



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FRANCISCA KELLYANE CUNHA PEREIRA

**FRONTEIRAS MOVEDIÇAS:
FLUIDEZ DO MASCULINO E FEMININO EM PERSONAGENS DE
MIA COUTO**

Feira de Santana

2018

FRANCISCA KELLYANE CUNHA PEREIRA

**FRONTEIRAS MOVEDIÇAS:
FLUIDEZ DO MASCULINO E FEMININO EM PERSONAGENS DE
MIA COUTO**

Dissertação apresentada como requisito básico para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Tércia Costa Valverde.

Feira de Santana

2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

P491 Pereira, Francisca Kellyane Cunha
Fronteiras moveáveis: fluidez do masculino e feminino em personagens
de Mía Couto / Francisca Kellyane Cunha Pereira. – 2018.
106 f.

Orientador: Tércia Costa Valverde.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), 2018.

1. Couto, Mía – Contos. 2. Literatura moçambicana – Contos.
3. Linguagem literária. 4. Personagens. 5. Feminino. 6. Masculino.
I. Valverde, Tércia Costa, orient. II. Universidade Estadual de Feira de
Santana. III. Título.

CDU: 896-34.09

FRANCISCA KELLYANE CUNHA PEREIRA

**FRONTEIRAS MOVEDIÇAS:
FLUIDEZ DO MASCULINO E FEMININO EM PERSONAGENS DE
MIA COUTO**

Dissertação apresentada como requisito básico para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Tércia Costa Valverde.

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^a. Tércia Costa Valverde
Orientadora (UEFS)

Prof^ª. Dr^a. Rosana Maria Ribeiro Patricio
(UEFS)

Prof^ª. Dr^a. Sayonara Amaral de Oliveira
(UNEB)

A Helio, que me concede as eternidades que só
o amor é capaz.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, que me guia e permitiu que eu chegasse até aqui.

À minha família, minha mãe, meu irmão e meu pai, nunca serei nada sem o amor de vocês em minha vida.

Ao meu marido, Helio, que nas delicadezas do dia a dia, me mostra a felicidade.

À minha orientadora, Tércia Costa Valverde, por todo o apoio e orientação ofertados com tanta leveza e doçura.

Aos meus amigos, próximos ou distantes, por todos os sorrisos, choros e bebidas compartilhadas.

Aos colegas de mestrado, em especial, Joelma, Marla, Marcinha e Rosane.

Ao PROCAD, pela oportunidade de crescimento pessoal e ampliação da pesquisa na cidade do Rio de Janeiro.

À CAPES, pelo apoio financeiro, que tornou possível a realização dessa pesquisa.

Aos professores do PROGEL, mestres que honram a profissão de educadores e pesquisadores.

A todas as pessoas que contribuíram para minha formação e para a realização dessa pesquisa, com palavras de ânimo, indicações de leitura e amizade.

A capacidade de visitarmos, em nós, aquilo que pode ser chamado a alma feminina mesmo que não saibamos exactamente o que isso é, mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino.

(Lenda de Namarói, Mia Couto)

RESUMO

No presente estudo, buscamos investigar como ocorre a dissolução das dicotomias de gênero e a convergência de características masculinas e femininas, em personagens de variados contos de Mia Couto. A partir dos mitos e símbolos moçambicanos e universais, o autor apresenta personagens que unem masculinidade e feminilidade, capazes de tocar o leitor ocidental por seu caráter humanístico. Masculino e feminino se completam e fazem parte da *psique* de todo indivíduo, entretanto, as diversas mitologias criaram símbolos que se contrastam e se opõem. A linguagem, as narrativas e os textos não descrevem coisas aleatórias, mas instituem as ideias e inventam as identidades. Sendo assim, o que acontece em Moçambique, a subalternização, marginalização e o silenciamento, principalmente do feminino, representam os reflexos de uma História, que carrega um discurso cultural. A linguagem literária de Mia Couto parece combater preconceitos de gênero, classe e etnocultural. O *corpus* é composto por nove contos de diferentes obras: **Mulher de mim** (1990), **Ezequiela, a humanidade** (1990), **A filha da solidão** (1994), **O amante do comandante** (2001), **As lágrimas de Diamantina** (2001), **Os machos lacrimosos** (2003), **Sapatos de tacão alto** (2012), **A lenda de Namarói** (2012) e **Joãotónio, no enquanto** (2012). Para o embasamento teórico, utilizamos a teoria dos arquétipos de Carl Jung (2008) e textos de Gaston Bachelard (1996). Acerca da teoria do conto, os escritos de Nadia Gotlib (2006), de Júlio Cortázar (1993) e André Jolles (1976). Sobre a escrita de Mia Couto, o arcabouço teórico de Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013) e Ana Mafalda Leite (2013).

Palavras-chave: Mia Couto; Conto; Masculino; Feminino; Completude.

RESUMEN

En el presente estudio, buscamos investigar cómo ocurre la disolución de las dicotomías de género y la convergencia de características masculinas y femeninas, en personajes de variados cuentos de Mia Couto. A partir de los mitos y símbolos mozambiqueños y universales, el autor presenta personajes que unen masculinidad y feminidad, capaces de tocar al lector occidental por su carácter humanístico. Masculino y femenino se completan y forman parte de la psique de todo individuo, sin embargo, las diversas mitologías crearon símbolos que se contrastan y se oponen. El lenguaje, las narrativas y los textos no describen cosas aleatorias, sino que instituyen las ideas e inventan las identidades. Siendo así, lo que sucede en Mozambique, la subalternización, marginalización y el silenciamiento, principalmente del femenino, representan los reflejos de una Historia, que lleva un discurso cultural. El lenguaje literario de Mia Couto parece combatir preconceptos de género, clase y etnocultural. El corpus se compone de nueve cuentos de diferentes obras: **Mulher de mim** (1990), **Ezequiela, a humanidade** (1990), **A filha da solidão** (1994), **O amante do comandante** (2001), **As lágrimas de Diamantina** (2001), **Os machos lacrimosos** (2003), **Sapatos de tacão alto** (2012), **A lenda de Namarói** (2012) e **Joãotónio, no enquanto** (2012). Para el basamento teórico, utilizamos la teoría de los arquetipos de Carl Jung (2008) y textos de Gastón Bachelard (1996). Sobre la teoría del cuento, los escritos de Nadia Gotlib (2006), de Júlio Cortázar (1993) y André Jolles (1976). En la escritura de Mia Couto, el marco teórico de Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013) y Ana Mafalda Leite (2013).

Palabras clave: Mia Couto; Cuento; Masculino; Femenino; Completud.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 UM AUTOR DE FRONTEIRAS	13
1.1 O CONTAR ESTÓRIAS ABENSONHADAS.....	16
2 A RAZÃO DE BROTARMOS HOMENS E MULHERES	28
2.1 A ARROGÂNCIA DAS METADES.....	37
2.2 LÁGRIMA PÚBLICA É COISA DE MULHER?.....	51
2.3 AVESSAS APARÊNCIAS.....	58
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS	75
ANEXOS	80

INTRODUÇÃO

A obra de Mia Couto desestabiliza os valores tradicionais e paradigmas sociais, desconstruindo a ideia de sujeito cartesiano. Essas outras perspectivas desmontam a visão binária dos gêneros e nos leva a uma dimensão reflexiva sobre os papéis sociais do homem e da mulher, na sociedade moçambicana. A ficção de Mia Couto problematiza, criticamente, as construções do feminino e do masculino, para compreender e trazer à luz questões sociais. Dessa forma, as situações insólitas narradas, que impactariam, inicialmente, o leitor, acabam sendo, posteriormente, compreendidas, podendo nos aproximar do outro, ainda que diferente, por seu caráter humanista. As personagens exercem papéis que contrariam as expectativas sociais, fogem do “padrão de normalidade”, nos sensibilizando para a necessidade de uma mudança nas relações sociais.

O próprio Mia Couto apresenta-se como um ser de fronteira: branco, nascido e criado na África. Na tentativa de discutir o local da literatura africana, o autor não se volta para uma raiz africana pré-colonial, na busca do que é genuíno e puramente moçambicano. Em sua obra, encontramos a marca da mestiçagem e do hibridismo das expressões culturais em seu país, atualizando os mitos e lendas. Com um nome artístico, que parece feminino, a figura de Mia Couto sugere que as fronteiras de etnia e gênero são fluidas e não polarizadas ou dicotômicas. Masculino e feminino podem ser vistos como complementares e não opostos.

Além de discutir as matérias que têm a ver com sua sociedade (moçambicana, pós-colonial), o autor também se preocupa com reflexões que se referem à vida do sujeito universal. Mia Couto internacionaliza a História moçambicana, assim como sua literatura. Indo além, expõe o caráter poroso das fronteiras internacionais, deixadas pelo colonialismo. Nas obras eleitas para estudo, **Cada homem é uma raça** (1990), **Estórias abensonhadas** (1994), **Contos do nascer da terra** (1997), **Na berma de nenhuma estrada** (2001) e **O fio das missangas** (2003), observam-se temáticas relacionadas à identidade do povo moçambicano, às diferenças raciais pós-colonização, solidão e anseios do homem contemporâneo, formando uma literatura existencialista. Além de mostrar as cores e formas de seu país, Mia Couto inscreve Moçambique nas literaturas mundiais, com escritos que vão além das fronteiras. A própria escrita de Mia Couto traduz a confluência de vozes. Mesclando oralidade e o Português de herança colonial, o autor transforma aquilo que seria opressão em sua arma de combate e reafirmação da cultura moçambicana. Em seus escritos, há uma legitimação de saber, antes desprezado, agora valorizado, como memória de seu povo.

Sabendo que as normas sociais esperam que o corpo seja coerente com o “normal” e com o alinhamento entre sexo-gênero, entende-se que há uma regulação em que as indicações de macho e fêmea devem corresponder, necessariamente, a homem e mulher. Entretanto, alguns sujeitos se desviam dessa norma, colocando-se na fronteira, captando, em seus corpos, traços de ambos os gêneros, masculino e feminino, ou contrariando aquilo estabelecido pela heteronormatividade. Afinal, gênero é um dos fundamentos de identidade íntima e determinante na que se deveria considerar a ordem natural das coisas.

Diante da desestabilização que o travestimento exerce, não admira Mia Couto incluir personagens travestis e andróginos, em suas obras. Centralizando os homens e mulheres que não correspondem à lógica normativa, o autor dá voz aos marginalizados. Essa rejeição do universo maniqueísta se dá em diversos contos, além de críticas ao colonialismo e segregações raciais. No presente estudo, analisou-se a confluência de características masculinas e femininas, em personagens na obra de Mia Couto. Uma questão norteadora se fez fundamental para a construção dessa pesquisa: Como o referido autor recorre à dissolução das dicotomias de gênero, na construção de personagens masculinos e femininos, ao mesmo tempo? Podemos observar mudanças na psique dos personagens analisados. Estes buscam um novo *locus* para a expressão de sua sensibilidade. O que liga esses personagens “fora de lugar” é o constante cruzar de fronteiras, desconstruindo a ideia de identidades sexuais fixas. Dentre as categorias narrativas, a personagem surge como elemento estrutural sobre o qual se desenvolve toda a ação. Na elaboração de um relato ou narrativa, é o elemento mais necessário, pois alguém precisa exercer a ação.

Além da construção dos personagens, destaca-se o trabalho com a linguagem, na escrita de Mia Couto. A Língua Portuguesa é retorcida, em um processo que assemelha ingenuidade e simplicidade, sendo utilizada, dessa forma, na criação e caracterização desses sujeitos. Assim, os neologismos, os provérbios recriados ou inventados, e os criativos nomes dos personagens são exemplos da inovação linguística, como ferramenta de centralização. Ainda as lendas e mitos presentes nos contos apontam para a utilização da oralidade na linguagem escrita. Esse trabalho com a linguagem, desde a escolha lexical, reflete nos personagens analisados. Nada é à toa na arte literária, por isso, é no tratamento linguístico que se dá a reformulação dos locais e dos sujeitos.

Os provérbios são símbolo de sabedoria ancestral, pois carregam em si a voz de toda a coletividade. Interessante destacar que, em vez de trazer uma sabedoria absoluta ou resposta ao que se passa com os personagens, nos contos de Mia Couto, os provérbios trazem questionamentos e reflexões, deixam mais perguntas do que respostas ao leitor. O intuito não é

responder ou deixar a narrativa óbvia, pelo contrário, o que se busca é a dúvida e a resposta do que ‘também pode ser’.

Nos contos eleitos para nossa análise, **Mulher de mim** (1990), **Ezequiela, a humanidade** (1990), **A filha da solidão** (1994), **O amante do comandante** (2001), **As lágrimas de Diamantina** (2001), **Os machos lacrimosos** (2003), **Sapatos de tacão alto** (2012), **A lenda de Namarói** (2012) e **Joãotónio, no enquanto** (2012), os personagens escolhidos unem traços masculinos e femininos causando, muitas vezes, dúvida ou incômodo aos demais. A título de exemplo, Florival (**As lágrimas de Diamantina**) e Zé Paulão (**Sapatos de tacão alto**) vestem-se com roupas femininas, mas são/foram apaixonados por mulheres. O comandante (**O amante do comandante**), declarado homossexual, se apaixona por uma mulher travestida de homem. Por sua vez, o narrador de **Mulher de mim** encontra-se com seu lado feminino, em um quarto de hotel. Os homens do bar de Matakuané (**Os machos lacrimosos**) passam a chorar todas as noites, tornando-se mais humanos e sensíveis.

Para tal propósito, fez-se necessária a busca de pesquisadores que deram suporte à pesquisa. Assim, foram pesquisados os pressupostos teóricos relacionados ao mito e aos arquétipos *anima* e *animus*. Para isso, tomamos como base textos críticos de Carl Jung (2008); Gaston Bachelard (1996) e Júlio Cortázar (1993). Sobre a escrita de Mia Couto, o arcabouço teórico de Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013), Phillip Rothwell (2015) e Ana Mafalda Leite (2013). A metodologia se firmou em pesquisa bibliográfica, por meio de leitura de textos sobre a construção narrativa de contos e personagens; Leitura e análise dos contos de Mia Couto (*corpus* desta pesquisa), além das demais obras do autor, assim como textos teóricos e arcabouço crítico sobre o referido escritor; Por último, investigação sobre mito e os caracteres masculinos e femininos, na construção de personagens.

Ressalta-se que Mia Couto, ao tratar da ruptura e desestabilizar as fronteiras de gênero, raça, tradição e escrita, traz à tona questões relevantes na formação de seu país. Entretanto, apesar de repensar a identidade moçambicana, o autor toca em pontos humanos de maneira geral. Seria esse um dos motivos de sua boa recepção no exterior, pois leitores de várias partes do mundo conseguem ser sensibilizados por sua obra.

Para fins didáticos, a pesquisa foi dividida em dois capítulos. O primeiro capítulo é dedicado ao autor, Mia Couto, e sua produção literária. São explorados os conceitos sobre o gênero conto, a partir de diversos teóricos como Júlio Cortázar (1993) e Nadia Gotlib (2006). Nesse momento inicial, observa-se também uma investigação sobre o conto na Literatura moçambicana e, em especial, na escrita de Mia Couto. Pretendeu-se ainda explorar o uso da

oralidade e da Língua Portuguesa, na obra de Mia Couto. Nesse capítulo, buscou-se apresentar a língua literária do referido autor, utilizada como ferramenta de desconstrução de preconceitos. Na reformulação de provérbios, na inventividade de nomes próprios e reconstrução dos mitos, percebe-se a escrita como parte importante na criação dos personagens analisados. Ou seja, a escrita exerce papel fundamental no desenvolvimento dos personagens de fronteira.

O segundo capítulo refere-se a uma análise dos princípios do feminino e do masculino, investigando a relação desses com os mitos e símbolos. Por meio de textos teóricos de Carl Jung e Gaston Bachelard, foram explorados os conceitos de androginia e as dualidades do sujeito contemporâneo. Nos subitens subsequentes, foram realizadas análises dos contos selecionados, tomando como base as teorias supracitadas e buscando evidenciar como esses personagens se completam, ao unirem as características femininas e masculinas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Ressaltamos ainda a importância do PROCAD – Programa Nacional de Cooperação Acadêmica -, através do qual, foi possível a ampliação da pesquisa em outros horizontes. Nas disciplinas cursadas na PUC-Rio, as discussões e sugestões de leitura foram cruciais no melhoramento teórico da pesquisa. Além do acesso a livros e pesquisas, que se tornou possível no período de residência no Rio de Janeiro. A oportunidade de participação no programa e o apoio financeiro oferecido pela CAPES foram de fundamental importância, mostrando-se de grande relevância a sua preservação e ampliação na produção científica brasileira.

