos, numa primeira dedução, atestar que a clivagem interior operada nestas personagens decorre de um processo que assenta numa postura de auto-análise desencadeada por catalisadores variados, mas que resultam em «Sondagens do inconsciente [...] monólogo do introspectivo à procura do próprio eu sobre as camadas superpostas pelas contingências do viver» (Rónai, 2001: 20) operando uma mutação comportamental, avalizada por uma lógica contrária.

Tais clivagens desenvolvem, muitas vezes, comportamentos bizarros ou actos estranhos e incoerentes por parte do sujeito, provocando uma negação do seu *eu* anterior e uma dissociação com a comunidade que o envolve. Outra consequência do seu auto-conhecimento é a devolução à comunidade do absurdo sob forma de manifestações comportamentais contrárias e inversas ao normativo comunitário.

Por outro lado, estas personagens deixam transparecer uma calma e uma certeza desconcertantes, na proporção da sua vontade e determinação em empreender e agir segundo a sua própria lógica, desprezando a racionalidade para espanto e perplexidade dos seus pares: «pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transubstanciam em símbolos [...] é a vitória do irracional sobre o racional constituindo-se em fonte permanente de poesia» (Rónai, 2001: 18).

4.3. O credível paradoxal

Atentemos agora nalguns contos de Mia Couto. No conto «Saíde, o Lata de Água», o absurdo manifesta-se através da anulação do sujeito e da realidade, a fim de manter uma máscara idealizada e construída para servir o normativo social.

Saíde, a personagem central, inconformado com a sua infertilidade, aceita um filho de terceiros, para manter a sua dignidade perante os outros. Esta solução volúvel germina-lhe um mal-estar e uma conflitualidade interior que o mina e corrói: «Sempre que recordava trabalhava facas dentro da alma» (Vozes, 2002: 103), de tal modo que opera uma mutação radical na sua vida. Este esgrimir de vontades antagónicas leva-o a arquitectar uma encenação representada diariamente para ocultar o abandono a que a sua mulher o votou, dissimulando essa circunstância.

Prisioneiro da sua fixação mental, isola-se numa transcendentalidade alicerçada numa dimensão contrária ao social que o envolve. Daí que Severino, o chefe do quarteirão, quando irrompe pela sua casa e indaga sobre as razões de tanta violência sobre a mulher, espanta-se da falácia em que vivia Saíde, incompreendendo o absurdo contrário do mundo de Saíde: «Severino como não encontrasse palavras. Andava de costas» (Vozes, 2002: 105). Poderemos daqui depreender um absurdo sugerido pelos contrários, expresso pelo bizarro anedótico da dramatização do papel de *homem macho*, ajustado convenientemente à convenção social.

Mas o absurdo pode também derivar das extremas fraquezas, originadas na fome e na doença, a que a condição humana é votada, figurando-se em delírios.

Em «As baleias de Quissico», Bento João Mussavele sucumbe à miséria e à fome. Encurralado na encruzilhada das suas contradições, escolhe «a sua ideia, era um segredo» (Vozes, 2002: 109). Mussavele desenvolve uma fé absoluta e inabalável numa verdade de conteúdos imaginados. Para ele, a sua fé advém do seu «respeito pelos mortos [...] – Contaram-me uma coisa. Essa coisa vai mudar a minha vida» (Vozes, 2002: 110). A força dessa convicção, legitimada pelas vozes dos espíritos, institucionaliza-se em crença, fazendo-o acreditar na razoabilidade do seu pensamento e, embora todos estejam contra

ele, age contra tudo e contra todos, alucinando que os espíritos lhe confidenciam segredos e o guiam na sua demanda.

Depurando este mistério enigmático, deparamo-nos com a fome a germinar-lhe a crença numa fantasia obsessiva, geradora de delírios:

[...] uma baleia vem pousar na praia. Vem da parte da noite. Abre a boca e, chii, se você visse lá dentro... está cheio de coisas. Olha parece armazém mas não desses de agora, armazém de antigamente. Cheio. [...] O bicho abria a boca e saía amendoim, carne, azeite de oliveira. Bacalhau também. (*Vozes*, 2002: 110-111).

O curioso é que confrontando a sua fantasia com os instruídos da aldeia, mais se confirma na sua fixação, pois o Almeida enfatizou que «o mundo andava maluco, que o eixo da terra estava cada vez mais inclinado e que os pólos se estavam a chatear. Ou a achatar, não percebeu bem» (*Vozes*, 2002: 113). Assim, também ele perde a sustentação do eixo lógico, o sentido normativo, e desenvolve alucinações e raciocínios bizarros.

Estamos, pois perante o absurdo prefigurado numa alucinação, alicerçada em acontecimentos que a personagem entende serem mensagens direccionadas para si mesma.

Uma outra face da alucinação surge-nos no conto «O embondeiro que sonhava pássaros». Nele, encontramos Tiago, uma criança, seduzida pelo Passarinheiro, personagem profundamente enigmática que habitava num embondeiro. Todos os meninos eram seduzidos por esse homem e pelo colorido dos pássaros, bem como pela música, «as crianças emigravam de sua condição, desdobrando-se em outras felizes existências» (*Cada homem*, 2005: 64). Esta situação extraordinária lançava o caos e a desordem na comunidade dos colonos, aqui apresentada como oponente ao Passarinheiro, o natural da terra. É nesta desordem que se opera a clivagem da criança, à qual sucede a alucinação, levando-a a acreditar nas histórias efabuladas que ouvia ao Passarinheiro, o que implica a sua passagem para outra dimensão, inscrita na metáfora: «O menino transitava de reino» (*Cada homem*, 2005: 68). O seu

absurdo explica-se pela fé inabalável na sua realidade delirada e coincidente com a lenda do embondeiro.⁷¹

No entanto, a convicção posta na lenda arrebatava-o de tal maneira que a toma como referente seu. Credo na sua significação enigmática, assume a sua fé tão profunda e inabalavelmente que se permite imolar pelo fogo, cumprindo os desígnios da lenda: «o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes» (*Cada homem*, 2005: 68).

Esta clivagem trágica demonstra como a alucinação pode desenvolver uma convicção numa personagem, ancorando-se fortemente na fé de haver descortinado uma verdade, ao ponto de a levar a imolar-se segundo os preceitos exigidos.

Esta dimensão do absurdo prefigurada em delírio é-nos também sugerida sob outra forma no conto «O menino do sapatinho». A ruptura psicológica da personagem é estimulada pelo desejo extremo de maternidade de uma mulher que esbarra nas circunstâncias miseráveis da sua vida. O desequilíbrio interior opera um corte com a realidade e desenvolve um pensamento delirante, sonhando um parto que ocorre por «uma simples fresta de claridade» (*Na berma*, 2003: 13), demonstrando, mais uma vez, a fragilidade da fronteira entre o real e o absurdo, assim como a facilidade de a transpor. Deste modo, a personagem passa a outro registo do viver, que o autor classifica como «ser de outra dimensão» (*Na berma*, 2003: 13).