1 UM AUTOR DE FRONTEIRAS

Os jogos de representação e caminhos das literaturas africanas de Língua Portuguesa tecem e diluem as fronteiras entre obras e contextos. A literatura produzida em Moçambique, por exemplo, possui idiossincrasias dominantes. Destacam-se o fato de ter o seu desenvolvimento ainda no período colonial, de ser uma literatura relativamente recente, trazer os paradoxos da colonização (dualismo linguístico, cultural e identitário) e revelar a oscilação entre absorção e negação dos valores ocidentais (NOA, 2008, p. 35).

O âmbito dessas literaturas, por muito tempo, referia-se, principalmente, ao tratamento das questões de independência e construção de identidade dos países colonizados. Questões voltadas ao processo de independência, unificação dos países e, posteriores, guerras civis são vistas em diversas obras de: Pepetela, Agostinho Neto, Luandino Vieira e Bernardo Honwana. Após a afirmação das independências políticas, observa-se, em países africanos lusófonos, a aparição de obras que refletem o pensamento, cultura e outros temas, que vão além da independência. As literaturas africanas se reinventaram, na busca de identidades próprias. Sobre isso, Andreza Borges (2014, p. 11) nos diz que:

A literatura africana, por exemplo, surge contrária ao preconceito resultante de cinco séculos coloniais, que a sentenciava como um mero e excêntrico seguimento das literaturas europeias. A Literatura africana de expressão portuguesa se redesenha ao toque próprio de características culturais advindas da memória coletiva e das práticas orais, acabando por transformar-se em grande cenário de conflitos entre negação e afirmação e palco para (re) invenção de identidades.

A questão identitária é de grande importância para os escritores moçambicanos pós-independência, pois, em um país cuja língua imposta pelo colonizador permaneceu como objeto de unificação, a identidade torna-se central e em constante construção. Não podemos pensar na identidade como um elemento pronto e, que se absorve, facilmente. Seja ela racial, nacional ou de gênero, é construída lentamente e, às vezes, dolorosamente. A literatura moçambicana está adquirindo sua identidade e seu espaço pela qualidade estética e artística que possui.

Um dos grandes expoentes dessa literatura contemporânea de Moçambique é Mia Couto, que traz a cor e o misticismo de sua nação para a literatura, dando-lhes um tratamento inovador e universal. Para MAQUÊA (2009, p. 287), na prosa de Mia Couto, observa-se “a elevação do cenário local a dimensões inusitadas de problemáticas plenas de humanidade, encantamento e conflito”. Sua escrita vinculada à terra insere as savanas e florestas de seu país,

no quadro das grandes obras da Literatura de Língua Portuguesa. O autor faz um jogo duplo de Regionalização e Universalização. Sua escrita pós-colonial mescla o local (questões moçambicanas) com o universal (temas tratados em diversos meios culturais).

António Emílio Leite Couto, Mia Couto, nasceu em 05 de julho de 1955, na cidade da Beira, em Moçambique. É filho de uma família de emigrantes portugueses. O pai, Fernando Couto, foi jornalista e poeta. Em 1972, Mia Couto deixou a Beira e foi para Lourenço Marques estudar Medicina, curso que, mais tarde, seria trocado por ele, para seguir outras profissões. Em 1985, abandonou a carreira jornalística, que seguia até então, para reingressar na universidade e se formar em Biologia. É membro correspondente da Academia Brasileira de Letras e autor moçambicano mais traduzido e divulgado no estrangeiro. Em sua obra, destacam-se os romances: **Terra sonâmbula** (1992), **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (2002) e **O último voo do flamingo** (2000); e os livros de contos **Vozes anoitecidas** (1986), **Contos do nascer da terra** (1997) e **Cada homem é uma raça** (1990). Recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, por vários dos seus livros e pelo conjunto da sua obra literária, entre eles, o Prêmio Camões 2013, um dos principais da literatura em Língua Portuguesa.

Em suas palestras e entrevistas, o autor brinca com a confusão gerada por seu nome. Comumente, é confundido com mulher (sendo Mia um nome tipicamente feminino) e negra (por sua nacionalidade africana). Entretanto, o apelido foi escolhido por sua paixão por gatos, além de ser, coincidentemente, o diminutivo de Emílio. Assim, antes mesmo de ter contato com seus textos, já há uma provocação em torno das categorias de gênero pela escolha de nome, até mesmo do próprio autor. Segundo Stuart Hall (2006, p.09), as mudanças estruturais que as sociedades modernas estão passando estão fragmentando as paisagens de classe, etnia, sexualidade, nacionalidade e gênero. O deslocamento dos sujeitos põe em xeque as identidades fixas, fazendo com que as fronteiras sejam fluidas, e as identidades não sejam permanentes. Mia Couto se define como um indivíduo de fronteiras e, nas suas palavras:

Eu sou desse território: o da fronteira entre culturas. Essa é a minha voz, uma voz repartida entre mundos, entre a escrita e a oralidade, entre a ciência e a ficção, entre a Europa e África, entre a língua portuguesa e as outras línguas do meu país. Não é apenas o meu caso. Todos os escritores moçambicanos vivem distribuídos por esses universos (CAZES, 2016, s/p).

Ao introduzir personagens que transitam entre o espaço da escrita e da oralidade, o autor problematiza diversas questões de seu país. As marcas orais deixam de ser um não saber e ganham legitimidade, na diversidade cultural moçambicana. Além disso, essas marcas textuais em personagens que ocupam a margem criam outra tensão. O escritor dá voz aos sujeitos

silenciados, produzindo uma escrita expandida, que abarca a fala de espaços marginalizados, em todo o mundo. Segundo Pires Laranjeira (2001, p. 197), Mia Couto é um homem bastante atento a casos e histórias da boca do povo. Conhecedor do país, Mia Couto recheia suas narrativas com boas histórias, caricatas, proverbiais ou parabólicas.

A obra de Mia Couto se inicia quando os temas e discursos nacionais se exauriam. De acordo com Pires Laranjeira (1995, p. 262), sua obra gerou uma ruptura com o monolitismo da literatura moçambicana. A liberdade de escrita não cai no exotismo ou folclorismo (indigenismo de humor pré-colonial). Assim como a linguagem do autor, simuladora da oralidade, criou uma língua literária própria. Seus textos apresentam certo fatalismo místico e ritualista. Percebem-se o imaginário ancestral, o fantástico e um realismo animista.

Apesar de ser mais conhecido nas obras em prosa, Mia Couto iniciou sua produção como poeta, com o livro **Raiz de Orvalho** (1983). Podemos observar que a linguagem do autor ainda permanece poética, com sensibilidade lírica e inovações linguísticas constantes. O autor não recusa a Língua Portuguesa. Ele tenta compreendê-la e distorcê-la, corrompendo os paradigmas ocidentais, na projeção de uma identidade moçambicana. O desafio da rigidez dos sistemas ocidentais são parte da identidade a ser construída, em seu país.

Mia Couto, pela ampla recepção em outros continentes, tornou-se um dos mediadores de sua cultura com o exterior. O autor, segundo Phillip Rothwell (2015, s/p), brinca com a dissolução de fronteiras dicotômicas e critica os modelos políticos que, desde a colonização, são impostos em seu país. Assim, a escrita coutiana¹ pretende transpor as fronteiras da Língua Portuguesa, enriquecendo-a com as cores de Moçambique. Mais ainda, o autor questiona a distinção entre oralidade e escrita, abalando as tradições ocidentais de produção literária.

A crítica que Mia Couto estabelece em sua obra se volta contra a amnésia cultural da elite de seu país. Segundo David Brookshaw (2008, p. 129), em sua obra percebe-se a cisão entre a população que vive sob sistemas de conhecimento tradicionais e outra que se afastou das tradições, acumulando mais poder econômico e social. Assim, para André Cristiano José (2008, p. 150), o autor se afirma como interlocutor desse processo de formação identitária de seu país. Isso porque, em vez de recriar identidades essencialistas, Mia Couto se firma na complexidade e dinâmica, que lhes são próprias.

1 A utilização do termo “coutiana”, em relação à obra de Mia Couto, se justifica pelo vasto uso em artigos, teses e dissertações. Acredita-se que a escrita do autor já possui uma caracterização singular que possibilita o uso do termo.

1.1 O CONTAR ESTÓRIAS ABENSONHADAS

O ato de contar histórias é uma expressão de convivência humana, presente desde as sociedades primitivas, em transmissão de mitos, dentro das casas. Liga-se a esse narrar de estórias a origem do conto como gênero textual, sendo a marca da escrita de narrativas, antes passadas, oralmente. Texto de caráter curto, com brevidade de personagens, espaço e tempo, durante muito tempo, o gênero conto foi considerado inferior pela crítica literária, em comparação ao romance, que possui uma maior profundidade de caracterização e enredo.

Em busca de uma definição do gênero conto, nos deparamos com os conceitos de Jorge de Sá (1987, p. 07), que nos diz ser um texto de densidade específica, centrado em um exemplo da condição humana. Esse instante não se refere, necessariamente, à valoração moral, pois, uma grande mazela pode exemplificar uma de nossas faces. Nesse gênero, é importante a construção do tempo, do espaço, das personagens e da atmosfera *do que se conta e como se conta*, melhor dizendo, o importante no conto é o tratamento dado ao tema. É isso que causa a expectativa do gênero. São poucos personagens, espaço limitado e ações simples que caracterizam esse gênero (REIS, 2000 *apud* SILVA, 2010, p. 03). Por sua vez, Ricardo Piglia (1991, p. 25) defende que o conto se constrói para fazer aparecer, artificialmente, algo que estava oculto. Todo conto traz duas histórias. A magia desse gênero está na capacidade do autor conseguir o efeito de surpresa quando a história secreta aparece na superfície. O autor nos diz ainda: “(...) Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (*idem*).

Entende-se, de acordo com os autores citados acima, que a criação do suspense ou do final inusitado é o que garante ao conto sua expressividade. Afinal, pela síntese de espaço, personagens e inclusive de enredo, o conto torna-se profundo pela maneira em que é escrito, a sutileza do autor em deixar pistas para o desfecho, sem que o mistério seja perdido.

Outra conceituação do gênero conto é dada por Júlio Cortázar (1993, p. 149), que ressalta os elementos que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a elevação em obra de arte. O primeiro traço a ser explorado é o limite físico desse gênero, pois este deve ser reduzido. O referido autor, fazendo uma comparação entre fotografia e conto, nos coloca que:

O fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a

sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Essa metáfora entre fotografia e a narração de um conto é interessante e, reitera as discussões existentes acerca da riqueza do diálogo, entre as diversas artes. Assim, como o fotógrafo, o contista deve selecionar os elementos essenciais para o entendimento, excluindo espaços e pessoas que completam a cena. A seleção daquilo que será visitado pelo leitor/expectador acaba sendo manipulada pela lente do artista. A partir dos componentes apresentados, o leitor vai inferir, projetar e supor grande parte do que não é dito claramente, completando a narrativa com sua visão de mundo e suas experiências existenciais.

Ainda de acordo com Júlio Cortázar (1993, p.153), um bom conto deve reunir três pontos principais: Intensidade, tensão e a significação. O autor destaca que o tempo e o espaço têm de estar condensados, delimitando o que o leitor deve ver, ou seja, dando maior intensidade à narrativa. Outro fator primordial evidenciado é “a tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”. Por último, um conto é significativo “quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (p. 153).

Mais ainda, Cortázar defende (1993, p. 154) que a escolha do tema não é o que faz dele bom ou ruim, mas esse deve germinar no autor e no leitor, criando relações, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuavam na memória ou na sensibilidade dos envolvidos nas ações de escrita e leitura. Mesmo que seja um tema cotidiano e banal, espera-se que tome outra consciência e nos revele sua existência, por meio das palavras do contista. Afinal, o que há de relevante no conto não é o tema em si, mas aquilo que vem antes e depois dele. Inicialmente, está o escritor, com seus valores humanos e literários, e depois está o tratamento do tema, a maneira que o contista o utiliza, projetando-o para o leitor (p.156). Um conto deve partir da intenção de se obter determinado efeito. O contista necessita criar incidentes que ajudem a conseguir o efeito preconcebido. Ainda, de acordo com Júlio Cortázar (1993, p. 123):

Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário (...) a coisa que ocorre deve ser intensa.

Há mais conhecimento e entendimento a ser alcançado com aquilo que não é dito em um conto. As lacunas deixadas são preenchidas pelo leitor, com suas experiências e sentimentos. As temáticas ficam flutuando entre autor e leitor, porém cada um completa a

narrativa conforme sua leitura. Por isso, um bom conto é caracterizado pela maneira como é escrito e não o tema em si, porque é isso que fará com que os seus assuntos ecoem no leitor.

Já André Jolles (1976, p. 192), a respeito do gênero conto, argumenta que a narração de um fato deva se dar de maneira que pareça ser um acontecimento real e esse incidente seja mais importante do que os personagens que o vivem. Além disso, os contos circulam entre as pessoas antes de tornarem-se literários, as histórias são primeiramente orais. Jolles (1976, p. 193) define ainda que, no conto, há uma tendência ao maravilhoso, pois os fatos presentes nesse gênero só podem ser concebidos nesse espaço. Assim, “pode-se aplicar o universo ao conto e não o conto ao universo”. A respeito da linguagem, o conto preserva-a fluida, aberta e com capacidade de renovação (*idem*, p.195). Entretanto, para o referido autor, não é possível tratar o conto como uma configuração sólida e única, assim, o mesmo perderia seu caráter híbrido, mobilidade e pluralidade. Assim, apesar das atualizações da forma, não se pode prever uma peculiaridade e unicidade desse gênero (*idem*, p. 196).

Destacam-se também os conceitos oferecidos por Nadia Gotlib (2006). A autora acentua a questão do narrador, importante elemento na construção da trama. Nem todo contador de histórias é um contista, pois a “voz que fala”, só se afirma, quando há um resultado estético. Gotlib (2006, p. 13) nos esclarece que:

A voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta— entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões —, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório.

Para Maria Fernanda Afonso (2004, p. 174), o conto surge como o gênero privilegiado pelos autores moçambicanos. Segundo a autora, os motivos seriam a falta de oportunidades para publicação de livros na imprensa, presença de um público em sua maioria analfabeto, além dos conflitos culturais e linguísticos, vindos da colonização. Afonso nos esclarece que é esse o meio de reafirmação de uma nova identidade moçambicana, na tentativa de se livrar dos traumas da exploração colonial. Seria a ruptura com o passado e reconstrução de uma literatura própria. O conto auxilia, assim, para a criação de um contradiscurso africano: a reescrita de textos que buscam subverter o discurso dominante do colonizador. A referida autora nos diz ainda:

No conjunto dos contos moçambicanos que representam a África devastada pela ideologia colonial, o projeto literário delineia-se a partir da interrogação

sobre a identidade do africano, seguindo um percurso que pressupõe a dialética entre uma percepção de si própria e um modo de entendimento da alteridade (AFONSO, 2004, p. 325).

Por sua vez, Phillip Rothwell (2015, s/p) afirma que a dificuldade na formação literária na África se dá em como forjar uma identidade nacional pela escrita, se esse meio já é em si uma exclusão de grande número de africanos. A cultura moçambicana, antes do período da colonização portuguesa, era ágrafa e acústica. As tradições eram passadas oralmente. Apesar da herança da escrita deixada pelo Ocidente, em Moçambique, apenas uma pequena parcela domina a escrita, sendo a oralidade um componente cultural muito forte nessa comunidade. Assim, nesse espaço de raízes regionais, particularmente, no ambiente rural, as narrativas de tradição oral são o reservatório de valores culturais (ROSÁRIO, 1989, p. 40). Dessa forma, a transmissão de preceitos educacionais, sociais, político-religiosos, econômicos é feita nessa engrenagem de histórias. Nelas, estão as regras e interdições que determinam a comunidade, pois a vida dos sujeitos é afirmada, a partir daí.

Para Rita Chaves (2005, p. 250), a Literatura e a História são fortemente vinculadas e funcionam como um espelho das convulsões sociais vividas em Moçambique. Observam-se, nos escritos de autores moçambicanos, as relações entre unidade e diversidade; nacional e estrangeiro; passado e presente; tradição e a modernidade. A autora destaca, ainda, a escrita “como um fator essencial na instituição do perfil social” (p. 251). Assim, a escrita literária projeta-se como veículo de denúncia das injustiças, tomando a Língua Portuguesa (herança colonial) e os repertórios culturais para a formação do patrimônio linguístico africano.

Em um contexto de pós-guerra², o resgate do tradicional, por meio das narrativas orais, e a inserção de Moçambique, em um mundo moderno, se construíram pela Literatura. Segundo

2 Pouco tempo depois de sua independência, Moçambique mergulhou numa guerra civil que opunha o partido do Governo (FRELIMO), sob a liderança de Samora Machel, à Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), um movimento apoiado pela África do Sul e pela Rodésia, para além de contar com a ajuda de antigos colonos portugueses e de algumas camadas da população moçambicana. O conflito teve consequências extremamente negativas e dramáticas para o país. A guerra civil teve seu aprofundamento nos anos 80, tornando-se mais violenta e brutal. Os sistemas de saúde e de educação entraram em colapso e, em muitas outras regiões, a produção agrícola desapareceu. A grande seca, de meados da década, provocou uma terrível fome. Quando chegou a década de 90, tinham morrido um milhão de pessoas, cerca de um milhão e meio tinham abandonado os campos e quatro milhões saíram do território. A situação só foi ultrapassada com o acordo de paz assinado, entre a **FRELIMO** e a **RENAMO**, no dia 4 de outubro de 1992, que estabelecia o fim da guerra civil e a desmobilização de ambas as tropas, além da alteração constitucional que previa a abertura da vida política a outras forças.

Mia Couto (MUNIZ, 2012), em entrevista concedida à Rede Brasil Atual³, a alfabetização e, conseqüentemente, o público leitor moçambicano foram prejudicados pelos conflitos. O autor afirma ainda:

Do ponto de vista da literatura, a guerra teve conseqüências gravíssimas. A Renamo, quando atacava uma aldeia, começava pela escola e matava os professores. E a escola deixou de existir em grande parte deste país. E era a escola o único veículo da língua portuguesa e era ela que fazia chegar os livros. Um trabalho imenso poderia ter sido feito para criar familiaridade com a escrita, mas houve um corte. E este é um país da oralidade. Poderíamos ter muitos jovens escrevendo e trazendo novas propostas. Há muito mais dinâmica nas artes plásticas, no teatro, do que na literatura. (...) Antes de a guerra entrar nas cidades, houve um movimento grande nas associações de escritores, o movimento da Kuphaluxa, de onde saiu Ungulani Ba Ka Khosa e Eduardo White, mas logo isso deixou de existir. Então, quando eu falo do preço que a guerra teve para a literatura, estou a falar do grande contexto (MUNIZ, 2012, s/p).

Nessa literatura pós-colonial, aparece um grupo seletivo de escritores que traduzem, cada um a seu modo, as marcas sociais e culturais da colonização em Moçambique. Destacam-se os nomes de: Raul Honwana, Isaac Zita, Juvenal Bucuane, Lília Momplé, José Craveirinha, Aldino Muianga, Suleiman Cassamo, Paulina Chiziane, Marcelo Panguana, Ba Ka Khosa e Mia Couto.

Outra marca particular do conto de escritores moçambicanos é a capacidade de colocar os mitos dentro da escrita. Enquanto os escritores ocidentais apenas contam os mitos, obras de contistas africanos traduzem uma mentalidade cultural intransponível para os discursos ocidentais. Maria Fernanda Afonso (2004) cita como exemplo as obras de Mia Couto, que nos próprios títulos já traduzem as tradições orais. Obras como: **Vozes Anotecidas** (1986), **Estórias Abensonhadas** (1994) e **Na Berma de Nenhuma Estrada** (2001) revelam a enorme criatividade lexical e linguística do escritor. Sobre o autor, Maria Fernanda Afonso (2004, p.214) comenta que:

A escrita de Mia Couto faz funcionar uma constante e incomparável invenção verbal: rompe a linearidade do texto narrativo, constrói um discurso literário inovador e investe-se de uma competência linguística fora do comum.

De acordo com Maria Aparecida Santilli (2010, p. 76), observa-se, na obra de Mia Couto, uma predileção pelo gênero conto. A excelência literária do autor se dá pela seleção de um acontecimento a ser narrado de forma breve e com poucos personagens, e sua elevação pelo

3 MUNIZ, Estevan. Mia Couto e a paz. **Revista do Brasil**, n. 72, junho de 2012. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista>> Acesso em: 03/09/2018.

uso do fantástico, por meio da instauração de incertezas e surpresas, características desse gênero.

Os contos de Mia Couto nos dão um retrato da vida urbana e rural de Moçambique, dos costumes, crenças, do sagrado, mítico, da memória, da ancestralidade. Dá-nos a impressão de um gênero híbrido (conto e crônica, por estas cenas do cotidiano), criando uma prosa poética. Entretanto, a estrutura dos contos se sobressai (SILVA, 2010, p. 05). Os elementos fantásticos, advindos das crenças e cosmogonias tradicionais africanas, provocam emoção e estranheza no leitor. Acerca do assunto, Sylvania Carvalho (2015, p. 122) nos esclarece que:

O aspecto mágico realista da narrativa de Mia Couto revela que o sonho e a realidade, as crenças e a religiosidade se enriquecem e se iluminam, sem esquecer a importância do imaginário cultural moçambicano e o resgate da memória e o sentido de pertencimento na sua obra (CARVALHO, 2015, p. 122).

Em sua obra, observam-se as variadas formas do universo mágico e fantástico. Apesar de denunciar as crueldades da realidade colonial, Mia Couto o faz através dos sonhos, oferecendo outro sentido à narrativa. Trabalhando como jornalista, o autor testemunhou os horrores da Guerra pós-independência de seu país, mas percebeu que o texto realístico não abarcava determinados pontos da realidade. Assim, nas palavras de Gisele Krama (2016, p. 133): “O escritor escolhe uma forma sofisticada de falar sobre e para os africanos e aos que estão à margem do sistema, criando um sentimento de identificação por quem se sente representado.” Diversos teóricos defendem que a escrita coutiana traz a representação dos elementos míticos africanos. Além de uma manifestação legítima do homem e pensamento moçambicanos, observa-se o caráter híbrido dessa manifestação literária. Assim, a obra de Mia Couto reflete a evolução do escritor e também pensador da identidade e cultura de seu país.

As inovações linguísticas se dão ainda na escolha dos nomes de personagens, sempre criativos. O costume de nomear e designar as pessoas transparece o uso e força que a palavra tem. Nas culturas tradicionais, como a moçambicana, a escolha do nome deve obedecer a uma gama de motivações. Sendo assim, o nome revela as qualificações mais íntimas e profundas de cada ser. Personagens com nomes curiosos e motivados por suas condutas, profissões, características psicológicas, ou mesmo por ironia, recheiam as criativas obras de Mia Couto.

Destaca-se que, dentro de uma obra, o nome do personagem, além da individualização, pode ter uma função de caracterização indireta, como uma máscara que se relaciona com a

psiquê dos sujeitos. Mais ainda, o nome é um signo polissêmico e hipersêmico⁴, cuja interpretação e leitura vão tomando forma, no decorrer da leitura. O autor possibilita não uma interpretação única e sem ambiguidades, pelo contrário, espera-se um leque de possibilidades e incertezas sobre o Nome. A exploração das possibilidades do nome depende da dedução e pesquisa do leitor, pois, nem sempre os significados estão de forma explícita (MACHADO, 1991, p. 19).

Os nomes dos personagens, na obra de Mia Couto, tratam-se de uma palavra poética, “um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma” (MACHADO, 1991, p. 19). Zé Paulão, Florival, Diamantina, Maria Zeitona, Joãotónio, Ezequiela e Josinda carregam, em seus nomes, ironias e significações que ultrapassam o texto. Associações sensoriais ou culturais estão presentes na escolha dos nomes desses personagens, que assinalam as mudanças e instabilidade dos sujeitos.

Aqui, o nome não é próprio por ser uma propriedade da personagem, mas por ser apropriado a ela. As personagens escolhidas para análise possuem nomes que exprimem aquilo que lhes é próprio, individualizando-os e classificando-os. Dessa maneira, a escolha do nome está motivada ao papel que a personagem irá exercer e sua identidade, sendo irônico, sugestivo ou simbólico. Mais ainda, o funcionamento da narrativa e o desenvolver da ação são afetados pelos nomes das personagens.

A escrita labiríntica de Mia Couto mistura ainda o real e o onírico. O autor recria a Língua Portuguesa em combinações semânticas, morfológicas e sintáticas inovadoras, em uma “artesanaria verbal que subverte a perspectiva oficial de olhar e ler a história” (SECCO, 2013, p. 41). Para Ana Mafalda Leite (2010, p. 160), a escrita de Mia Couto se destaca pela constante criação lexical, e os neologismos. A variante do Português está sendo sempre reconstruída, como um “testemunho singular de criatividade linguística”. A Língua Moçambicana ouvida no cotidiano é transfigurada pelo autor, ajustando o processo linguístico ouvido e construindo uma retórica anímica. Sobre isso, Pires Laranjeira (2001, p. 202) defende que:

A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontram também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contato entre várias delas, mas também da necessidade de criar e relatar novas realidades rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo

4 Os termos referem-se ao leque de sentidos e significados que o Nome pode adquirir dentro do texto. As representações podem ser as mais diversas possíveis, ampliando a interpretação da narrativa e das personagens. A partir dessa noção de polissemia e hipersemia, a leitura não possui sentido único, sendo matéria de decifração e recriação constante. Dessa forma, o Nome abre possibilidades de atualização daquilo que é dito.

urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade.

Os escritores moçambicanos seguem a tendência de voltar o olhar para as vozes sufocadas, as minorias étnicas e linguísticas, assim, “o eu-poético é o resultado de anos de exílio cultural e silenciamento da expressão do povo africano” (CARVALHO, p. 51). A história das famílias era passada através dos contos e ensinamentos dos mais velhos. Dentro do âmbito familiar, eram repassados os conhecimentos culturais de grande importância na comunidade. Nessa convivência, está a relação dos sujeitos e desses com a história de seu povo. O discurso das personagens de Mia Couto revela a memória coletiva, evidenciando os responsáveis por estas vozes, antes marginalizados pelas narrativas.

Esse entrelaçamento da língua colonial e das línguas tradicionais em Moçambique é visto, na obra de Mia Couto, na oralização da língua escrita. Para Memmi (1967, p.97), no contexto colonial, o bilinguismo é essencial como condição de sua cultura e salvação do enclausuramento colonial. Dessa maneira, a utilização de marcas orais, subvertendo a língua nacional, demonstra a afirmação da cultura moçambicana frente a herança colonial necessária para a unificação do país.

Sendo assim, percebe-se, ainda na obra de Mia Couto, o recurso de recuperação da oralidade por meio de provérbios, sentenças e frases de efeito. Os provérbios, de significação didático-filosófica, “funcionam como imagem, metáfora, símbolo, que ajudam os leitores a entender melhor os sentidos e as qualidades formais do romance” (LEITE, 2010, p. 161). No modo de pensar africano, as adivinhas e ditos populares têm um papel importante. Explicita-se assim a inter-relação da tradição oral e da escrita, nas obras de Mia Couto. São alguns exemplos dessa alquimia verbal: “Ninguém tem ombro para suportar sozinho o peso de existir.” (COUTO, 2001, p. 17); “Doeu-me acordar, malvorei-me” (COUTO, 2013, p. 127); “Morar é um verbo que apenas se usa nos pobres” (COUTO, 2012, p. 42); “A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal” (COUTO, 2001, p. 17).

Nem sempre o traço de exemplaridade dos provérbios é preservado na obra coutiana, estes, quando reinventados, são uma marca forte da tradição oral, na obra do escritor. Alterando os modos de construção da narrativa oral, Mia Couto constrói o texto literário brincando com ditos populares. Observa-se, então, segundo Fonseca e Cury (2008, p. 64), a voz da tradição atravessando a voz do narrador, nessas citações de textos moçambicanos. Na abertura de seus contos, o autor coloca provérbios com a sabedoria dos antigos que dialogam com a narrativa que se inicia. Assim, esse microdiscurso condensa os saberes da fala coletiva, dos ensinamentos pela experiência. Observamos isso em trechos como: “A vida é um por enquanto no que há-de

vir” (2014, p.151); “A sede se inventa é para a miragem das águas” (2014, p.47); “Não tinha perna e queria dar o pontapé” (2014, p.22). Mia Couto cria frases na estrutura de máximas e, por vezes, com a impressão de que são ditados corriqueiros. Esse falseamento dos provérbios sugerem um aprofundamento do conhecimento da cultura e sabedoria moçambicanas. Ainda sobre isso, Fonseca e Cury (2008, p. 67) afirmam que:

Provérbios e ditos, mas também os mitos e as tradições – rasurados, invertidos, deslocados de sua dimensão “esperada” – adquirem novas significações, desalojando o leitor de uma decodificação convencional, chamando sua atenção para a linguagem e suas possibilidades desafiadoras de contestação.

Os provérbios reinventados de Mia Couto não dão uma resposta ou uma ideia máxima de sabedoria, mas sim, por vezes, surge como indagação e questionamento, que levam o leitor a refletir sobre questões humanas. Estes provérbios, desrespeitando a forma original, causam estranhamento e humor, pela paródia construída. O autor desmancha o uso corriqueiro dos ditados, articulando-os e moldando-os à narrativa, abarcando o indizível dos grandes questionamentos humanos. A título de exemplo, destacamos alguns “improvérbios” ilustrados por Mia Couto: “Deus não deu nozes a ninguém” (2012, p.88); “Entre marido e mulher o tempo metera a colher” (2014, p. 31); “Escrevo como Deus: direito mas sem pauta” (2014, p.131). O ditado parodiado é facilmente acessado pelo leitor, além de cumprir a função renovadora do que está sendo criticado.

Além disso, a profissão de biólogo proporciona o contato com povos, lugares e suas histórias. É daí que surge a matéria literária de Mia Couto e que possibilita a utilização dos recursos de narrativas orais em seus contos, trazendo ao texto, fluidez e leveza. O escritor afirma sua dicção literária e desenvolve o trabalho com a linguagem Tateando identidades, encostando realidades dos homens de diferentes partes de seus país, representando um mosaico cultural de Moçambique.

Sabemos que as Línguas Moçambicanas representam o resultado da apropriação da língua do império, sendo essenciais para a resistência ao colonialismo, unidade nacional e unificação do movimento de libertação. Com o passar dos anos, essas línguas, motivo de repressão, se moçambicanizaram, estando em constante recriação (JOSÉ, 2008, p. 155). É daí que surge a linguagem inventiva de Mia Couto, a desconstrução e recriações da língua portuguesa. Sua escrita influenciada por Luandino Vieira e, posteriormente, Guimarães Rosa

traz transgressões linguísticas, que transformam a Língua Portuguesa renovada, em arma de resistência identitária.

Mais que uma escolha de estilo do autor, a valorização da oralidade é uma forma de afirmação da produção literária de Moçambique. Além de fornecer conhecimentos e saberes do sistema de pensamento moçambicano, o uso da oralidade no espaço da escrita põe em xeque o cânone ocidental. Essa escolha de estilo é intencionada para interagir com o leitor. Não é fixa, autorizando múltiplas interpretações. Segundo Phillip Rothwell (2015, s/p), o tratamento dado por Mia Couto à escrita oferece organicidade, tornando-a fluida. Trata-se de um hibridismo entre voz e letra. O que antes era um não-saber ou um conhecimento de menor valia, agora enquadra-se no meio literário e com grande valor estético. O autor em estudo mescla termos das línguas locais com o Português, resgatando a língua da nação. Seria essa a representação do narrador sedentário de Walter Benjamin (1987, p. 201), que retira a narrativa de suas experiências ou outros relatos. Observa-se um narrador sábio que traz a experiência do “ouvi dizer”, ou seja, traz a experiência coletiva.