Neste caso, apreendemos o absurdo sob duas manifestações: a bizarria e o contrário. O primeiro transpira da fantasia da mulher, que diligencia cuidados extremos para satisfazer o tamanho mínimo do seu filho: «Só língua de pássaro lhe tocaria o reduzido coração [...] a mãe colocou o menininho num sapato [...] Uma peúga desirmanada lhe fazia de cobertor» (*Na berma*, 2003: 13-14). Mas a evidência de que algo escapava ao correcto era a manifestação do contrário, a contradição do comum, pois as lágrimas da criança «de tão

⁷¹ Pela importância deste elemento narrativo no desfecho da história, reproduzimos aqui a lenda, recorrendo ao texto do conto (*Cada homem*, 2005: 57-68). O embondeiro «era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo [...] Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se suicida por via das chamas. Sem ninguém pôr fogo [...] Aquela flor era moradia dos espíritos. Quem que fizesse mal ao embondeiro seria perseguido até ao fim da vida. Esta ideia de árvore invertida pode sugerir a unidade e a dualidade, à deslocação simbólica da Árvore da vida para a Árvore do Conhecimento» (Chevalier, 1994: 90).

leves, nem pelo rosto. As lagriminhas subiam pelo ar e vogavam suspensas. Depois se fixavam no tecto e ali se grutavam» (*Na berma*, 2003: 13).

No entanto, é interessante registar que, no final da história, o narrador fecha-a e repõe a harmonia, proporcionando à mãe a recuperação do juízo real, convencendo-se de que a criança, em contradição com a noite de Natal, não nasceu, mas esfumou-se para o céu: «lá no tecto já não brilhavam as lágrimas do seu menino» (*Na berma*, 2003: 16). Ou seja, se verificamos que as personagens permanecem assiduamente no seu estado de absurdo após a clivagem operada, indo até às últimas consequências, como a morte, também é certo que outras transitam no absurdo momentaneamente, retornando à realidade após esse corte com o real, como acontece neste conto.

Porém, Mia Couto emaranha o jogo do absurdo, cruzando e confundindo as dimensões do real e do absurdo. Por outras palavras, o leitor é intencionalmente colocado numa proximidade cúmplice do narrador ou uma personagem e é levado a crer que uma dada personagem transitou para fora da realidade concreta ou se tresloucou. Ela movimenta-se num estado absurdo, agindo com comportamentos bizarros, estranhos, encobrendo-se com um véu enigmático. Subitamente, no final da história, não raras vezes, somos surpreendidos por nos descobrirmos, a par do nosso cúmplice, no lado do absurdo, isto é, no lado errado, uma vez que a nossa cegueira racional não permite ver a razão lógica que assistia a personagem, operando-se uma mutação brusca e de corte no narrador, no leitor, invertendo-se perspectivas, trocando-se razões e transcendentalidades.

Esta mesma ideia chega-nos através de narradores que participam nas narrativas como voz do colectivo, manifestando juízos valorativos sobre os que vivem na loucura, mas que, subitamente e para espanto, se descobrem eles no lado errado da certeza, pelo desvelar de um segredo que era escondido pelo reverso da conduta da personagem.

Isto é o que verificamos no conto «Rosa Caramela», onde a personagem com o mesmo nome vivia no outro lado da realidade: «sobresonhava»; «pondo sentimentos nos pedregulhos» (*Cada homem*, 2005: 16, 23), vivendo encoberta pela noite. Esta personagem bizarra não vivia como os demais, situava-se para além do sonho, acentuando a sua natureza estranha pela sua cumplicidade com a noite e a corcunda costurada ao seu corpo. O seu comportamento era

estranho e contrário. Vivia de noite e falava com as estátuas. A incongruência e bizarria das suas atitudes levavam os seus pares à incompreensão total da sua conduta paradoxal.

Tamanha bizarria começava logo com a sua imagem, onde coexistiam o belo e o feio, dependendo da perspectiva do olhar: «A cara dela era linda, apesar. Excluída do corpo, era até de acender desejos. Mas se às arrecuas, lhe espreitassem inteira, logo se anulava tal lindeza» (*Cada homem*, 2005: 15).

Na verdade, à semelhança do nosso narrador, somos surpreendidos pelo sentido que o amor lhe confere, ao descobrirmos que o seu comportamento escondia um amor proibido e não uma loucura desencadeada de um enamoramento não correspondido. Tudo acontece, quando, num desvelar da insanidade, ela se despe da corcunda no funeral do enfermeiro Jawane e, à noite, se conforta em diálogo amoroso com Juca, o pai do nosso narrador.

Afinal, ela perdia-se num monólogo com as estátuas, dado que o seu amor escapava à realidade da vida normativa da aldeia, só possível no outro lado, no oposto reverso, segredado nas metáforas da noite e do sonho. Afinal, a sugestão de que «Ela tirara tudo aquilo de sua ilusão» (*Cada homem*, 2005: 17) desvaneceu-se, na proporção do amalgamento verificado entre a razão e a ilusão, quando tudo se endireita pelos contrários e o nosso narrador descobre os seus equívocos: «Ela [não] se aleijou na razão» (*Cada homem*, 2005: 17).

No mesmo empreendimento da bizarria se move em *Rosalinda: a nenhuma*. O desarrumo da sua existência também ficou a dever-se ao amor enviesado pelo ciúme que tinha do marido que a *atraiçoa*va com outra mulher e que alimentou a sua *crença*. Foi esta obsessão que a arrastou a um arrebatamento extremo de bizarria, ou seja, de carregar o cadáver do marido e trasladá-lo de campa, acreditando finar a continuação desse adultério que se prolongava para além da morte.

Podemos aqui constatar a força do *eros*, capaz de sustentar uma *crença*, levando a personagem a ultrapassar a linha divisória entre a vida e a morte: «acreditava entender um juízo sem dimensão» (*Cada homem*, 2005: 54). Um aspecto particular que caracteriza este tipo de absurdo é o objecto de desejo esgotar o sujeito. Este pela sua fixação, consome-se até se «converter em ausência [...] se promoveu a nenhuma» (*Cada homem*, 2005: 55).

Mas o absurdo surge também a par da doença, com especial destaque para o paludismo, a qual aliada à fome extrema transforma o homem, arrebatando o seu espírito até ao terrível e dramático. Esta situação é a que encontramos na figura de Maneca Mazembe em «O pescador cego».

Este, após um longo tempo de solidão na pescaria, treslouca esgotado pela fome: «Aquela loucura dele era um convite à desgraça» (*Cada homem*, 2005: 98). Num antagonismo com a adversidade da vida, ele sucumbe às vicissitudes da sua condição e acontece o incompreensível, o bizarro. Dado que nada pescava e, à falta de isco, vazou os olhos, hipotecando o seu corpo para a satisfação do seu delírio. Mas o enigmático avoluma a sua razoabilidade louca quando descobre o caminho de regresso a casa, apesar de cego.