Sendo assim, a valorização da oralidade, nos contos e romances de Mia Couto, sugere uma resistência cultural, na medida em que se refere aos aspectos sociológicos de Moçambique, mediados pelos traços estéticos da criação literária. Algumas de suas narrativas iniciam-se como uma história antiga a ser contada, por exemplo: “Vou contar-vos o que se passou há muito tempo...” (COUTO, 2016, p.131); “Passou-se nos tempos coloniais...” (COUTO, 2012, p. 87); “Vou contar a versão do mundo...” (COUTO, 2012, p. 115); “Eram duas vezes dois irmãos siameses...” (COUTO, 2014, p. 55).

De acordo com Phillip Rothwell (2015, s/p), Mia Couto dá à escrita um tratamento que a torna orgânica, algo fluído. O autor recusa a escrita como fator oposto à oralidade. Através de seus escritos, Mia Couto apresenta a si mesmo e suas personagens, criando vida e transcendendo limites. Rothwell defende ainda que a distinção da escrita coutiana tem forte ligação com o momento histórico que seu país atravessa, de construção e afirmação identitária, funcionando como uma ponte entre tradição e modernidade.

Diversos personagens da ficção de Mia Couto apresentam o hibridismo e os questionamentos do transitar entre o tradicional e o intelectual, o espaço da oralidade e da escrita. Nesse entre-lugar de fronteira, o autor cria condições enunciativas para a voz dos marginalizados, produzindo uma escrita expandida, que consegue abrigar as falas dos que estão na margem em Moçambique e em outros lugares do mundo (FONSECA; CURY, 2008, p. 16). Essa visão dos espaços periféricos dá, ao intelectual, a vantagem de não estar no centro, saindo de sua zona de conforto e passando a olhar o mundo do lugar de fronteira.

Ainda de acordo com Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury (2008, p. 106), essa visão de fronteira, na obra de Mia Couto, possibilita a construção de uma nova linguagem e a privilegiar outros sujeitos, que, normalmente, são esquecidos nas narrativas canônicas. Em vez de propagar a visão dos vencedores coloniais, o autor faz ouvir a voz dos vencidos. Sobre isso, afirmam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury (2008, p. 106):

Mia Couto é, pois, um ser de fronteira enquanto escritor que assumidamente fala da margem. Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus romances os conflitos do espaço africano, criando personagens também eles “de fronteira”, numa enunciação, como já se mostraram, que rompe com o pensamento central, propondo “outras lógicas”.

A desconstrução do discurso do centro surge como mote dos contos analisados, nessa pesquisa. A língua que serviu de opressão é retorcida e renovada, atendendo ao léxico moçambicano. Por isso, quando o autor engendra personagens que são masculinos e femininos, ao mesmo tempo, contraria o *status quo*, mostrando que os seres do entre-lugar podem estar no centro e com a voz na narrativa. É por meio desses personagens desvairados e fora do lugar que Mia Couto pode estar afirmando o seu projeto literário. Não se trata de superar todos os conflitos, mas crer na recuperação do homem. A literatura torna-se um meio discursivo onde a identidade fixa é colocada em xeque e refletida. Afinal, nas travessias de identidades, podemos conhecer outros modos de ver e estar no mundo, outra forma de viver os conflitos e confrontar as exclusões culturais.

As estratégias narrativas são os procedimentos de construção que buscam provocar um efeito preciso no leitor, operando com códigos e signos específicos (REIS, 1988, p. 110). Pensando nisso, destacam-se as estratégias textuais de Mia Couto, que causam, nos seus receptores, um estranhamento inicial e, posteriormente, reflexão. Na construção de seus contos, desde a escolha desse gênero, a escolha lexical, a construção verbal, a valorização de determinados signos literários faz com que o autor invista na codificação da mensagem. Ou seja, nada é por acaso em seus escritos, tudo o que está presente (ou ausente) faz parte das intenções e sugestões narrativas e de significado de sua obra.

Por fim, ressaltamos que a obra de Mia Couto, apesar de apresentar as tradições e os mitos da cultura moçambicana, aproxima-se também dos paradigmas ocidentais. Há, em sua obra, a confluência do pensamento tradicional e do moderno, do ocidental e do africano. Dessa forma, ainda que a ambientação e a linguagem oferecidas pelo autor permitam a afirmação da identidade do homem moçambicano, é possível também uma leitura a partir de conceitos universais que não são típicos dessa cultura, mas aplicáveis em sua narrativa. É compreensível

assim, a identificação de leitores brasileiros de outras partes do mundo com sua obra, pois esta abarca temas existenciais, no sentido de humanizar.

2 A RAZÃO DE BROTARMOS HOMENS E MULHERES

Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria
 Que o mundo masculino tudo me daria
 do que eu quisesse ter
 Que nada, minha porção mulher que, até então, se
 resguardara
 É a porção melhor que trago em mim agora
 É o que me faz viver

Super-homem, Gilberto Gil

Na gramática, o gênero é utilizado para classificar fenômenos, realizar distinções e não uma descrição de traços, no indivíduo, de acordo com o sexo. Tal termo foi utilizado, pela primeira vez, na década de 70, pelas feministas norte-americanas. Em busca de igualdade de direitos e na rejeição ao determinismo biológico, o conceito de gênero desconstruía a ideia do homem dominador e da mulher dominada. Sobre isso, Souza e Matiassi (2015, p. 94) defendem:

É feito então, um reforço à ideia de que o conceito Gênero surge para desconstrução do homem como dominador e a mulher perca o perfil de dominada. Tendo em vista que somos frutos de nossas culturas que são originadas pela sociedade, que influenciam e separam não só biologicamente, mas culturalmente o homem da mulher, limitando esta figura feminina somente a refletir uma imagem da maternidade e da sexualidade e o homem a uma imagem de sujeito dotado de superioridade diante da sociedade.

De acordo com Joan Scott (1995, p.74), o estudo de gênero não deve se fixar apenas no sexo subjugado, mas sim tratar da História do homem e da mulher, quais os papéis, simbolismos e como funciona a ordem social de manutenção do poder. O termo gênero, utilizado amplamente nos últimos anos como sinônimo de “mulher”, passou a indicar as construções culturais: papéis adequados aos homens e às mulheres. Dessa maneira, o uso de gênero refere-se às estruturas e ideologias, nas relações entre os sexos. Vale ressaltar que, a noção de gênero e os discursos de papéis sociais devem ser repensados, mas sem cair na constante polarização sexual do homem oposto à mulher. Masculino e feminino, juntos, como forças complementares e não dicotômicas. Sobre isso, Joan Scott (1995, p. 84) afirma que:

Se utilizarmos a definição de desconstrução de Jacques Derrida, essa crítica significa analisar, levando em conta o contexto, a forma pela qual opera qualquer oposição binária, revertendo e deslocando sua construção

hierárquica, em vez de aceitá-la como real ou auto-evidente ou como fazendo parte da natureza das coisas.

Vale destacar que, os corpos têm sentido sociais, ou seja, as inscrições de masculino e feminino são feitas no contexto de determinada cultura. Segundo Guacira Lopes Louro (2000, p. 11), as identidades de gênero são compostas e moldadas de acordo com as relações sociais e pelas redes de poder. A autora afirma ainda que essas identidades possuem caráter fragmentado, instável, histórico e plural. Ou seja, masculino e feminino são construídos e moldados de acordo com as relações dentro da comunidade. São também flutuantes, pois mudam com o tempo e o local em que se inscrevem.

Culturalmente, pensando em uma definição daquilo que seria o masculino, construímos a imagem de não ter medo de insetos, não ser chorão, não ser romântico e a vulgaridade sexual. Ao passo que o feminino se daria pela sensibilidade, modéstia, gratidão, prudência e responsabilidade (OLIVEIRA, 1983, p. 24). Ser homem é a dupla negação: não ser feminino e não parecer feminino. O mesmo se dá para as mulheres em negar a masculinidade e lutar para não ter práticas associadas ao universo masculino. Segundo Lázaro de Oliveira (1983, p. 28), a distinção social de homens e mulheres os leva a consistência de papéis bem definidos, reprimindo qualquer comportamento indesejado para seu sexo. Assim, os indivíduos que carregam características dos dois sexos possuem maior liberdade de conduta, pois, dependendo da exigência da situação, agem com um repertório de comportamento.

Podemos observar que, apesar das amarras sociais que restringem determinados comportamentos para homens e mulheres, não são os atributos físicos ou biológicos que definem os gêneros. Culturalmente, espera-se uma linearidade entre sexo, gênero e orientação sexual, entretanto, cada vez mais, os indivíduos se afastam nos espaços bem delimitados e atuam nas fronteiras, captando características de ambos os gêneros, na formação de suas identidades.

A mulher moderna (influenciada pelo movimento feminista) está, constantemente, lutando pela mudança de posição de submissão. Essa nova mulher tem influenciado o reposicionamento do homem que, antes, com medo de perder o poder historicamente concentrado em sua imagem masculina, agora, está livre da compulsão devoradora (BOECHAT, 1995, p. 28). O distanciamento da imagem feminina submissa possibilita uma reorganização dos papéis sociais. Tal fenômeno não é positivo apenas para mulheres, mas também para homens que são, constantemente, cobrados por atitudes que reafirmem seu papel masculino, com violência, virilidade e distanciamento das emoções.

Em nossa cultura, latina e brasileira, somos dominados pelos arquétipos femininos da grande mãe, doadora, poderosa, por trás da ideia da pátria acolhedora. Quando imaginamos o arquétipo masculino, vivenciados por regimes ditatoriais, nos vem à mente o coronel do interior e sistemas repressivos. Segundo Walter Boechat (1995, p. 21), em se tratando de estruturas psíquicas do inconsciente coletivo, estas seguem dinâmicas básicas arquetípicas. O princípio masculino, por exemplo, opera de forma previsível em diversas culturas. O autor afirma ainda que, “todos os seres humanos, independente de raça ou origem cultural, possuem os mesmos arquétipos, estruturas básicas da mente humana, os conteúdos do inconsciente coletivo” (BOECHAT, 1995, p. 23).

Os mitos, contos e lendas do imaginário comum refletem e reforçam os arquétipos de pertencimento e construção dos seres masculinos e femininos. De acordo com António Domingos Braço (2014, p. 261), as diferenças sexuais só podem ser explicadas dentro dos sistemas de significação, pois em sociedades como a moçambicana, toda ação social é também cultural. Dessa forma, os papéis sociais próprios aos homens e às mulheres têm raízes nos discursos culturais. O autor nos diz ainda que, de um lado, existem as macronarrativas, teorias sociais e culturais que constroem, ao longo do tempo, a diferenciação entre os gêneros. Mas, por outro lado, há as micronarrativas, lendas, contos e ritos que as pequenas comunidades utilizam para explicar essa diferenciação. Assim, as desigualdades de gênero estão construídas no plano simbólico.

A construção de imagens no plano simbólico ou mitológico é tão ou mais forte do que no plano social, pois esses imaginários são passados sem que possamos perceber, tratando-se de ideias muito difíceis de serem desconstruídas. Desde a infância, somos inundados de narrativas que ditam o que se espera do sujeito masculino e do feminino, delimitando os espaços, profissões e comportamentos esperados. Para Pierre Bourdieu (2002, p.15), o sistema mítico-ritual:

Desempenha aqui um papel equivalente ao que incumbe ao campo jurídico nas sociedades diferenciadas: na medida em que os princípios de visão de divisão que ele propõe estão objetivamente ajustados às divisões pré-existentes, ele consagra a ordem estabelecida e reconhecida, oficial.

Na sociedade moçambicana, o passado exerce forte influência na vida das pessoas, e por isso, as ordens discursivas as prendem ao seu modo de viver e pensar as coisas. Se o fim da colonização trouxe a necessidade de resgate daquilo que é natural e próprio de Moçambique, sua identidade, aquilo que precede o colonizador, os discursos e práticas do passado são retomados e justificados a todo momento. Segundo Domingos Braço (2014, p. 263):

Essa articulação, de raízes nas tradições culturais, entre o passado, o presente e o futuro da pessoa é tão forte que condiciona sua vida, principalmente nas suas escolhas educacionais e profissionais e nas suas formas de ser e estar na sociedade. A diferença de gêneros no espaço escolar e profissional surge assim como uma continuidade do discurso da tradição cultural. Para cada gênero cabem certos saberes e fazeres, na perspectiva dos ditos sociais e culturais.

Essa naturalização das diferenças entre os gêneros é sutil e acaba por moldar desde a infância, interferindo na formação da identidade e responsabilidades sociais dos homens e mulheres moçambicanas. De acordo com Le Breton (2009, p. 67), A configuração distintiva dos sexos separa desde a infância meninos e meninas, preparando-os para um papel futuro dependente dos estereótipos do feminino e do masculino. Esse encorajamento reitera a doçura para as meninas e a virilidade ao lado masculino. Além disso, a tradição oral, por meio de provérbios e contos, não está presa ao passado, tendo força no presente em todos os espaços. Para Braço (2014, p. 264),

A desmistificação das relações de poder, entre o feminino e o masculino poderia resultar da compreensão da tradição oral, de como os discursos foram sendo ordenados e nos modos de como esses ordenaram os espaços da mulher e do homem na sociedade moçambicana.

Ressalta-se que o uso dos mitos nos escritos de autores africanos justifica-se pela sobrevivência do pensamento folclórico-mitológico. Trata-se da realidade histórica e cultural desses escritores (BIDINOTO, 2004, p. 23). Os mitos e lendas não descrevem narrativas aleatórias, eles propagam e reafirmam as ideias e identidades de um povo. Sendo assim, a História e o discurso moçambicanos que marginalizam e silenciam alguns sujeitos, principalmente os do sexo feminino, são reflexos de uma mentalidade, que carrega um discurso cultural.

Em Moçambique, a emancipação da mulher começou ainda nas lutas pela libertação do país. Em 1967, Samora Machel criou o Destacamento Feminino na FRELIMO⁵, uma frente feminina, para estimular a participação das mulheres. Entretanto, esse fato não trouxe igualdade de gênero ao país. As mulheres eram, constantemente, violentadas e inferiorizadas, pois

⁵ A Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO - , é um partido político, fundado em 25 de junho de 1962, com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português. O primeiro presidente do partido foi o Dr. Eduardo Chivambo Mondlane, um antropólogo que trabalhava na ONU. Desde a independência de Moçambique, em 1975, a FRELIMO é a principal força política do país, sendo também o "partido da situação" desde então. O partido estabeleceu um Estado de partido único, baseado em princípios marxistas-leninistas, tendo Samora Machel como presidente, ainda no ano de 1975.

estavam contrariando as tradições e deixando de lado seus papéis de mães, esposas e donas de casa. Assim, as discussões sobre gênero tiveram maior alcance apenas na década de 80, na luta das mulheres pelo direito de alcançarem o nível superior. Entretanto, o elemento feminino seguiu sendo apagado ou relegado ao segundo plano. Pode-se perceber então que a cultura, fonte de memória de um povo, também serve como esquecimento e diminuição de determinados grupos, nesse caso da figura feminina, reafirmando misoginias.

Cabe ressaltar que o mito é uma narrativa. Entretanto, difere-se das demais conduções discursivas, pois seria tragado pelo oceano das narrativas. Trata-se de um fato que, sob forma alegórica, deixa entrever um acontecimento natural, histórico ou filosófico. O próprio mito é uma tradição que carrega em si uma mensagem cifrada, algo que não está dito, diretamente. Entre outros aspectos, destaca-se que o mito funciona socialmente, sendo repassado e presente na vida social de um povo.

Na mitologia, nos contos de fadas, folclore e poesia das diversas comunidades, inclusive a moçambicana, vemos representações da *psique* do homem moderno. Gigantes, anões e duendes são elementos comuns em lendas de qualquer lugar do mundo. Pensando na natureza feminina, percebem-se também diversos seres representativos (JUNG, 2006, p.58). Entes provocantes, de beleza arrebatadora, mas apenas meio-humanos. Estes seres sempre estão ligados a algo sinistro, um tabu que não pode ser ultrapassado.

A teoria dos arquétipos de Carl Jung (1995, p. 14) define os aspectos femininos e masculinos dos sujeitos. De acordo com o autor, o *anima* seria inconscientemente a personificação dos aspectos femininos no homem e o *animus* seria a personificação dos aspectos masculinos no inconsciente da mulher. Ligado às mulheres, o *anima* é conduzido pelo princípio da vinculação, do relacionamento, do *eros* e da subjetividade. Já o *animus*, como os homens, é gerido pela razão, pelo *logos*, pela palavra e pela objetividade. Não há uma limitação daquilo que é masculino ao homem e do que é feminino à mulher: “Estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodos para a adaptação externa ou para o ideal existente.” (JUNG, 1995, p. 15).

Durante a Idade Média, houve uma maior diferenciação espiritual dos assuntos religiosos, poéticos e culturais; e o mundo fantasioso do inconsciente foi reconhecido. O culto do cavaleiro à dama tentava diferenciar o lado feminino da natureza masculina nas relações entre homens e mulheres. Essa dama era a personificação da *anima*, guiando o herói e seus sentimentos. Mais tarde, o aspecto sublime do feminino confundiu-se com a imagem da Virgem Maria. Os aspectos positivos da *anima* voltaram-se para a santa e os negativos para a figura da feiticeira.

Na *anima*, percebemos alguns arquétipos femininos: intuição, predição, receptividade e falta de preconceito em relação ao irracional. O *anima* somente poderá ser acessado positivamente quando o homem aprender a lidar com seus sentimentos, humores e as expectativas manifestadas por seu *anima*. Deixando de projetar seu *anima* no mundo exterior, o homem poderá tê-lo como era naturalmente: “a mulher no interior do homem” (FRANZ, 1995, p. 188). Sobre isso, Marie-Louise von Franz (1995, p. 177) evidencia que:

Esta tendência psicológica feminina ou *anima* na psique do homem se revela através dos humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente.

Qualquer traço feminino em um sujeito do sexo masculino é reprimido e rejeitado. Socialmente, homens devem seguir uma conduta agressiva, dominante e violenta. Ser homem significa guardar os sentimentos para si e ser prático. Esse comportamento, muitas vezes, é prejudicial para o indivíduo, pois os homens são as maiores vítimas por mortes violentas, alcoolismo e abuso de drogas.

Para bem idealizar uma mulher, é necessário ser homem, homem de sonho reconfortado em sua consciência de *anima*. Precisa ter uma história de alma com seus dois elementos formadores: masculino e feminino. Os valores humanos e a comunhão sonhada de *anima* e *animus* são os princípios do ser integral. Bachelard (1996, p. 87) explicita ainda a necessidade de aceitação de todo ser humano em ser dois, conforme podemos observar no trecho:

O ser humano, considerado tanto em sua realidade profunda como em sua forte tensão de vir a ser, é um ente dividido, um ente que se divide novamente mal se entrega por um instante a uma ilusão de unidade. Ele se divide e depois se reúne. Sobre o tema de animus e anima, se chegasse ao extremo da divisão, se tornaria um simulacro de homem. Tais simulacros existem: há homens e mulheres que são demasiados homens — há homens e mulheres que são demasiadas mulheres. A boa natureza tende a eliminar esses excessos em proveito do comércio íntimo, numa mesma alma, das potências de animus e de anima.

Le Breton (2009, p. 69), referindo-se à representação e aos valores associados às partes do corpo, enuncia que o lado direito, comumente associado à razão, ao benéfico, à nobreza e ao pensamento lógico, é ligado ao elemento masculino. Enquanto o elemento feminino é relacionado ao lado esquerdo, referente a emoções, fraqueza, falsidade e fantasias.

Masculino e feminino se completam e fazem parte da psique de todo indivíduo. Entretanto, as diversas mitologias criaram símbolos para o masculino e feminino que se contrastam e se opõem. O prefácio de *Contos do nascer da terra* (1997) traz a seguinte citação:

“O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz da lua, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres” (COUTO, 2014, p. 05). Sol e Lua são uma pintura simbólica da relação entre os sexos. Esse casal cósmico expressa todas as coisas em suas polaridades e do encontro desse casal nasce o universo (CAVALCANTI, 1993, p. 27).

Segundo Raissa Cavalcanti (1993, p. 28), a lua possui duas faces: clara e escura. Isso representa a subjetividade feminina. Por sua vez, o sol sabe que a lua precisa dele, mas que também pode machucá-lo. Os dois atravessam a batalha de amadurecimento emocional. Também como o dia, o astro rei é simbolicamente masculino, sendo a noite e os cenários noturnos relacionados às mulheres. Herder Lexikon (1990, p. 185) nos diz que, ao contrário do Sol, que possui luz própria, associado ao masculino e ao princípio *yang*, a Lua é símbolo do suave, que necessita de apoio, do feminino e do *yin*.

O elemento lunar associa-se ainda à loucura e devaneios. A palavra “lunático”, um sinônimo para louco, tem sua raiz na palavra lua. Além de mitos e crenças populares de vampiros e lobisomens, que têm suas atividades no ambiente noturno e lunar. O elemento feminino, comumente relacionado à lua, tem diversas narrativas envolvendo a fertilidade, bruxaria e loucura femininas. Um exemplo dessa relação está no conto **A Rosa Caramela**, pois, somente na luz do luar, Rosa saía de casa e se detinha a falar com as estátuas da praça. À luz do dia não era vista, mas, ao anoitecer, a mulher passava o tempo a conversar com as estátuas: “De dia lhe esquecíamos a existência. Mas às noites, o luar nos confirmava seu desenho torto. A lua parecia pegar-se à marreca, como moeda em encosto avaro” (COUTO, 1990, p. 11).

Assim como a lua, a água também se relaciona com o feminino. Símbolo de sensualidade e fertilidade, traz em sua essência a inconsciência e emoção. Bachelard (1989, p. 126) apresenta a imagem da Lua como um fluido capaz de penetrar o sonhador, uma imagem emotiva que atravessa o corpo. “o homem não pensa na lua, até a noite em que, no sono ou na vigília, ela vem ao seu encontro, avizinha-se dele, enfeitiça-o com seus gestos” (BACHELARD, 1989, p. 126). Nesse caso, percebe-se uma semelhança entre o elemento lunar e a água, inundando o homem.

A água enquanto elemento feminino também está relacionada com a maternidade. Bachelard (1989, p. 131) relaciona a água, bebida fundamental, como elemento nutritivo, assim como o leite materno. Nas palavras do autor: “um fluido essencial, de uma maciez plena, de um calor igual a nós mesmos e que, não obstante nos aquece, de um fluido que se irradia, mas que deixa ainda assim a alegria de uma posse total” (1989, p. 131).

Os mitos, contos e lendas moçambicanos refletem e reforçam o pertencimento e a construção dos seres masculinos e femininos. Vale ressaltar que existem diversas comunidades

com características socioculturais diversas em Moçambique. De acordo com António Domingos Braço (2014, p. 260), o homem e a mulher desse país absorvem discursos que constituem os papéis tradicionais, identidades e responsabilidades que cabe a cada um. O autor nos diz ainda que falar de gênero nessa cultura é buscar os sentidos objetivos e; os significados, sob o ponto de vista da subjetividade, que “estão por trás da construção das identidades sexuais e que podem auxiliar na compreensão das suas relações no que concerne às suas representações na vida social, em geral” (p. 260).

Interessante destacar que, em comunidades e regiões diversas de Moçambique, a relação entre homens e mulheres muda. Há povos matrilineares, patrilineares e locais onde a fronteira entre os gêneros é fluida. Ou seja, apesar do tradicionalismo, principalmente nas regiões rurais, cada comunidade exerce uma hierarquização entre os gêneros diferentes, reforçando a ideia de que masculinidade e feminilidade são atributos sociais e não inerentes ao sistema biológico.

No corpo, seja feminino ou masculino, está a descrição estática do que o sujeito é. O sexo qualifica-o para a vida dentro de um sistema cultural (BUTLER, 2000, p. 155). Primeiro, porque a matéria do corpo é indissociável das normas sociais que o regulam. Segundo, porque o discurso é sempre reiterado e passa a regular o indivíduo. Sendo assim, o repensar do discurso que classifica e restringe o que cabe a cada gênero nos permite reformular aquilo que é sempre repetido. Ou seja, “essas desidentificações coletivas podem facilitar uma recontextualização” dos corpos e do *status quo* (BUTLER, p. 156). O papel do homem e da mulher pode ser de atuação social humana, não se prendendo ao sexo.

Lázaro de Oliveira Sanches (1983, p. 23) argumenta que o modelo bipolar de avaliação de caracteres masculinos e femininos reflete estereótipos, no sentido de homens e mulheres serem harmoniosos e compensarem o que falta uns nos outros. Afinal, ser homem é a negação de ser mulher, endossando os comportamentos masculinos, assim como ser mulher é não ser homem e endossar comportamentos femininos. Entretanto, surge o conceito de androginia que implica um indivíduo ser masculino e feminino ao mesmo tempo. Contrário à masculinização e à feminilização, não se exige do homem ou da mulher a aceitação total do papel sexual do sexo oposto. Dessa forma, homens e mulheres devem ser assertivos e submissos, aventureiros e cautelosos, dependentes e independentes (SANCHES, 1983, p. 26).

Em relação a escolha dos signos relacionados à dominância e à submissão, devemos levar em conta que não são aleatórios. Pelo contrário, há uma reafirmação daquilo que é comum ao masculino como positivo e ao feminino como negativo: alto/baixo; duro/mole; reto/curvo; seco/úmido. A posição social entre os sexos não se refere apenas à análise de propriedades

naturais, mas sim, do uso dessas características para sobrepor homens e mulheres. Sobre isso Bourdieu (2002, p.23) esclarece:

Assim, a definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças.

É relevante repensar as velhas categorias de masculinidade e feminilidade, na medida em que qualidades específicas de traços de personalidade são descritas como femininas ou masculinas, fazendo com que os sujeitos devam se desenvolver de acordo com essas regras (SANCHES, 1983, p. 26). Aceitar a presença de aspectos femininos e masculinos, em um único indivíduo, faz com que possamos reconsiderar a flexibilidade de desempenho dos papéis sexuais. Ora, a depender da situação, os sujeitos mudam seu comportamento, sem ficar limitados à conduta socialmente esperada. Sobre esses sujeitos deslocados, Guacira Lopes Louro (2018, p. 80) acrescenta:

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados “próprios” de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores.

O repensar dos gêneros e dos papéis sociais surge na obra de Mia Couto de maneira subversiva, por meio de personagens que trazem o masculino e feminino como um todo. Homens e mulheres que brincam com a fronteira, que já não é local de separação, mas sim onde os elementos se encontram. A fronteira, aqui, é espaço de troca, de união e fluidez. Tais personagens carregam posturas e vestimentas que contradizem as normas e discursos instaurados, nos atentam para a necessidade de refletir sobre gênero e os sujeitos contemporâneos. Sobre isso, Phillip Rothwell (2015, s/p) afirma que:

O mito da criação de Mia Couto subverte a primazia do masculino na tradição judaico-cristã. Os elementos mais conservadores dessa tradição, particularmente nas Igrejas Católica e Evangélica, impuseram aos crentes normas rígidas na definição de gênero num esforço de impor uma ordem dicotômica e atingir alguma coerência para a sua crença numa ordem maquiavélica (bem/mal; homem/mulher).

Os personagens analisados são sujeitos desviantes, que embaralham ou confundem os sinais considerados “próprios” de cada gênero (LOURO, 2018, p. 81). Na fluidez das fronteiras,

não existe um espaço social ao sujeito desviante, pois, não há reconhecimento cultural para o mesmo. A definição daquilo que é ser homem ou ser mulher significa nomear os corpos, de acordo com marcas distintivas, atribuindo a estes direitos, deveres, vantagens ou desvantagens. Os valores dos corpos são circunstanciais, arbitrários e disputados, mostrando-se moventes a depender do período e das diretrizes sociais. Por isso, sujeitos que não se encaixam dentro dos parâmetros estabelecidos ao seu gênero ou que se encaixam nos dois, masculino e feminino, são perigosos para a instauração da norma. Acabam por desestabilizar as convenções e subverter conceitos pré-estabelecidos.

2.1 A ARROGÂNCIA DAS METADES

Quando ela colou seus lábios em mim se fabulou o seguinte: a mulher se converteu em fumo e se desvaneceu primeiro no ar e, depois, lenta, na aspiração de meu peito. Nessa tarde, eu fumei Isaurinha.

Isaura, para sempre dentro de mim, Mia Couto

Livro representativo do tema das identidades para Mia Couto é **Cada homem é uma raça**. Diversos contos desse livro tratam da identidade, iniciando pelo título que amplia o conceito de raça, não mais étnico ou cultural, mas das idiossincrasias de cada indivíduo em particular. O próprio escritor estende esse conceito para “cada homem é uma nação” (COUTO, 2005, p. 96), ou seja, cada sujeito carrega dentro si um universo cultural e mítico que o torna único. Sobre isso, Avani Souza Silva (2010, p. 08) nos diz que:

Assim, se cada homem é uma raça, uma etnia, e sendo a etnia um fator de identidade, portanto as identidades passam a ser múltiplas, pois abarcam não apenas o conjunto étnico, mas cada elemento distinto de todos os conjuntos que compõem a universalidade.

Os onze contos de **Cada homem é uma raça** iniciam-se com provérbios de Moçambique ou inventados por Mia Couto, levantando questões raciais, identitárias e hierárquicas em confronto. Com a simplicidade de personagens que representam o povo e a pluralidade de seu país, o autor transforma a linguagem e aproxima o leitor das vivências pós-coloniais de seu país.

Os contos presentes nessa obra, em sua maioria, trazem temáticas relacionadas ao insólito, por exemplo, nas narrativas: **O Embodeiro que sonhava pássaros**, **A princesa Russa**,

O Pescador Cego, A Lenda da noiva e do forasteiro, e Sidney Poitier na Barbearia de Firipe Beruberu. Nesses contos, observa-se a constante presença do místico, da superstição e do sobrenatural. Em narrativas moçambicanas, em um mundo em que se acredita na presença e intervenção dos espíritos dos antepassados, é possível que coisas sobrenaturais ocorram. Nessa literatura de uma cultura africana, não há estranhamento em relação ao trânsito entre o natural e o sobrenatural.

Tendo como enfoque o personagem do conto **Mulher de mim** (1990), podemos observar algumas questões sobre identidade feminina e masculina, e como elas se chocam e se completam. Na narrativa, o narrador, que não possui nome nem características físicas, está em um quarto de hotel, que também é descrito de forma genérica, em um estado entre o sono e a vigília. Inesperadamente, entra em seu quarto uma mulher que, inicialmente, desperta-lhe desejos sexuais, mas não chegam a consumir o ato. Quando a mulher sai do quarto, o homem começa a se questionar sobre quem é aquela estranha e passa a crer que ela não é desse mundo dos “viventes”. No encerramento do conto, a mulher misteriosa volta, pedindo um lugar dentro dele, já que ela é seu lado feminino.

Traços referentes ao comportamento feminino, como o choro e as emoções aparecem nessa visitante. A visão da narrativa se dá a partir do narrador. As experiências são dele e de seu ponto de vista. Para Carlos Reis (1988, p. 63), o narrador, enquanto protagonista, é detentor de uma voz, sendo capaz de intrusões, vestígios de sua subjetividade e que apresentam uma apreciação particular daquilo que é relatado. O autor destaca ainda a distância temporal entre o passado da história e o presente da narração. Em **Mulher de mim**, há uma simultaneidade entre a narração da história e o monólogo interior do personagem. Além disso, podemos observar que o sujeito presente já não é o mesmo que viveu os fatos relatados, centrado no interesse desse relato. Segundo Carlos Reis (1988, p. 119), nesse tipo de narração:

A opção por uma focalização interna ou por uma focalização onisciente relaciona-se, pois, com uma certa imagem privilegiada pelo narrador; privilegiando a imagem do personagem, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da narrativa da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação dos eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso.