Esta transcendentalidade é claramente associada a uma dimensão sobrenatural, embora de natureza negativa: «carente de luz; em estado de feitiço» (*Cada homem*, 2005: 98). Daí que o ficcionista a caracterize com uma imagética ligada à ausência de luz, de escuridade, sugerindo o andar perdido, com total ausência de sentido que ilumine o seu caminhar da personagem, prefigurando uma cegueira da alma, por ausência de «olhos, janelas onde nossa alma se acende» (*Cada homem*, 2005: 95).

Estas metáforas do escuro, como significação do enigmático e do incompreendido, são uma ideia recorrente, que aparece associada ao absurdo: «Desaparecemo-nos. [...] porque o escuro junta as coisas, costura os fios do disperso. No aconchego da noite, o impossível ganha a suposição do visível» (*Cada homem*, 2005: 93). Isto é, perdendo-se o auto-controlo, entra-se numa espiral tresloucada de infinitas possibilidades de sentidos incríveis, só tangíveis sob um olhar fenomenológico, porque cada alma habita na insondável dimensão do sonho. E, assim, entendemos um Mazembe fiel e ciente à sua certeza, bem como os seus comportamentos insanos, mesmo contrariando a expectável ajuda familiar ou a recusa da solidariedade.

Todavia, o seu absurdo desvanece-se e volve à razão a personagem, quando, no final, o fogo consome o seu refúgio, o barco, e os enigmáticos espíritos participam repondo o equilíbrio: «aquele fogo voara demasiado alto, incomodando os espíritos» (*Cada homem*, 2005: 99). Recuperada a razão, opera-se uma mutação do seu entendimento do mundo, reconhecendo que este está do avesso e atribuindo o seu absurdo à interposição dos espíritos,

seguindo a crença animista. Tudo se confirma na ocorrência de novo fenómeno, totalmente estranho e enigmático: a saraivada. Este é apreendido como a derrota final e o seu falimento pessoal: «A terra subiu para o céu, pensou. Virado do avesso, o mundo deixava tombar seus materiais» (*Cada homem*, 2005: 68). Aceitando a ajuda da mulher, retoma o curso da vida normalizada, «retomando o tempo» (*Cada homem*, 2005: 100).

Um aspecto do absurdo que aqui se evidencia é o tempo constituir-se num hiato, esvaziando-se da sua quantificação e mensurabilidade, como se a loucura fosse um momento sempre no presente, sem antes nem depois.

Um outro carácter do absurdo pode ser extraído dos contos «As lágrimas de Diamantina» e «O moço não mental». Nestes casos, o absurdo caracteriza-se por um estado comportamental de apatia perante o mundo que rodeia estas personagens e os estímulos que lhes lançam, sugerindo um estado de aparência atávica, mas com desfechos diferentes.

Em «As lágrimas de Diamantina», a personagem central permanece apática, não reactiva, limitando-se a chorar as tristezas dos outros, num perpétuo repetitivo, demonstrando uma ausência de vontade própria e cumprindo um papel definido pelos seus pares: «Diamantina gastava o tempo nesse desfilar de desgraçadeira. Única condição: ela devia olhar de frente o contador de tristezas, olhos nos olhos, lágrima de um humedecendo a alma do outro» (*Na berma*, 2003: 33). Interessante é o estatuto enigmático que lhe é atribuído na comunidade, alguém com poderes insondáveis que extrai sofrimentos e tristezas deste mundo enviando-as, não se sabe bem para onde, alguém que liga mundos, dimensões.

Embora nos centremos sobre a dimensão ilógica de Diamantina, não é menos enigmático o absurdo que se apodera do colectivo da aldeia, conferindo à personagem central um poder, que tanto tem de transcendente, quanto de bizarro. A atestá-lo está a sua institucionalização, com rituais próprios e um recinto sagrado, a sombra do djambalau. Deste imbricado resulta uma desordem de dimensões que se situam para além da realidade imediata e que nos confundem quanto ao posicionamento do eixo pragmático e estruturador das vivências em interacção.

Mas regressemos a Diamantina. Ela mostra-se sem iniciativa, sem vivências emocionais manifestas, vivendo para os outros e nos outros, absorva nos seus sentimentos, indiciando um estado catatónico.

Mais uma vez, o amor intervém pela acção de outra personagem, Florival. Estranhamente, Diamantina desperta do seu estado atávico e o absurdo sofre uma mutação. De um comportamento vazio e repetitivo, passa para os avessos, visto que Diamantina e Florival se entregam aos seus prazeres, trocando as suas naturezas de homem e mulher, perante a incompreensão de todos: «já noite, viram derivar pela estrada um casal de avessas aparências: ele vestido de mulher, e ela em roupas de macho. Tombava uma chuvinha leve, simulando fluir da terra para o céu» (*Na berma*, 2003: 37). Temos, pois a metamorfose sustentada na descoberta do *outro* e da sua intencionalidade, criando ao mesmo tempo novas intenções no sujeito. Cruzando-as, fabrica um novo projecto comum vivido, neste caso, nos contrários e na euforia.

Todo o decurso do pensamento desta personagem está, assim, dividido em duas partes distintas. Uma primeira parte caracteriza-se por uma espécie de extinção e ausência afectiva ou de desprendimento aparente, indiciando anomalias na sua vida afectiva, nomeadamente com os que lhe são próximos. Será este estado de ausência, pertencente à experiência vivida pela personagem, que terá desencadeado o seu afastamento da realidade e desenvolvido na sua comunidade uma idealização dum misticismo religioso.

Um segundo estado de consciência, caracteriza-se pela mutação comportamental da personagem, resultante de complexas construções abstractas, que desenvolveram uma profunda clivagem nela, levando-a à ruptura e negação do seu passado e a abandonar-se a uma exaltação amorosa com Florival, numa afirmação da sua nova condição.

Este mesmo estado catatónico pode-se verificar no conto «O moço não mental», mas de desfecho diferente. A personagem, Marcito, mostra-se profundamente alienada na sua compreensão do mundo: «Estava como sempre: pasmado, sozinho. Sentado na carteira, rio como cinza após o fogo» (*Na berma*, 2003: 43). Esta dimensão pessoal manifesta-se num comportamento alheado, em que o riso sem sentido e pleno de incoerência sugere uma alienação do moço e o aparente esvaziamento da acção, acentuando um sentimento de mistério que envolve Marcito: «Tudo para ele

era repetida alumbrança» (*Na berma*, 2003: 44). Este estado de pensamento hipotecado e paradoxal materializa-se num discurso com associações incompreensíveis, ilógicas, formalizando respostas ininteligíveis, desconexas e desarticuladas, a perguntas que lhe são colocadas: «- Estava a ver a casa a nascer, mãe»; «- Sou quem? [...] - Qual é a tua idade? – A idade não é minha»; «- Mãe, eu nem quero ser» (*Na berma*, 2003: 43, 44, 45)

Uma vez mais o insólito acontece. Quando a mãe se preparava para o abandonar, Marcito, talvez tocado pelo amor maternal, acorda da sua letargia e, segurando fortemente a mão da sua mãe, despede-se «com inesperado tom: - Adeus, mãe!» (*Na berma*, 2003: 46).

Poderemos intuir, dando seguimento ao raciocínio que temos vindo a desenvolver, que o absurdo possui as suas regras próprias e não é estático. Pelo contrário, como neste caso, evolui dinamicamente e a mãe é disso testemunha ao ficar «olhando o filho se afastando, como se nele se inaugurasse um outro ser» (*Na berma*, 2003: 46). Um outro aspecto curioso é a perda da noção de temporalidade, total ou parcial, patenteada na vivência destes estados, e aqui novamente sugerida: «Porquê aquele inusitado adeus, se ele nunca antes dera uso ao tempo?» (*Na berma*, 2003: 46).

Aliás, é à volta desta mesma ideia, ou seja, o dissipar da temporalidade ligada ao vivenciar outra dimensão, que se desenrola o conto «A morte, o tempo e o velho». Neste conto, é a própria morte que vive *agónica* por não cumprir o seu papel, reflectindo o antagonismo estóico do racionalismo moderno para com as *crenças*. Somos postos perante a quebra total das barreiras ancestrais entre as dimensões dos vivos e dos mortos. Os vivos transitam para o além e procuram a morte. É a inversão das lógicas, o viver nos contrários do mundo.

Estas interligações permitem relações intersubjectivas entre as personagens centrais do conto o «Velho, a Morte e o Tempo». Assim, e porque a Morte perdera o seu sentido, não lhe sendo reconhecida a sua função, ela implora ao Velho que a salve. Realidade estranha e bizarra! Mais uma vez, a solução é extraída do onírico e do sonho, fornecendo a *palavra* que reabilitará as crenças ancestrais e devolverá à Morte o seu sentido, o seu papel: «palavras tenras [...] Essas de reacender crenças» (*Na berma*, 2003: 64); «iria

ao sonho e de lá retiraria uma porção de palavras [...] lhe entregou o sonho, as palavras, mais seu inebriamento» (*Na berma*, 2003: 65).

Neste conto, reiteram-se ainda os antagonismos vividos na sociedade moçambicana actual, o conflito entre a modernidade e as crenças tradicionais. Ele encerra a premonição de que este absurdo, ou seja, a crença animista, reabilitará as tradições ancestrais: «- Matei o tempo. – Agora, leva-me tu a passear!» (*Na berma*, 2003: 66).

Do que fomos expondo, poderemos entender que o homem de Mia Couto necessita da sua dimensão transcendental, das *eternidades* para o seu absoluto, que se completa com a fé nas crenças animistas ancestrais, dando resposta às angústias do indivíduo que vive os tempos da actualidade na sociedade moçambicana.⁷²

⁷² Este antagonismo verificado na sociedade moçambicana e denunciado por Mia Couto foi já por nós abordado no *Capítulo I*, no ponto 2. 3. 5. *A luz do outro lado do muro* e no *Capítulo III*, 2. *O colectivo e o individual: arena de antinomias*.

Conclusão

Estreitando mais o horizonte comparativo para nos fixarmos nas conclusões, ressalta, na nossa perspectiva, desde logo, uma ideia basilar. O absurdo apresenta-se como um eixo temático estruturante e uno nos textos abordados dos dois escritores. Porém, reverte-se em concretos diferenciados, quando cada um decalca a sua originalidade na sua ficção literária. Assim, de entre as complexas teias dialógicas em confronto, destacamos as marcas mais em evidência da anatomia desse eixo estruturante.

Depois da breve incursão pela filosofia e da constatação das implicações semânticas inerentes ao próprio conceito de absurdo, torna-se certo que estamos perante uma ideia associada ao sujeito, ligada à dimensão pessoal do mesmo e à sua transcendentalidade. E porque estamos neste enquadramento, o absurdo adquire um sentido lógico, ainda que circunscrito, por vezes, a um só indivíduo, a uma só personagem. Isto verifica-se quando alguém, o sujeito, toma para si uma convicção e dela faz depender a apreensão, o conhecimento e relacionamento com o mundo, o objecto, colocando-se este mesmo sujeito no domínio do gnoseológico, que enforma a sua *mundividência*.

Subordinados a esta perspectiva, abordámos o *uno* e o *diverso* que foi ressaltando das ficções estudadas, constituindo-se, logo de início, um propósito convergente aos dois autores. Por um lado, exhibir a angústia do homem perante a vida e a sua condição. Noutra plano, franquear o antagonismo deste perante a desintegração da dimensão individual da vida humana na sociedade moderna em que paradoxalmente evolui.

São estes antagonismos que trazem à epiderme da condição humana o absurdo que transparece da ficção analisada, apresentando cambiantes performativas. Por um lado, temos o *infinito* rosiano, radicado na susceptibilidade da individuação do absurdo, afirmado pelas condutas

contrárias e avessas plasmadas nas suas personagens. Por outro lado, em Mia Couto ressaltam os comportamentos enigmáticos das personagens, que se movem num mundo onde se cruzam as dimensões *viventes* e as dos espíritos, conduzindo à institucionalização em crença religiosa do absurdo.

Todavia, porque se decalca na transcendentalidade de cada sujeito, de cada personagem, é que o absurdo demonstra o elemento *metafísico* e *sobrenatural* do absoluto humano em João Guimarães Rosa, ao mesmo tempo que remete para o infinito das suas nomeações e possibilidades de realização. Esta individuação da transcendentalidade revela-se convergente com a *eternidade* em Mia Couto, divergindo, porém, na sua concretização. Por outras palavras, o homem, enquadrado no animismo religioso africano experimenta outras dimensões, onde supostamente só os espíritos vivem, e permanece, não desaparecendo com a morte física, apenas transitando de natureza, de estado de vivência.

Outro aspecto que aproxima os dois escritores é o absurdo das personagens caracterizar-se por um sentido lógico que se assume incontornável na estruturação do pensamento do indivíduo, manifestando-se em atitudes insólitas e de cisão com o palco social em que evoluem. Daí o mesmo surgir impregnado do irreal e irracional, que invade a realidade, envolto no enigmático, desencadeando nas personagens momentos de exaltação e de superação. Esses momentos fracturantes revelam comportamentos que denunciam diferentes horizontes do conhecimento e da transcendentalidade das personagens. Dada a dificuldade de operacionalização dos mecanismos mentais desencadeados no pensamento do sujeito, torna-se certo que nos movemos na subjectividade do *eu*, o que nos remete para o domínio do fenomenológico.

Esta individualização do absurdo remete para outro aspecto comum aos dois escritores, uma vez que se investe de insustentável peso na consciência da personagem, que não pode mais ignorar esse incómodo, correndo o risco de se perder. Ele diverge, em Guimarães Rosa, para uma determinação de cumprir um desígnio individual, visando o absoluto do *eu*. Já em Mia Couto, a personagem, investida numa crença pessoal, acata vontades e determinações dos espíritos ancestrais e primordiais, integrando-se no absoluto da religião animista. Tudo isto aceite com complacência pelo colectivo dos seus pares.