No conto investigado, encontramos um narrador personagem, em um quarto de hotel, no momento entre o sono e a vigília. O momento em que a estória se dá nos coloca em um ambiente onírico. Aqui, o tempo não é exato, ficando sempre na imprecisão. Esse instante entre o sonho e o despertar é comparado ao nascimento: “Acordar não é a simples passagem do sono para a vigília. É mais, um lentíssimo envelhecimento. (...) E concluí: a vida, ela toda, é um

extenso nascimento” (COUTO, 2013, p. 127). Aqui, o movimento entre adormecer e despertar gera uma instabilidade, na qual o que interessa para a narrativa é a experiência de sonhar. Nesse espaço, o narrador diz e torna possível ser dito. A circunstância de que a mulher lhe aparece pela primeira vez durante o sono indica a *anima* – como sua metade.

Para Bachelard (1996, p. 54), o sonho pode ser uma luta violenta ou manhosa contra as censuras. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos, assim, nos conhecemos, ao mesmo tempo, no masculino e no feminino. Jung demonstrou que o psiquismo humano tem uma natureza andrógina. Segundo o mesmo autor, o inconsciente não é feito de lembranças esquecidas, mas sim é a natureza primeira (BACHELARD, 1996, p. 55). Não há tranquilidade no monolitismo paralelo do masculino e do feminino integrais. O tempo trabalha todas as coisas: dia e noite, as estações, as idades, não deixando nossa androginia tranquila. Bachelard argumenta que:

Não se trata, aliás, de uma dialética verdadeiramente paralela, que opera num mesmo nível, como a pobre dialética dos sim e dos não. A dialética do masculino e do feminino se desenvolve num ritmo de profundidade. Vai do mesmo profundo, sempre menos profundo (o masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (o feminino). E é no devaneio, “na inexaurível reserva de vida latente”, como diz Henri Bosco, que vamos encontrar o feminino desdobrado em toda sua amplitude, repousando na sua simples tranquilidade (BACHELARD, 1996, p. 57).

Retoma-se, em **Mulher de mim**, o mito do Andrógino, uma completude de forças: Masculino e feminino. Na Grécia antiga, as discussões de Filosofia Clássica tratavam de uma terceira imagem de gênero, que Platão nomeia de Androginia. Em **O Banquete**, o filósofo nos descreve esse ser que reunia, na forma e no nome, características de ambos os gêneros – masculino e feminino -, constituindo um gênero distinto. Essa criatura era redonda: seus lados formavam um círculo e ela possuía quatro mãos, quatro pés e uma cabeça com duas faces exatamente iguais, cada uma olhando numa direção, pousada num pescoço redondo. Sua força era extraordinária e seu poder, imenso, tornando-os ambiciosos. Zeus resolve cortá-los ao meio e fazê-los andar sobre duas pernas, para diminuir sua força e torná-los mais humildes. Eternamente insatisfeitos e incompletos, os andróginos – agora homens e mulheres – passaram a procurar suas metades.

A união dos opostos leva à plenitude. A convivência harmônica dos traços femininos e masculinos trazem a completude do sujeito, sua unidade primordial. No início da narrativa, o narrador se compara a uma pedra de gelo, mostrando-se flexível e mutável: “A pedrinha de gelo

me parecia, ambos nós transitórios, convertendo-nos na prévia matéria de que nos havíamos formado” (COUTO, 2013, p. 127). O narrador sugere uma relação entre a feminilidade e a água, relacionando o poder de sedução daquela mulher com o regresso ao “murmurinho das fontes”. Essa analogia com a pedra de gelo remete ainda à rigidez masculina, que nessa conversão de matéria deixa de existir para dar espaço à feminilidade. Assim, a solidez de sua masculinidade cede lugar para a fluidez do feminino que, como a água, é maleável e adaptável.

Mia Couto propõe uma relação entre a feminilidade e a água em muitos escritos. Aqui, o narrador luta, inutilmente, em se manter sólido, masculino e em unidade. Entretanto, o aspecto feminino e mutável o contagia. A personagem, descrita como: “uma mulher de olhos lisos que humedeciam o quarto” (COUTO, 2013, p. 127), traz em si o apelo da água. Ele, simbolizado pelo sólido, porém transitório cubo, anuncia a efemeridade de seu lado masculino. A água e o ventre materno são simbolicamente associados, pois na busca de encontrar as origens, o narrador afirma que: “a gente vai transitando do útero para a casa, cada casa não sendo senão outra edição do útero materno” (idem, p. 131). Aquela intrusa lembrava o narrador que ele jamais conseguiria regressar ao primordial lugar, pois estava preso aos constrangimentos rígidos de seu mundo racional.

Ao mesmo tempo, o que fecha essa transição de água e gelo é o regresso. Para sentir-se completo, o narrador vê a necessidade de voltar ao princípio primitivo, ou seja, retornar aos primórdios da existência e, assim, ser completo novamente. A misteriosa mulher não lhe traz novidades, mas sim, sentimentos “do murmurinho das fontes”, “do regresso a dantes quando não havia antes”, “de antiquíssima esposa” (COUTO, 2013, p. 128).

Esse retorno ao começo de tudo é o que pode trazer completude ao narrador. Naquela mulher estava o que lhe faltava: “Sem eu ser ela, eu me incompletava feito só na arrogância das metades” (COUTO, 2013, p. 133). Em vez de buscar uma mulher para preencher seu vazio, o narrador espera se completar com seu lado feminino, a mulher dentro dele. O mito do andrógino se completa, pois, as duas metades voltam a se unir: “E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha, mas junto de outros de feminino deslize, fossem horas que, nessa noite, me percorreram como insones ponteiros” (COUTO, 2013, p. 133). A figura primitiva do mito clássico do andrógino se completa. Os passos do narrador agora são acompanhados de passos femininos. A mulher dentro dele passou a ocupar seu lugar, pois, para ser inteiro, ele necessita ser masculino e feminino, ao mesmo tempo.

A linguagem simbólica na obra de Mia Couto ajuda a compor a imagem desse terceiro gênero. Vemos uma terceira via, que surge como possibilidade de inserção nas relações sociais de gênero. Utilizando o pensamento de Teixeira (2016, p. 39), ao falar da androginia em

Diadorim, de **Grande Sertão: Veredas**, aqui, dilui-se a visão binária, em que se lê o homem oposto à mulher, masculino oposto ao feminino. As duas margens desembocam na transformação, reenviam-se uma à outra, possibilitando um terceiro ponto de vista. Seria a assunção de um ser híbrido, capaz de abarcar as duas metades e evocar sua condição de totalidade.

De acordo com Phillip Rothwell (2015, s/p), observa-se o desaparecimento da categoria “finito”, pois, a ordem binária dos gêneros, na qual homem se opõe à mulher, é questionada nessa narrativa. Essa dicotomia, sempre reproduzida em todas as esferas humanas, torna-se artifício que parece natural. Em vez de apresentar um gênero dominando o outro, Mia Couto sugere uma complementariedade mútua, onde o narrador precisa daquela mulher, e ela só existe nele.

Podemos retomar ainda a teoria de arquétipos da psicologia Junguiana: *Anima e Animus*. No conto **Mulher de mim**, o narrador nos apresenta seu *anima*. Aquela mulher não precisa escutar a razão, isso seria o papel dele enquanto homem, conforme podemos observar no seguinte trecho: “Precisava pensar rápido: ela gozava a vantagem de não precisar de consultar a razão. Eu devia encontrar, súbito, a saída do momento” (COUTO, 2013, p. 131). Se os elementos relacionados à razão pertencem ao homem, e naquele encontro no quarto de hotel, o narrador se depara com seu lado feminino, a subjetividade tenta dominá-lo. Sua consciência passa a desaparecer, a se “irrealizar”, pois esse momento é movido pelo irracional. O *anima* do narrador se mostra ainda pelo uso e aceitação de elementos sobrenaturais, relacionados ao feminino. No retorno da mulher ao quarto, em vez de ser guiado por sua consciência, o narrador diz: “Me chegou por via de intuição” (COUTO, 2013, p. 131).

O narrador tenta apelar à razão, buscar ter o cérebro como “austero juiz”, entretanto, desaparecia na presença daquela estranha intrusa. Sua masculinidade – *animus* – cede lugar à intuição, ao sonho e vozes ocultas. Os desígnios daquele encontro são apresentados no sonho e no silêncio. No sonho, é possível o encontro do sujeito com o estrangeiro de si mesmo. Destaca-se ainda o fato das relações entre vivos e mortos, razão e intuição se darem, através de personagens femininos, em outras obras de Mia Couto, como: **O outro pé da sereia** (2006) e **O último voo do flamingo** (2000).

O conto investigado traz em si a problematização da identidade e a representação do masculino e feminino. Entre as várias dicotomias ressaltadas por Mia Couto, vemos a oposição entre vida e morte, que, assim como os gêneros, caminham juntas, em passo unísono. A morte, a verdade e a profundidade são temáticas que envolvem o conto. Novamente, o sonho é

destacado, agora pela semelhança com a morte, conforme podemos observar, no seguinte excerto:

Afinal: os mortos, os vivos e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela. A fronteira entre seus territórios se resume frágil, movente. Nos sonhos todos nos encontramos num mesmo recinto, ali onde o tempo se despromove à omniausência. Nossos sonhos são senão visitas a essas vidas outras, passadas e futuras, conversa com nascituros e falecidos, na irrazoável língua que nos é comum (COUTO, 1990, p. 129).

É no sonho que se torna possível o encontro entre os vivos e os mortos. Seria uma espécie de “acesso provisório ao mundo dos espíritos”, pois a morte é um extenso adormecimento, em que o espírito vaga e não consegue retornar ao corpo (CHAVES, 2012, p. 61). Não apenas no conto em análise, mas nas culturas tradicionais, como a moçambicana, observa-se essa relação. É nesse espaço do sonho que ocorrem os encontros espirituais, inclusive do sonhador consigo mesmo, pois, aqui, a razão não é necessária.

A vida moderna ensina-nos a refrear as manifestações de androginia. Entretanto, a tensão da civilização é tal que o feminismo costuma reforçar o *animus* na mulher. Em nossos devaneios, não nos prendemos aos tabus e determinações sociais. Nesse momento, nossa libertação é profunda e regida pela *anima*. Os sonhos estão sob o signo da *anima*, pois não carecem de racionalidade, ambição ou preocupação (BACHELARD, 1996, p. 58). Questões sociais ou culturais impõem que, nos homens, deve-se destacar o seu lado forte e, tipicamente, masculino, como aparece no seguinte trecho:

As lendas antigas me avisavam: virá uma que acenderá a lua. Se resistires merecerás o nome da gente guerreira, o povo de quem descendes. Nem eu bem decifrava a lendável mensagem. Certo era que ali, naquele quarto, se executava a prova de mim, o quanto valiam meus mandos (COUTO, 1990, p.128).

O sonho é visto como símbolo de totalidade da vida, onde o sentido do sagrado atravessa o social, e a existência não se resume ao mundo visível (CHAVES, 2012, p. 59). No projeto literário de Mia Couto, percebe-se o mundo onírico como lugar de interação entre os sujeitos e o universo tradicional. Assim, reconhece-se que o sonho é “um espaço da imaginação, de realidade psíquica, mas um lugar de realidade social, de interação, de confluência do passado, presente e futuro, em muitas sociedades de tradição oral” (CHAVES, 2012, p. 64). No conto **Mulher de mim**, o narrador tenta ligar-se aos mandos culturais: “Vozes ocultas me seguravam: não, eu não podia ceder.” (COUTO, 1990, p. 128). A fala dos ancestrais, por meio das lendas antigas, anunciavam que o narrador teria que resistir a essa mulher que “acenderá a lua”.

A lua é a raiz de tudo que é *yin*, complementando o *yang*, representado pelo sol. No símbolo do TAO, as energias Yin e Yang se complementam, representando a plenitude e a perfeição suprema. Sendo a lua cheia relacionada à fertilidade e receptividade, Mircea Eliade (1991, p. 125) nos diz que, em escritos da China antiga, é a lua que faz com que diversos animais marinhos cresçam ou decresçam. Assim, quando aquela mulher mãe/amante surge para o narrador, não é apenas a surpresa de se deparar com seu lado feminino que o incomoda e angustia, mas o temor de que prevaleça a sua feminilidade, que, socialmente, deve ser reprimida. Destaca-se ainda que a mulher buscava nele espaço para se encontrar, conforme o destaque: “Procurava em mim espelho para o suave luar?”. O narrador utiliza a metáfora da lua para simbolizar a presença feminina em si, como o reflexo de um espelho. Aquela mulher surge como uma sombra do narrador e seus olhos são inclusive partes dele, “saudosos” de si.

A narrativa se inicia com um provérbio do norte de Moçambique, do povo Macua, sociedade fortemente matriarcal. A epígrafe, na língua original: “Mulopwana, epaso; muthiyana, ehipa”, refere-se à complementaridade dos sexos. A mulher, sendo a enxada, trabalha na produção agrícola da comida, alimentando a família. Já o homem, trabalhando com o machado, derruba as árvores e vai à caça. Não há uma diminuição do papel feminino ou masculino, mas uma complementariedade. Interessante destacar que, através de provérbios, são preconizados e transmitidos diversas normas e valores morais da sociedade. Tratam-se de verdades coletivamente aceitas, confirmando os saberes partilhados na comunidade. O provérbio escolhido por Mia Couto, diferente dos diversos ditados que definem a mulher como pertencente ao ambiente doméstico, mostra a figura feminina como parte de um trabalho externo e imprescindível na vida da comunidade.

As imagens do machado e da enxada vislumbram as representações sociais do masculino e do feminino, em Moçambique. Sendo instrumentos de trabalho, informam a utilidade prática e específica de cada sujeito. Os traços diferenciados marcam a perspectiva externa das identidades de gênero, na qual, ao homem, cabe a ação e destruição, enquanto, à mulher, a fertilidade. A respeito disso, Iza Quelhas (2001, p. 05) esclarece que:

O machado e a enxada, o primeiro vinculado ao trabalho humano (o corte) na sua verticalidade, associado às atividades de luta com o meio e com o outro, assim como abertura de caminhos ao próprio homem; o segundo, vinculado à imagem de cortes na terra, quando o corpo se curva num arco, horizontalidade das ações humanas favoráveis ao plantio e ao cultivo.

No encerramento do conto, a mulher misteriosa volta, pedindo não um lugar ao seu lado, mas sim um lugar dentro dele, já que ela é a mulher que faz parte dele: “- Não percebes? Eu venho procurar lugar em ti.” Retoma-se então o mito do Andrógino, essa completude de forças,

masculino e feminino. Esse conto nos faz crer na compreensão genérica do termo homem, moçambicano ou não, que para alcançar a plenitude, precisa conciliar ou (re)descobrir as porções dissemelhantes, mas complementares que nele coexistem. Aqui, o narrador fecha o ciclo, voltando à origem, a ser um ser inteiro, pois essa é a ideia do andrógino, como podemos observar no seguinte trecho:

Explicou suas razões: só ela guardava a eterna gestação das fontes. Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha, mas a mulher de mim, essa que em diante me acenderia em cada lua (COUTO, 2013, p.128).

Por fim, o conto se encerra da mesma maneira que começa: as horas passando vagarosamente, percorrendo o narrador, como “insones ponteiros”. Ao utilizar as mesmas palavras, para iniciar e finalizar o texto, temos a impressão de um recomeço, retorno às origens. No “vagaroso apagar de mim”, o declínio da luz sugere que é preciso, além de esquecer, aprender a despertar. O fim do conto não constitui um fim, mas sim um eterno começo, em que o narrador deve continuar uma eterna viagem, assim, o tempo apenas se arrasta. Os passos finais, bissexuais, sugerem que o processo é mais importante que o objetivo, pois ele deve aprender a caminhar, não mais “em solitária marcha, mas junto de outros em feminino deslize” (COUTO, 2013, p.133). Vale ressaltar que a temática desse conto não é tocante somente ao universo moçambicano, mas a qualquer homem contemporâneo. Podemos perceber a dimensão do que se delineaia além do território e valores nacionais.