Aliás, esta ideia encontra eco, sem variações marcantes, nas três obras estudadas do ficcionista moçambicano.

Centrados no universo ficcional rosiano, poderemos dizer que o homem se rege por um normativo assente nos contrários e nos *avessos* ao normativo comum, sustentado por uma fé na singularidade da sua transcendência humana, de natureza metafísica e sobrenatural.

Sabemos que esta transcendentalidade metafísica individualizada impele o homem para uma caminhada em direcção ao absoluto, tomada de momentos de intensa ascese, não só de profunda meditação, mas de aspiração a alcançar as mais altas virtudes, desencadeando revelações e descargas emocionais enérgicas, levando-o a comportamentos insólitos, bizarros, estranhos e enigmáticos manifestados face aos outros que consigo se relacionam e que marcam a *viagem* da vida. São estes insólitos que indiciam um absurdo caracterizado por uma lógica paradoxal, transgressora pelos contrários do lógico normativo e regulador aceite pelo espaço social em que as personagens se inserem.

Poderíamos, seguindo a perspectiva do normativo social, ser levados a uma classificação simplista destas condutas como loucuras e demências. No entanto, Guimarães Rosa afasta este espectro, propondo e demonstrando que o mundo também é para ser lido de trás para a frente, segundo a lógica dos contrários, tão válida como o racionalismo dominante. Porém, a sua expressão ficcional, neste contexto, é desconcertante pela utilização de recursos pouco ortodoxos como o cómico tanto da anedota, como da parodiação, sem sentidos aparentes. Este inusitado desencadeia perplexidades nos leitores ante a bizarria e o estranho factual, acentuados pelos inesperados desfechos das narrativas, sendo tudo envolto por uma cortina enigmática, o que também se verifica em Mia Couto.

Deste modo, Rosa recusa o irracional e o caótico enquanto marcas do absurdo, pois este, na sua ideia, emana das limitações humanas em apreender a essência da verdadeira realidade, colocando-o no patamar do sobrenatural.

Por seu lado, em Mia Couto, o absurdo com o seu carácter inusitado e enigmático está associado à transcendentalidade animista africana, pois redime o caótico, dado que é do domínio transcendente dos espíritos e, segundo as suas regras e normas, legitima todos os comportamentos dos

viventes. Esse transcendente age pela possessão, instituindo-se em fortes convicções, em crenças particulares de cada personagem. As personagens comungam, assim, da lógica dos espíritos, revestindo-se desde simples intervenções destes no mundo dos vivos, alucinações e delírios fugazes, até situações extremas de possessão. Daí que o absurdo assuma lógicas enigmáticas envolvidas pelas crenças ancestrais, derivadas da interpenetração dos mundos dos vivos e dos espíritos.

Outro aspecto particular da ficção de Mia Couto é encontrarmos amiudadamente a institucionalização da crença pessoal, a qual é vivida como uma religião de princípios sagrados e canónicos, adquirindo reiteradamente rituais de formas e comportamentos individualizados, tolerados de modo cúmplice pelo colectivo.

Poderemos dizer que, neste caso, o absurdo se enquadra na religião animista. Vai, assim, ao encontro do propósito africano, por assim dizer, de não quebrar os cânones sagrados e primordiais, mantendo o ciclo perpétuo de vida. Na verdade, o agora é uma reminiscência do passado e a união com o devir uma ponte de ligação entre o antigo e o futuro. A comunhão com os espíritos é uma rememoração do primórdio ancestral, ressuscitando a *cosmovisão* do ser africano, aceite pelo colectivo, prefigura uma renovação de votos de fé na crença tradicional e no apaziguamento dos espíritos. O que vai ao encontro do fechar das histórias de Mia Couto, quando os narradores repõem o equilíbrio na comunidade.

A reabilitação das tradições ancestrais serve de pretexto para o autor as apontar como um recurso de sobrevivência das suas personagens na arena, onde evoluem os antagonismos dos tempos modernos. Neste ponto, serve um dos objectivos da sua literatura, que é a denúncia da realidade moçambicana que pulsa no vulgo quotidiano, devassando os seus antagonismos e as suas contradições.

Mas tomemos ainda outro aspecto comum aos escritores, também referido por alguns estudiosos, e que consiste em colocar o homem no epicentro das suas narrativas. Segundo a perspectiva do presente trabalho, implica que esse homem seja o sujeito do absurdo, não se dissociando a sua edificação do espaço em que vive.

Não é só o espaço enquanto húmus da sua construção que aproxima os escritores, num paralelo entre o sertão e a savana. São, sobretudo, as circunstâncias do meio que moldam e constroem o homem, acentuando a miséria e a vulnerabilidade para a doença. Estas circunstâncias revelam um clima propício às clivagens operadas no interior das personagens, que desencadeiam os comportamentos bizarros, os actos estranhos e incoerentes e as lutas que resultam nas dissociações com a comunidade.

São estas demandas, empreendidas em nome de lógicas pessoais, que se jogam no teatro do quotidiano e exprimem a confrontação entre o homem anónimo e ostracizado com a modernidade que busca a dissolução da individualidade, conferindo uma dimensão épica às personagens.

No entanto, importa ainda registar os processos diferenciados destas emanências do absurdo humano. Em Guimarães Rosa, as personagens empreendem uma *travessia* pela vida na busca da essência e de sentido para a sua existência. Ele propõe-se desvendar o mundo para além das superficialidades das aparências, desvelando, assim, o enigma da vida. Na perseguição desse intuito, a personagem enforma-se numa epopeia individual sustentada em revelações depuradoras, que contribuem para a decifração do mundo, até que alcança a essência, a natureza sobrenatural. Esta circunscção do metafísico ao indivíduo e às possibilidades infinitas das transcendentalidades do sujeito faz com que aquele que provoca a corrente do sentir, na maior parte das vezes, fique sozinho nela.

Por outro lado, em Mia Couto, transparece, na globalidade, uma epopeia do colectivo com figurações individuais, ilustrando um quinhão incontornável da identidade moçambicana, onde a religião animista é o denominador comum ao colectivo. Daí advirá a capacidade de mobilidade do homem transitar entre dimensões, salvaguardando-se de permanecer eternamente refém do absurdo. Ele rasga-se num momento de desvario, retornando, em muitos casos no fim do seu arrebatamento, à normalidade e harmonia, tão conveniente à coexistência dos mundos. Mais uma vez, o fechamento da história coincide com o normativo da tradição oral moçambicana.

Outro elemento importante a salientar neste confronto é a dimensão afectiva de que Guimarães Rosa faz depender as suas personagens na apreensão e conhecimento do mundo, o *sentir-pensar*. Este factor condiciona o

comportamento das mesmas através da ponderação do grau de prazer ou desprazer que lhe está associada e da sensibilidade e afecto que está inerente à experiência e, conseqüentemente, ao acto de pensar, convergindo para o instante, o qual se fixa no momento.

Diremos, pois que o homem vive num contínuo alheamento, rompido por um corte que o desconstrói e lança no absurdo, um rasgo momentâneo, sendo-lhe devolvida a consciência da real existência, cortando a dormência da vida, aspecto que faz evoluir a personagem para outros registos de conhecimento, alterando a sua vida e comportamento. Ficando o absurdo a reflectir este novo estado evolutivo.

Se, em Guimarães Rosa, constatamos que existem decifrações ascéticas emanadas das epifanias das personagens, ocorridas no momento, já em Mia Couto, as personagens, à mercê da doença ou da sua miséria extrema, são violentadas no seu quotidiano e o momento é uma fractura no curso da suas vidas, deixando transparecer, pelo entrecruzar de mundos, uma comunhão entre as personagens e os espíritos, encontrando-se aquelas em estado do sonho, degenerando em delírios e alucinações.

Temos, assim, que o absurdo confere ao homem de Rosa e de Mia uma universalidade e intemporalidade. Seja pelo lado apologético no primeiro caso, no sentido de realçar e alertar para o *infinito*, o elemento metafísico e sobrenatural do homem, que o levará à salvação. Seja pela crença no animismo, instituído em religião, que oferece ao homem de Mia Couto uma plenitude capaz de o ancorar nas *eternidades* e ajudar a debelar a adversidade das contradições da sociedade moderna moçambicana.

Embora as figurações do absurdo nos dois autores se aproximem pelos comportamentos denunciados pelas personagens na marcha da vida, é o enquadramento desse mesmo absurdo que apresenta traços distintos. No entanto, a ideia da possibilidade ilimitada de *infinitos* e de *eternidades* surpreende-nos pelo credível de que a perfeição do homem reina na sua *imperfeição*.

Conscientes de que nos debruçámos sobre um campo temático específico, fica-nos, ainda, a vontade de constituir uma galeria de personagens e de quadros enformados no absurdo, bem como a exploração do horizonte da metalinguagem que dá expressão a esse absurdo. Quer, por exemplo, pela

inversão e subversão de provérbios exprimindo os contrários em Rosa: «Pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois» (ROSA, 2002: 127), ou os neologismos como «indesfecho» (ROSA, 2002: 86). Quer em Mia Couto, pelo recurso a uma imagética bivalente do claro e do escuro, ou a uma imagética simbólica ligadas a aves. Tudo isto a seu tempo.

Bibliografia⁷³

1. Activa

1.1. João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães (2001) [1962] – *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, 15^a ed., Editora Nova Fronteira.

_____ (2004) [1956] – *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, 19^a ed. Editora Nova Fronteira.

_____ (s.d.) [1956] – *Miguilim e Manuelzão*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil». ⁷⁴

1.2. Mia Couto

COUTO, Mia (2002) [1986] – *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, 7^a ed., Editorial Caminho.

_____ (2002) [1990] – *Cada Homem é Uma Raça*, Lisboa, 8^a ed., Editorial Caminho.

_____ (2003) [1999] – *Na Berma de Nenhuma Estrada*, Lisboa, 3^a ed., Editorial Caminho.

⁷³ Relativamente às obras que não foram consultadas na primeira edição, adoptámos o seguinte critério: apresenta-se o ano da data da edição consultada, seguida da referência do ano da primeira publicação entre parênteses rectos.

⁷⁴ A novela «Miguilim», teve a primeira edição no ano de 1956, integrada na obra *Corpo de Baile*. Só mais tarde, foram publicadas separadamente as três novelas que compunham esta obra: «Miguilim e Manuelzão»; «No Urubuquaquá no Pinhém»; «Noites do Sertão».

2. Passiva

2.1. Sobre João Guimarães Rosa

AAVV (1968) – *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Livraria Olympio Editora.

ATAÍDE, Tristão de (1965) [1963] – «O Transrealismo de Grande Sertão», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (111-112).

BOSI, Alfredo (1984) – *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, 3ª ed., Cultrix.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda (2000) – «O homem dos pássaros e o menino: o encontro nas paragens do sagrado», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (444-449).

CÂNDIDO, António (1995) [1963] – «O Homem dos Avessos», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (63-67).

_____ (1970) – «Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa», in *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades.

CANNABRAVA, Euryalo (1995) [1963] – «Guimarães Rosa e a Linguagem Literária», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (72-77).

CARDOSO, Afonso Ligório (2000) – «Dueto de vozes em “Uma estória de amor”», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (28-34).

CASTRO, Dácio António de (1993) – *Primeiras Estórias, roteiros de leitura*, São Paulo, Ática.

CASTRO, Sílvio (Dir.), (2000) – *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, São Paulo, Publicações Alfa. (401-419).

COELHO, Nelly Novaes e Ivana Versiani (1975) – *Guimarães Rosa; 2 Estudos*, São Paulo, Brasília, Editora Quiron / MEC, Instituto Nacional do Livro.

- CORPAS**, Danielle (2000) – «A “reprise” de Kierkegaard no Grande sertão: veredas» in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (168-172).
- COUTINHO**, Afrânio (1970) – *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editorial Sul, S.A. vol. V.
- COUTINHO**, Eduardo F. (1995) – «Guimarães Rosa: Um Alquimista da Palavra», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (11-24).
- DUARTE**, Lélia Parreira (org.) et alii (2000) – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas.
- DUARTE**, Lélia Parreira, Maria Theresa Abelha Alves (2001) – *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, Editora Autentica.
- FILHO**, Adónias et alii (1969) – *Guimarães Rosa / estudos*, Lisboa, Instituto Luso-Brasileiro.
- FILHO**, Adónias, Óscar Lopes, Curt Meyer-Clason e Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1969) – *Guimarães Rosa, «4 Estudos sobre Guimarães Rosa»*, Lisboa, Publicações do Instituto Luso-Brasileiro.
- GERSEN**, Bernardo (1995) – «Veredas no Grande Sertão», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (101-109).
- JUNIOR**, Benjamim Abdala (1995) – «Relações culturais entre os países de (língua) portuguesa: pontos simbólicos», in *Discursos*, Nº9, *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Fevereiro, Lisboa, Universidade Aberta.
- LINS**, Álvaro (1995) [1963] – «Uma grande estreia», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (67-72).
- LISBOA**, Henriqueta (1995) – «O Motivo Infantil na obra de Guimarães Rosa», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (133-141).