Mulher de mim não é o único conto de Mía Couto que traz personagens que são homens e mulheres, ao mesmo tempo. O conto **Ezequiela, a humanidade** também aborda essa temática, sob um viés fantástico. Presente no livro **Na berma de nenhuma estrada**, a narrativa se dá em terceira pessoa e conta a história de um rapaz chamado Jerónimo e seu amor por sua mulher, Ezequiela. Entretanto, havia uma peculiaridade nessa moça: de vez em quando, ela mudava de aparência. A mulher mudava de cor, cabelo e tamanho, transformando-se em outras, periodicamente. Apesar disso, Jerónimo aceita e ama sua esposa de todas as formas. Até que um dia, Ezequiela transforma-se em homem e isso acaba estremecendo a relação do casal. Em uma noite, Jerónimo adoece e Ezequiel o ampara, reacendendo o amor entre os dois. O inusitado ocorre quando, na manhã seguinte, Jerónimo não se reconhece frente ao espelho, pois ele e Ezequiela são agora um só.

A escolha do fantástico na escrita dessa narrativa não se trata de uma subversão intencional. A instauração da incoerência, diante do mundo racional e concreto, implica,

segundo Flavio Garcia (2016, p.174), em uma estratégia discursiva. Nesse clima de aparente normalidade, vemos uma reflexão sobre o mundo real, e as suas múltiplas possibilidades.

Aqui, apesar do tom cômico, típico do autor, Mia Couto avança na busca da metade perdida, na completude andrógina. Mais que uma conexão mental, o conto sugere uma androginia física, biológica (CANTARIN, 2012, p. 149). Diferente do anterior, esse conto traz mais ambiguidade e dificuldade de interpretação, pois, o desfecho gera a possibilidade de Jerónimo também ser outro e não se reconhecer. Se Ezequiela possui em si uma infinidade de pessoas, no desfecho da narrativa, também Jerónimo estará dentro dela. Ressalta-se que, antes da fronteira de gênero, local de difícil aceitação social, a fronteira de raça já havia sido ultrapassada por Jerónimo, conforme podemos observar no seguinte trecho:

Mas, estranhamente: ela sempre ela, sempre Ezequiela. E Jerónimo a foi aceitando, transitável mas intransmissível. No início, lhe custava esse acerto e reacerto. Mas depois até encontrou gosto nesse jogo de reencorpagem. E amava todas as formas, volumosas, translíneas, tamanhosas ou reduzidas. Até dava jeito: ele era o polígamo mais monógamo do universo (COUTO, 2016, p, 106).

A aceitação de Jerónimo reflete a miscigenação de um país como Moçambique, cuja formação é composta por diversas raças, como indianos, brancos e negros. Além destes, diversas etnias matrilineares e patrilineares convivem nesse país, como: os Macuas, Tongas, Nhanjas, Swahilis e Macondes. Com forte tradição cultural de diferentes raças, Moçambique reflete o conjunto étnico que constrói a identidade moderna desse país. Assim, o conto retrata a aceitação das diferentes raças, podendo ser interpretado como a humanidade que há por trás de cada rosto que Ezequiela metamorfoseia. Mia Couto parece tentar revelar a complexidade étnica de Moçambique.

Ultrapassadas essas fronteiras, a problemática aparece quando Ezequiela acorda metamorfoseada em homem: “Até que certa vez despertou a seu lado um homem, barbalhudo e provido de músculo” (COUTO, 2016, p. 106). Para Jerónimo, sua mulher se transformar em outras mulheres é compreensível, mas a forma masculina é algo inconcebível para ele. Como herança do pensamento colonial dicotômico e patriarcal, a separação entre os gêneros em Moçambique pós-colonial é bem delimitada. Jerónimo é colocado à prova, assim como o narrador de **Mulher de mim**, pois a ideia de que sua mulher seria também um homem, com todos os estereótipos que isso carrega, é algo intransponível e irracional: “Seria ela, integralmente, um ele?” (COUTO, 2016, p. 107). O medo de colocar em risco sua própria

masculinidade e de ceder ao amor de sua esposa, enquanto corpo masculino, é uma grande barreira.

Jerónimo se viu desafiado por uma situação que contrariava seus ensinamentos. A lei ou estatuto social que dirige a sua vida foi alterada quando sua mulher se transforma em homem. O momento de transição e transformação se dá pela febre. Esta, assim como o fogo, é o elemento necessário para a regeneração/ressurreição do personagem. Purgado pelo fogo interior – a febre – Jerónimo abre os olhos para a nova realidade, tornando-se um novo homem (CANTARIN, 2012, p. 149).

Se o fogo aparece como elemento masculino e de regeneração do sujeito, a lua, mais uma vez, tem papel importante no enredo, pois é sempre à noite que Ezequiela se transforma. É no ambiente noturno que sua essência se preserva e seu exterior se transforma, abrindo espaço para o irracional. O luar, relacionado à feminilidade e entrega ao misticismo, é o ambiente da situação surreal que envolve o conto.

Mais ainda, é em outra noite que Jerónimo regressa doente para o lar e se deixa aos cuidados de sua esposa: “Aos poucos, o marido amoleceu. E quando sentiu os lábios de Ezequiela lhe beijando a testa até lhe veio um gosto de adormecimento. E se abandonou mesmo estranhando um raspar de barba em seu pescoço” (COUTO, 2016, p. 107). Jerónimo ultrapassa os limites e valores de sua masculinidade, entregando-se aos cuidados de sua esposa ainda “em fase de macho”. O inusitado se dá no desfecho do conto, após a entrega e reconciliação do casal, Jerónimo percebe uma mudança em si mesmo, quando não reconhece a si e a sua esposa:

Não era espelho afinal: do outro lado da moldura era um outro trajando seu próprio corpo. Quem estava ali, nu, diante de si, era ele mesmo. Trêmulo, Jerónimo avançou a pergunta:

- Ezequiela?

E a voz, proveniente do outro, se espantou, devolvendo outra inquirição:

- Como Ezequiela? Você, Ezequiela, não reconhece o seu marido? (COUTO, 2016, p. 107).

Não é uma troca de corpos apenas, um personagem passa a ser o outro, por isso o maior estranhamento e polissemia de desfecho, nessa narrativa. Se em **Mulher de mim**, o narrador conhece seu lado feminino, aqui, Jerónimo e Ezequiela passam a ser um só, completando o ciclo andrógino. De forma física, a mulher que já tinha em si a humanidade, passa a compartilhar o corpo de seu marido. É intrigante também a presença do espelho, no final do conto, em que Jerónimo não se reconhece mais. Para Herder Lexicon (1990, p. 88), o espelho é um objeto sagrado em diversas culturas, aparecendo como símbolo solar, por ser fonte de luz, e também lunar, devido à sua passividade. Liga-se ainda à feminilidade, verdade e sabedoria. Dessa maneira, o espelho não mostra apenas um, mas os dois sujeitos, masculino e feminino

coexistindo naquele corpo. O espelho sugere ainda uma reflexão da nação moçambicana (plural e que, paradoxalmente, não consegue se enxergar com as diferenças).

O estranhamento da situação insólita de Ezequiela mostra-se como uma interseção entre política e arte, assim, a literatura ocupa um espaço de luta. O leitor, exposto ao estranho, vê a forma do corpo do personagem e o corpo moçambicano. Melhor dizendo, a personagem expõe literariamente o painel racial e de gênero, na sociedade ainda em formação. Jerónimo, assim como o leitor, hesita perante as diversas faces que constituem aquela mulher.

Os nomes dos personagens podem funcionar como antecipação ou indício de caracterização dos mesmos. Desde o título, o autor sugere uma caracterização de Ezequiela: que ela guarda em si toda a humanidade, em suas diversas etnias e cores. Além de ser um nome tipicamente masculino: Ezequiel, ela está em um lugar de ambiguidade. A estranheza que a forma feminina causa é semelhante ao curioso dom dessa mulher, carregado de encantamento e mistério.

Em ambos os contos, podemos observar o medo dos homens ao se depararem com o feminino, ou melhor de se enxergarem no feminino. Segundo Márcio Cantarin (2012, p. 150), há uma fragilidade na identidade de gênero em situações em que há mudanças nos papéis naturais. Na obra de Mia Couto, essas situações ocorrem com frequência, pois, estão presentes diversos homens que mergulham em suas profundezas psíquicas, encarando o medo da mortalidade e do feminino. Assim, seja mulher, seja água, ambas acesas pela lua, que revela o verdadeiro de todos os seres, sua feminilidade.

Na narrativa **Lenda de Namarói**, Mia Couto propõe uma outra história de formação do mundo. Contrariando a narrativa católica de que a mulher é fruto da costela de Adão, nessa versão literária, as mulheres nasceram primeiro e os homens são assim mulheres que não sabiam parir. O conto é baseado no relato de uma mulher do régulo de Namarói, colhido pelo padre Elia Ciscato, que estudava as populações ao norte de Moçambique. Apesar da narrativa ser aperfeiçoada por Mia Couto, a origem do relato e o local citado realmente existem. Namarói é um distrito da Zambézia, em Moçambique, ao norte do rio Zambeze.

Sabe-se que o homem é fruto de sua relação com a região e cultura em que está inserido, assim, destaca-se que ali há uma relação muito peculiar associada às políticas de gênero, modificando a maneira que os homens e mulheres se relacionam. As comunidades localizadas ao norte do rio Zambeze são, em sua maioria, matrilineares, ou seja, as estruturas social e familiar são baseadas na figura feminina. Dessa forma, podemos inferir que o relato que

inspirou essa narrativa pertence a uma sociedade que enxerga os papéis de gênero diferente do olhar ocidental.

Para Phillip Rothweel (2008, p. 116), houve, após a colonização, uma hibridização das comunidades ao norte de Moçambique. Entretanto, tribos, como o Império do Maravi, Tonga, Yao e Makua, uniram a sucessão patrilinear de tradição portuguesa a noções do clã materno. Ainda que assimilando certos pressupostos ocidentais de hierarquização social, essas comunidades evitam a institucionalização do patriarcalismo, pois o poder da linhagem feminina oferece mais espaço para os membros femininos. As mulheres dessa região ocupam um espaço ambíguo, pois ainda são silenciadas, apesar da organização social se dar, através do laço materno.

Logo no início da narrativa, podemos observar que a voz que irá contar a lenda sobre a origem dos gêneros é feminina. Essa mulher explica que normalmente não tem permissão de falar, pois esse é um reduto masculino. Entretanto, em meio ao delírio da febre (elemento presente novamente como sinal de transposição de barreiras) e, assim, da irracionalidade ou devaneio, ela divaga discursivamente, como podemos observar no seguinte excerto:

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. **Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra.** Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes. Agora, o senhor me traduza, sem demoras. Não tarda que eu perca a voz que agora me vai chegando (COUTO, 2012, p. 115, grifo nosso).

Inferimos ainda que, no conto analisado, a mulher se submete aos parâmetros linguísticos estabelecidos pelos homens, pois a medida em que relata os fatos, ela pede que o padre traduza. A narradora sabe da efemeridade de seu espaço de fala, por isso, pede urgência na escrita de suas palavras. Mais uma perspectiva é adicionada ao conto: a oralidade, pois a língua em que a história é narrada não é a mesma em que ela irá se perpetuar pela escrita. Para essa narradora, tudo se inicia pela palavra: pensada, falada e escrita.

Interessante destacar que o reencontro dos homens com as mulheres sugere uma ideia de complementariedade, melhor dizendo, voltam a ser um só, como no mito grego do Andrógino. É no ato sexual, na união dos corpos, que se torna possível a plenitude dos elementos masculinos e femininos: “A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurassem as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela” (COUTO, 2012, p. 117).

A lágrima surge como símbolo de feminilidade. No trecho ressaltado por nós, a “lágrima de sangue, ferida da terra” seria uma referência ao poder feminino de gerar vida. O choro da mulher busca dessa forma unir as duas metades, refazer os laços da separação. Como a lágrima, a água possui papel de grande importância na narrativa, pois, é divisória, marca de separação entre os elementos femininos e masculinos. Primeiro um regato, depois riacho, até se converter em rio e ser uma larga fronteira na oposição entre feminino e masculino.

Inicialmente, imaginamos estar em um ambiente masculino, onde os poderes da voz e da dominância estão nas mãos dos homens. Contudo, Mia Couto joga com o mito “da primordialidade e construtivismo nas atribuições de gênero” (ROTHWELL, 2008, p. 119). Assim, a narrativa toma outra direção, pois, os homens estão, na verdade, em segundo lugar, sendo o poder de gerar e criar feminino. Contrariando as teorias ocidentais, o vazio é causado, não pela ausência do falo (como preconiza as teorias Freudianas), mas sim, pela ausência do útero. A evolução da humanidade não se dá pelo desejo das mulheres se igualarem aos homens, pelo contrário, são eles que tentam se equiparar a elas. Na lenda de Mia Couto, os homens é que buscam imitar as mulheres, conforme podemos ver no seguinte trecho:

E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida. Nós deixamos assim, nem procuramos neles outro convencimento. Porque, afinal, ainda hoje eles continuam atravessando a correnteza do rio para buscar em nós a fonte do fogo (COUTO, 2012, p. 118).

Mais uma vez, percebemos o papel dos mitos e da oralidade na construção dessa narrativa. Com voz mitológica, observa-se uma distorção do discurso da visão judaica-cristã. Percebe-se um discurso de sabedoria, onde a mulher é detentora do saber. Mais ainda, na narrativa, as mulheres são aquelas que possuem e dominam o fogo. O desenvolvimento das civilizações relaciona-se com o domínio do fogo, aqui, vinculado ao elemento feminino. O uso desse elemento já traz simbologia, entretanto, na criação de Mia Couto, o fogo é algo que vem da mulher: “As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo” (2012, p. 116).

Essa demarcação inicial de gênero é desconstruída por uma distorção estratégica da narrativa bíblica: “No princípio era o Verbo” (João 1:1). Na narrativa coutiana, “No princípio, todos éramos mulheres” (COUTO, 2012, p.115). Nessa versão da formação da humanidade, não é Adão que precede Eva, mas sim, as mulheres que sempre existiram que dão origem aos homens, afinal, eles só podem nascer pelo ventre de uma mulher. Aqui, os homens já não são a imagem de Deus, pois, a criação masculina está relacionada com a infertilidade: “Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas

engravavam, mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam” (COUTO, 2012, p. 115).

Em vez de culpar a figura feminina pela expulsão do paraíso, nas gênesis de Mia Couto, pela vergonha de não se parecerem com as mulheres, os homens tornam-se selvagens, migrando para a outra margem do rio: “Na margem onde se transferiram os homens comiam apenas coisas cruas. E assim ficaram durante tempos” (COUTO, 2012, p. 116). Essa separação que vai de um riacho até um volumoso rio marca a grande separação dos sujeitos femininos e masculinos. Enquanto as mulheres possuem o fogo e, com isso, a evolução e desenvolvimento, os homens são animalizados, comendo apenas comidas cruas.

Não se pretende com essa análise afirmar uma superioridade das mulheres sobre os homens, mas refletir sobre uma reordenação dos gêneros. Distanciando-se dos discursos comuns, reafirmados no decorrer dos anos, nos deparamos com uma outra versão da origem do mundo, uma possibilidade de gênesis na qual homens sigam buscando nas mulheres “a fonte do fogo” (COUTO, 2012, p. 119).

Esses três contos têm em comum o tom de narrativa mitológica, fundadora de novos arquétipos. No projeto de Mia Couto, em tratar das fronteiras de raça, classe e gênero, as narrativas analisadas reconstróem a ideia de feminino e masculino, tornando as imagens complementares e não dicotômicas. Em **Mulher de mim**, o narrador se depara com sua feminilidade e busca dar espaço para sua mulher interior. Por sua vez, Ezequiela carrega dentro de si a humanidade, com as diversas nuances. Enquanto, Jerónimo, seu marido, ultrapassa as fronteiras e permanece ao lado de sua esposa, até se tornarem um só. Por fim, na **Lenda de Namarói**, nos deparamos com uma narrativa que reconstrói o nascimento do homem e da mulher, contrariando o discurso judaico-cristão. Percebemos a união do masculino e feminino, por meio de simbologias, não mais opostas e sim complementares.

2.2 LÁGRIMA PÚBLICA É COISA DE MULHER?

Certa vez, o homem se emocionou tanto que a palavra lhe tropeçou na garganta. E nem o soluço reabriu caminho às falas.