- LOPES**, Óscar (1969) – *Ler e Depois, Crítica e Interpretação Literária 1*, Porto, 3ª ed., Editorial Inova.
- LORENZ**, Günter, (1995) [1965] – «Diálogo com Guimarães Rosa», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (27-61).
- MINDLIN**, Dulce Maria Viana (2000) – «O que não é pode vir a ser», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (183-187).
- MONTEIRO**, Adolfo Casais (1964) – «Guimarães Rosa, uma revolução no romance brasileiro», in *Romance e teoria crítica*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- NUNES**, Benedito (1995) – «O Amor na obra de Guimarães Rosa», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (112-133).
- OLIVEIRA**, Vicente Geraldo (2000) – «Mia Couto – leitor de Guimarães Rosa», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (183-187).
- PIRES**, José Alves (1993) – *Uma literatura almada*, Lisboa, Col. «Livros de Estudo», Edições Brotéria.
- RAMOS**, Graciliano (1958) – «A arte de contar em Saragana», in *Encontros com o Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- _____ (1968) – «Conversa de bastidores», in AAVV – *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Livraria Olympio Editora, (38-45).
- ROCHA**, Cláudia Márcia Vasconcelos (2000) – «Entre Margens – Guimarães Rosa e Mia Couto, o encontro possível», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (144-148).
- RÓNAI**, Paulo (1958) – «A arte de contar em Saragana», in *Encontros com o Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- _____ (1958) – «Rondando os segredos de Guimarães Rosa», in *Encontros com o Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- _____ (1967) – «Os vastos espaços», estudo preposto a *Primeiras Estórias*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

- RÓNAI**, Paulo (1995) [1967] – «Tutaméia», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (158-166).
- ROSA**, João Guimarães (1968) [1967] – «O Verbo e o Logos, Discurso de posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de Novembro de 1967», in AAVV – *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Livraria Olympio Editora, (57-65).
- _____ (1995) [1967] – «Aletria e Hermenêutica», in Vilma Guimarães Rosa, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col. (519-526).
- ROSA**, Vilma Guimarães, Agnes Guimarães Rosa do Amaral (org.) (1995) – *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., Col.
- SCHWARZ**, Roberto (1965) – «Grande Sertão: a fala», in *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- SECCO**, Cármen Lúcia Tindó Ribeiro (2000) – «As margens do inefável: a significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães Rosa, Luandino e Mia Couto», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (117-121).
- SILVA**, Ana Cláudia (2000) – «A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em dois contos de Guimarães Rosa e Mia Couto», in Lélia Parreira Duarte (org.) et alii – *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas, (35-39).

2.2. Sobre Mia Couto

- AFONSO**, Maria Fernanda (2004) – *O Conto Moçambicano Escritas Pós-coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho.
- BEAL**, Sophia (2005) – «O Jogo das reinvenções», in *La Insignia*, Madrid 14 de Março.
- BROOKSHAW**, David (1989) – «Mia Couto: a new voice from Mozambique», in *Portuguese Studies*, Volume 5, Modern Humanities Research Association by W. S. Maney & Son Ltd.

- CASTRO**, Ivo (1998) – «Imagens de África nas literaturas de língua portuguesa», in *Discursos, estudos de língua e cultura portuguesa*, Nº 15, Abril, Lisboa, Universidade Aberta, (68-77).
- CAVACAS**, Fernanda (2001) – *Mia Couto: Acrediteísmos*, Coleção Mar Profundo, Lisboa, Editora Mar Além & Instituto Camões.
- _____ (1999) – *Mia Couto: Brinciação vocabular*, Coleção Mar Profundo, Lisboa, Editora Mar Além & Instituto Camões.
- _____ (2000) – *Mia Couto: Pensatempos e improvérbios*, Coleção Mar Profundo, Lisboa, Editora Mar Além & Instituto Camões.
- CHABAL**, Patrick (1994) – *Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega.
- COUTO**, Mia (1986) – «Uma maneira moçambicana de contar histórias moçambicanas», in *Gazeta de Artes e Letras, Tempo*, Maputo, 12 de Outubro (45-48).
- _____ (1997) – «Auto-retratos», in *Jornal de Letras*, Lisboa, 10 de Agosto.
- _____ (1998) – «Imagens de África nas literaturas de língua portuguesa», in *Discursos, estudos de língua e cultura portuguesa*, Nº 15, Abril, Lisboa, Universidade Aberta, (pp. 61-63).
- _____ (1998a) – «Encontro com Mia Couto», in Michel Laban – *Moçambique. Encontro com escritores*, vol. III, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, (999-1040).
- _____ (2000) – *Colectânea Breve de Literatura Moçambicana*, Porto, Gesto Cooperativa Cultural, (4-5).
- _____ (2005) – *Pensatempos*, Lisboa, Editorial Caminho.
- _____ (2006) – *Grande Entrevista – Mia Couto*, Lisboa, RTP. 2 de Julho (videograma).
- _____ (2007) – «Rir num 25, dançar num outro 25», in *Jornal do Teatro*, nº 12, Teatro Nacional D. Maria II, Maio, Lisboa.
- CRAVEIRINHA**, José (2002) – «Prefácio à edição portuguesa» in Mia Couto – *Vozes Anotecidas*, Lisboa, 7ª ed., Editorial Caminho.
- FELINTO**, Marilene (2002) – «Mia Couto e o exercício da humildade», in *Mundo, Folha de S. Paulo*, em 21 de Julho. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>, (4. 5. 2007).

- KNOPFLI**, Rui (1989) – «Carta para Moçambique, O denominador comum», in *Colóquio Letras*, nº 110-111, Julho – Outubro, Lisboa, Editora Fundação Calouste Gulbenkian (99, 107).
- LABAN**, Michel (1998) – *Moçambique. Encontro com escritores*, vol. III, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- LARANJEIRA**, Pires (1989) – «Questões da Formação das literaturas africanas de Língua Portuguesa», in *Colóquio Letras*, nº 110-111, Julho – Outubro, Lisboa, editora Fundação Calouste Gulbenkian (88, 93).
- _____ (1995) – *Literatura Africana de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.
- _____ (1998) – «África – Algumas Achegas para um Debate sobre uma Lusofonia Sócio-cultural», in *Discursos, estudos de língua e cultura portuguesa*, Nº 15, Abril, Lisboa, Universidade Aberta, (49-54).
- LEITE**, Ana Mafalda (1991) – *A Poética de José Craveirinha*, Lisboa, Edições Vega.
- _____ (1993) – «A sacração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui K., José Craveirinha», in *Vértice*, II, 55, Lisboa, Caminho, (37-41).
- _____ (1998) – *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri.
- _____ (1995) – «A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de U. B. K. Khosa», in *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Nº 9, Fevereiro, Lisboa, Universidade Aberta, (53-59).
- _____ (2003) – «Configurações textuais da oralidade no cânone moçambicano», in *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Maputo, Imprensa Universitária.
- _____ (2003) – *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Lisboa, Edições Colibri.
- LEPECKI**, Maria Lúcia (1988) – «Mia Couto, Vozes Anoitecidas, o acordar», in *Sobreimpressões, Estudos Literários portugueses e africanos*, Lisboa, Caminho.
- LISBOA**, Eugénio (1989) – «Carta para Moçambique, Moçambique mon amour», in *Colóquio Letras*, nº 110-111, Julho – Outubro, Lisboa, Editora Fundação Calouste Gulbenkian (pp. 13, 18).

- MARTINS**, Celina (2006) – *O Entrelaçar das Vozes Mestiças, Análise das Poéticas da Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Estoril, Principia Editora, Lda.
- MARTINS**, Wilson (1971) – «50 Anos de Modernidade», in *Colóquio Letras*, nº 3, Setembro, Lisboa, Editora Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____ (1995) – «A literatura moçambicana em questão», in *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº 9, Fevereiro, Lisboa, Universidade Aberta.
- MATUSSE**, Gilberto (1993) – *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Tese de mestrado, Literaturas Comparadas Portuguesas e Francesa (Séc. XIX e XX), Universidade Nova de Lisboa.
- MENDONÇA**, Fátima (1985) – *O Conceito de Nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.
- _____ (1995) – «A literatura moçambicana em questão», in *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Nº 9, Fevereiro Lisboa, Universidade Aberta, (37-51).
- NOA**, Francisco (1998) – *A Escrita Infinita (Ensaio sobre literatura moçambicana)*, Maputo, Livraria Universitária/UEM.
- _____ (2002) – *Império, Mito e Miopia*, Lisboa, Editorial Caminho.
- NUNES**, Maria Leonor (2006) – «Sou um Poeta que Conta Histórias», in *Jornal de Letras*, 10 a 23 de Maio, Lisboa.
- PATRAQUIM**, Luís Carlos (2002) – «Texto de abertura» in Mia Couto – *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, 7ª ed., Editorial Caminho.
- SANTILLI**, Maria Aparecida (1999) – «O fazer-criar nas histórias de Mia Couto», in *Via Atlântica*, nº 3. Revista da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, São Paulo, USP.
- SEIXO**, Maria Alzira (1996) – «Olhares sobre o mundo: A Varanda de Frangipani, de Mia Couto», in *Outros erros. Ensaio e Literatura*, Lisboa, Edições ASA (358-361).
- TRIGO**, Salvato (1981) – *Luandino Vieira – O Logoteta*, Porto, Brasília Editora.
- _____ (1986) – *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Coleção Universidade, Lisboa, Vega.

3. Teórica e crítica

- AAVV** (1989) – *Logos – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa, São Paulo, Editorial Verbo.
- ABBAGNANO**, Nicola (1970) – *História da Filosofia*, Lisboa, Tradução de Armando da Silva Carvalho e António Ramos Rosa, vols. I, X, XIV, Editorial Presença.
- AUERBACH**, E. (1994) – *Mimésis. A Representação da realidade na literatura ocidental*, 3ª ed., S. Paulo, Editorial Perspectiva.
- BENEDICT**, Ruth (1980) – *Os Padrões de Cultura*, Livros do Brasil, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- BRUNEL**, Pierre e Chevrel, Yves (Dir.) (1989) – *Précis de Littérature Comparée*, Paris, P.U.F.
- _____ (2004) – *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRUNEL**, Pierre, Cl. Pichois et A. ~M. Rousseau (1983) – *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Éditeur Armand Colin, Paris.
- BUESCU**, Helena C. (2001) – *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CABRAL**, Roque (1989) – «Absurdo», in AAVV – *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa, São Paulo, Editorial Verbo vol.1.
- CAMUS**, Albert (1979) – *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o Absurdo*, Lisboa, Livros do Brasil, Trad. Urbano Tavares Rodrigues, Ana de Freitas.
- CÂNDIDO**, António (2004) – *O Direito à Literatura e outros ensaios*, Coimbra, Angelus Novus.
- CARVALHO**, Alberto (1984) – «Crítica e criação nas literaturas de África negra: tradição e modernidade», in *X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa: Actas / Instituto de Cultura Brasileira – Universidade de Lisboa, Coimbra, Porto*, (411 – 424).
- CEIA**, Carlos (2007) – «Absurdo», in *Dicionário de termos literários*, www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/absurdo.htm, (27 de Maio).

- CHAUVIN**, Danièle et Yves Chevrel (1996) – *Introduction à la Littérature comparée, Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod.
- CHEVALIER**, Jean e Cheerbrant, Alain (1994) – *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra.
- CHEVREL**, Yves (1989) – *La Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaire de France.
- CHEVRIER**, Jaques (1989) – «Les Littératures Africaines dans le Champ de la Recherche comparatiste», in Pierre Brunel et Yves Chevrel – *Précis de Littérature Comparée*, Paris, P.U.F. (215-243).
- COELHO**, Jacinto do Prado (1993) – «Garrett e os seus mitos», in Carlos Reis e Maria da Natividade Pires – *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol.V, Lisboa, Editorial Verbo.
- _____ (1982) – *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 3ª ed., vol.1º, Porto, Figueirinhas.
- ECO**, Umberto (2005) – *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, 12ª ed., trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Editorial Presença.
- FRAGA**, Gustavo (1957) – *Fenomenologia e Cartesianismo*, Edições da revista Filosofia, Lisboa,
- GENETTE**, Gerard (1979) – *O Discurso da narrativa – ensaio do método*, 1ª ed., Lisboa, Editora Arcádia.
- GUILLÉN**, Cláudio (2005) – *Entre lo Uno y lo Diverso, Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*, Barcelona, Marginales Tus Quets Editores.
- HUSSERL**, Edmund (1986) – *A Ideia da Fenomenologia*, tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- LECHERBONNIER**, Bernard, Dominique Rincé, Pierre Brunel, Christiane Moatti (1995) – *Littérature, Textes et Documents, XX Siècle*, Luçon, Saint-Lô, Nathan.
- MACHADO**, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri (2001) – *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª ed. revista e aumentada, Lisboa, Presença.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice (1945) – *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

- MORIN**, Edgar (1987) – *As Grandes Questões do nosso Tempo*, Lisboa, Editorial Notícias.
- _____ (1995) – «La noción de sujeto», in Dora Fried Schnitman (org.) – *Nuevos paradigmas, cultura e subjectividad*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós.
- PEREIRA**, Maria Helena da Rocha (1984) – *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II, Lisboa, editora Fundação Calouste Gulbenkian.
- REIS**, Carlos (1981) – «Técnicas de Análise Textual», in – *Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*, Coimbra, 3ª ed., Livraria Almedina.
- _____ (1997) – *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, 2ª ed., Editora Almedina.
- _____ (2006) – «A personagem como pessoa: as regras do jogo», in *Jornal de Letras*, de 27 de Setembro a 10 de Outubro, Lisboa.
- REIS**, Carlos, Lopes, Ana Cristina M. Lopes (2002) – *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina.
- SARTRE**, Paul (2004) – *O existencialismo é um humanismo*, Lisboa, Bertrand Editora.
- SILVA**, Vítor Manuel de Aguiar (1982) – *Teoria da Literatura*, vol. I, 4ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- SOW**, I. Alpha, Ola Balogun, Honorat Aguessy, Pathé Diagne (1980) – *Introdução À Cultura Africana*, Lisboa, Edições 70, trad. Emanuel L. Godinho, Gemiano Cascais Franco e Ana Mafalda Leite.
- VILA MAIOR**, Dionísio (2001) – *Literatura em Discurso(s): Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade*, Coimbra, Editora Pé de Página.