O falecimento, Mia Couto

Mia Couto utiliza diversos mitos e símbolos na construção de seus contos. O simbolismo da água, por exemplo, é recorrente em sua obra. As suas imagens dão a todo sonhador a embriaguez da feminilidade. A água guarda a fidelidade à *anima*. Obras como **Um rio chamado**

tempo, uma casa chamada terra (2002) e **O outro pé da sereia** (2006) trazem o mistério e envolvimento que as águas possuem. Seja pela efemeridade e inconstância de um rio ou por um ser mitológico que habita as águas, símbolo de sensualidade feminina, a água traz em si o símbolo da origem da vida, fecundidade e fertilidade, entre outras simbologias que lhe estão associadas. São diversas as culturas que possuem mitos relacionando o universo das águas com o simbolismo feminino, os poderes concentrados nas Águas e na Mulher. Lexikon (1990, p. 13) acrescenta que a água é subordinada ao princípio *yin* e está quase sempre ligada ao feminino e à profundidade escura. Para a psicanálise, por exemplo, surge como símbolo das forças do inconsciente.

A água e os sonhos são intimamente ligados na obra de Mia Couto. No conto analisado na seção anterior, **Mulher de mim**, no momento da vigília, em estado de quase sonho, o narrador se compara a uma pedra de gelo. Essa comparação está relacionada ao caráter mutável e inconsistente da água que, apesar da solidez do gelo, ao derreter, retorna ao seu estado líquido e instável. Também, em **Poema de minha alienação**, de 1979, o eu lírico deseja ultrapassar a si mesmo, comparando-se ao ciclo da água, até seus sonhos serem atingidos por esta (ROTHWELL, 2015, s/p). O autor utiliza o elemento aquático também como metáfora para a restauração entre consciente e inconsciente de suas personagens. Dessa forma, a água apresenta-se como componente de limpeza e apagamento do passado colonial. Para Phillip Rothwell (2015, s/p), tal elemento químico natural tende ainda a carregar o peso das tradições míticas e assinalar o renascimento pós-colonial de Moçambique.

Relacionada à água, outra constante simbólica nos escritos de Mia Couto é a lágrima. As emoções em geral são relacionadas à *anima*, guardando traços do feminino. As lágrimas surgem como a mais latente expressão emocional e signo de transformação de muitos personagens. Ressalta-se ainda que, em muitas culturas, o choro é sinônimo de fraqueza, sendo associado ao universo feminino. A antiquada frase: “Homem não chora” ainda é muito presente nos discursos cotidianos. Assim, todo menino cresce acreditando que eles não podem ter fragilidades e que toda mulher é frágil por natureza. Ser homem é uma dupla negação: não ser mulher e nunca parecer ser uma mulher.

Mia Couto subverte a ideia de debilidade relacionada à lágrima. Em muitos contos, por exemplo, **A cozinheira lagrimosa**, **Lágrimas para irmãos siameses**, **As lágrimas de Diamantina** e **Os Machos lacrimosos**, a lágrima é um agente transformador e atua como elemento capaz de humanizar e libertar os personagens. Melhor dizendo, a ideia do choro e das lágrimas associa-se à sensibilização e à emoção. Comumente, associada ao “sexo frágil”, a lágrima em personagens masculinos de Mia Couto gera uma mudança positiva, contribuindo

para a sensibilização do homem. Em alguns casos, o elemento sugere a libertação dos personagens, como nos contos **A cozinheira lagrimosa** e **As lágrimas de Diamantina**, nos quais as figuras femininas mudam seus destinos e tomam o controle de suas histórias.

O símbolo da lágrima remete à imagem do choro e da figura da mulher (imagem social do gênero feminino). Conforme Souza e Matiassi (2015, p. 96) teorizaram, a ausência de lágrima é fator de sexualidade e virilidade. O masculino não se vincula com esse símbolo tido como inferior e fraco. Para os autores citados, a obra de Mia Couto desconstrói pressupostos patriarcais, dando ao gênero masculino a possibilidade do choro, emoção e sensibilidade. A sensibilização do homem se dá no encontro com as emoções.

No conto **As lágrimas de Diamantina**, nos deparamos com a história de Diamantina, mulher explorada pelo marido, que possui a capacidade de chorar pelos outros, diminuindo as dores alheias. Uma das personagens que vem pedir para Diamantina chorar é Florival, homem de aspecto bruto e corpo másculo, mas que se veste com roupas femininas aos domingos. Ali, ele declara seu amor à Diamantina, dizendo que se veste assim porque não foi correspondido e queria uma maneira de se aproximar dela. No passar dos dias, as lágrimas da choradeira se acabam e os dois fogem juntos, formando um “avesso casal”: ele vestido de mulher e ela de homem.

Destaca-se, na narrativa, a importância da lágrima como elemento de humanização, pois, Diamantina ressalta que: “lágrima é coisa sagrada” (COUTO, 2016, p. 36), sendo a lágrima capaz de umedecer e tocar a alma do outro. A dor e a solidão se iniciam ao nascer, ao sair do ventre materno e romper o cordão umbilical, momento em que experimentamos as primeiras lágrimas de dor e medo. No choro de Diamantina há beleza: “Escorriam as lágrimas como simples transbordância, tresvassar de ondas sob as pálpebras, insuficientes diques” (COUTO, 2016, p. 36). O ato de chorar para suavizar as feridas do confessor é um dom, tratando-se de algo divino, na maneira que é feito e inclusive no local em que se dá. Assim, salienta-se ainda que a capacidade choradeira de Diamantina se dá na sombra de uma árvore que, na cultura africana, é onde se encontra a segunda natureza dos seres.

A transformação da personagem se dá de Diamantina-lagrimosa (explorada pelo marido e choradeira para aliviar a dor dos outros) para Diamantina-mulher, que se esvazia de tristeza, dando lugar ao amor. A história de mulher se inicia com a comparação entre Diamantina e a aranha: “Aranha faz sua casa de quê? De lágrimas, aquilo parece seda, mas não é senão o coração esfiapadinho. Disso sabia a lagrimosa Diamantina.” (COUTO, 2016, p. 37). A lagrimosa, assim como a aranha, tem na lágrima os fios do sofrimento humano, inclusive o seu. De acordo com Lexikon (1990, p. 21), a figura da aranha remete à autoliberação

espiritual, além de poder representar a liberação do espírito divino. Dessa forma, a comparação entre Diamantina e a aranha sugere a capacidade de tecer o próprio destino, antes, apenas chorando pela dor alheia, agora, costura e rega a sua própria história.

Seu nome remete a uma pedra preciosa e muito rígida, enquanto a emoção é aflorada em demasia e, somente no final da narrativa, transforma-se de fato em diamante, fazendo jus à sua identidade. A preciosidade do diamante refere-se à clareza, glória e sabedoria universal. Deixado para trás o tempo das lágrimas, Diamantina ressurgiu plena (SOUZA; MATIASSI, 2015, p.98). A delicadeza da flor (Florival) e a rigidez do diamante (Diamantina) passam a se completar, como nos esclarece Souza e Matiassi (2015, p. 98):

Diamantina e Florival são agora iguais, sem diferenças ou contraposições, vemos um homem e uma mulher que podem ser dois homens, ou duas mulheres, – do ponto de vista simbólico traz em si ao mesmo tempo masculino e feminino, como o Sol e a Lua, Yang e Yin, o espírito e a alma, fogo e a água etc. Ainda que a asserção de que a “alma é uma combinação dos princípios feminino e masculino” e de que “o sexo indica não só a dualidade do ser, mas a sua bipolaridade e a sua tensão interna.” (Chevalier e Gheerbrant, 1996, 832: 598) – são personagens reais. As lágrimas fizeram uma passagem simbólica de estágio desumano até o da clareza, iluminação e perfeição (SOUZA; MATIASSI, 2015, p.98).

Destaca-se também o personagem Florival, que carrega já em seu nome delicadeza e feminilidade: Flor. O nome escolhido surge como palavra poética, um signo rico de significado. Nesse caso, o nome é carregado de associações sensoriais, sugerindo que não se deu de forma aleatória (MACHADO, 1991, p. 19). Florival, desde o nome, é feminino e masculino. A simbologia da flor, em ser frágil e delicada, mas ao mesmo tempo espinhenta, remete a resistência e beleza femininas. Apesar de se travestir somente aos domingos e o motivo ser o seu amor por Diamantina, é o lado feminino dele que o aproxima de sua amada. É no caráter emotivo da feminilidade que os dois conseguem estabelecer uma relação. O aspecto corporal de Florival, apesar de assustador e másculo, se perde no fato dele vestir-se de mulher, conforme percebemos nas seguintes descrições:

Uma tarde, compareceu no djambalau um tal Florival, um homem estranho, brutamonstro. Dele se dizia ser bebedor de trevas, atravessado de serpente. Corria que o Florival fazia das outras vidas o que a jiboia faz com o cabritinho: enrolava-as e esmiudava-as até ficarem engolíveis. Diferença é que, depois, ele não engolia nada. Todavia, no caso real, o aspecto sobrava da aparência. O Florival tinha corpo magnífico, mas era incompetente para maldades. O homem se aperfeiçoara a palerma, baratonto, estupefátuo. E tanto era que, aos domingos, o Florival vestia de mulher, envergando sempre um mesmo vestido castanho com grandes girassóis amarelos. As flores no vestido contradiziam o aspecto maufeitor (COUTO, 2016, p. 37).

A figura intrigante de Florival traz em si as delicadezas femininas, como um vestido com girassóis amarelos, e aspectos de masculinidade, como o destaque para sua perna peluda. Ele usa roupas femininas como uma fuga de suas tristezas e amor não correspondido. Essa prática é temporária, realizada apenas aos domingos, desestabilizando os conceitos de homem, mulher e homossexual, pois o faz por amor a uma mulher (CANTARIN, 2010, p. 94). Também o amor que dedica à Diamantina é singelo e delicado: “Pois o cada dia lhe dava hoje, ele lhe rezava, lhe enviava as mais sutis prendas. Eram diminutas delicadezas: um raminho, um nó de capim, réstia de ninho” (COUTO, 2016, p. 38). A sensibilidade contrasta com o corpo másculo, mostrando que nesse personagem há traços femininos e masculinos coexistindo.

Observa-se também que o dia escolhido para se travestir é domingo que, de acordo com a religião católica, é o dia santo, reservado para oração e descanso. Ironicamente, Florival escolhe esse dia da semana para transgredir os padrões sociais de gênero. O paradoxo dessa narrativa é Florival se “ensaiar” de mulher para fugir de um amor não correspondido, vivendo um sofrimento amoroso comumente associado ao universo feminino. Enquanto isso, Diamantina deixa sua situação de vítima, vestindo-se de homem.

O contrário ocorre na narrativa de **Os machos lacrimosos**. No bar de Matakuané, os homens da região se reuniam sempre para comemorar. Mesmo que sem motivo aparente, festejavam a vida. Até que um dia, Luizinho Kapa-Kapa trouxe uma notícia triste e, antes de terminar a história, caiu em prantos. A partir daí, os homens passaram a encontrar-se, não mais para bebedeiras e alegrias, mas para chorarem juntos. Aqui, as lágrimas também surgem como agente transformador. Os homens se revelaram mais delicados e atenciosos, não se importando em serem chamados de maricas. Não apenas às mulheres, Mía Couto apresenta na lágrima uma humanização. Tal processo é observado na seguinte passagem do conto:

Hoje quem passa pelo bar de Matakuané pode certificar: chorar é um abrir do peito. O pranto é o consumir de duas viagens: da lágrima para luz e do homem para uma maior humanidade. Afinal. A pessoa não vem à luz logo em prantos? O choro não é nossa primeira voz? (...) A solução do mundo é termos mais do nosso ser. E a lágrima nos lembra: nós, mais que tudo, não somos água? (COUTO, 2009, p. 110).

O autor apresenta uma crítica a ordem imposta socialmente, do homem dominante e da mulher dominada: “Marido está sempre na mão de cima? Homem disfarça que comanda, mulher finge obediências. A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal.” (COUTO, 2016, p. 35). Nessa narrativa, a imagem masculina está atrelada à descontração, alegria e ao bar. Já à mulher compete o lar e a vida doméstica. A boemia e festas dos homens

desagradavam suas esposas, que tinham como papel, apenas esperar, passivamente, o retorno de seus companheiros.

Em arranjos familiares baseados em gêneros, o homem chefe é concebido como ganhador do pão, e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado (OYĚWÙMÍ, 2004, p. 04). A divisão do trabalho, no seio familiar, em que a mulher é responsável pela maternidade, constitui sentido social e histórico ao gênero feminino. As diferenças de gênero são fundadas e perpetuadas, funcionando como hierarquia e opressão dentro da família. Sobre a organização hierarquizada entre os sexos, Pierre Bourdieu (2002, p. 65) argumenta que:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. (...) o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está voltado a se tornar, em mais de um caso, inacessível.

Na eterna negação de ser ou parecer feminino, o homem precisa se revestir de uma virilidade e racionalidade, que o enquadre no papel social masculino. Dessa maneira, podemos perceber a desestabilização dos papéis, nessa narrativa de Mia Couto, pois aqui, os homens se abrem para o sentimentalismo e o choro. A quebra de expectativa de comportamento masculino se dá no momento em que, mesmo se encontrando para chorar e expurgar as dores, esses homens continuam se enxergando como masculinos.

Dentro dos arranjos sociais, relações e atividades, os homens e as mulheres utilizam os saberes que lhes atribuem performances femininas ou masculinas. Distanciando-se de teorias biológicas, Mia Couto nos leva a refletir sobre construções culturais intrínsecas na sociedade moçambicana. Domingos Braço (2014, p. 268) nos esclarece que:

A ideia das diferenças de gênero, ou de sexo, por ser uma construção é um produto do discurso situado histórica e culturalmente. E tal como o parentesco, as identidades de gênero são performativas e não um dado biológico.

Assim, a mudança de comportamento dos homens do bar de Matakuané contraria o discurso de diferenciação dos gêneros. Deixando de lado o riso e a piada, compartilhando lamentos e soluços, faz com que os homens percebam a libertação por meio do choro. Associa-se à lágrima, que lava os olhos dos homens, renova sua visão e permite que contemplem melhor o universo, ao seu redor. Há uma sensibilização da imagem do homem. A lágrima, nesse conto, aproxima o homem da mulher, em suas subjetividades. A postura dos homens do bar de

Matakuane com suas esposas mudou, tornando-se atenciosos e dedicados. Souza e Matiassi (2015, p. 102) complementam:

Há na constituição masculina uma série de afetos poderosos que são invocados em sua relação com a mulher, ou melhor, com o feminino. Afetos sobre os quais o homem não tem controle e que é totalmente destoante daquilo que se espera do que é ser homem, e que, por isso mesmo, precisam ficar escondidos nas profundezas da alma masculina. No conto **Os machos lacrimosos** vemos a preocupação que os homens ficam em conter-se somente a chorar no bar, pois não podiam ser vistos, uma vez que serem vistos poderia “pegar mal” para eles (SOUZA; MATIASSI, 2015, p.102).

Também nesse conto, observa-se a simbologia da lua. Continuamente ligada ao universo feminino, a lua é signo de transformação e mudanças psíquicas nos personagens. O narrador destaca: “Estava-se em lua muito minguante e ali, na esplanada, pela primeira vez, os copos ficaram cheios toda a noite.” (COUTO, 2009, p. 107). Minguante é o quarto e último estágio da lua, relacionando-se com o renascimento, finitude e desprender-se das amarras. Nesse momento, os homens passam a olhar para si mesmos. A lua minguante os trouxe a feminilidade do choro, transformando-os, tornando-os mais sensíveis e humanos

Pertencente à obra **O fio das missangas**, observa-se, em **Os machos lacrimosos**, um aspecto de conclusão de ideias e posicionamentos. Ou melhor, renascimento, pois nascemos chorando e o retorno ao choro permitiu uma humanização dos homens. Interessante destacar ainda a mistura da lágrima, tipicamente associada ao universo feminino, com os traços másculos dos homens, por exemplo: “E chegou mesmo a escorrer, dissimulata, uma lágrima no rosto barbudo do dono do estabelecimento” (COUTO, 2009, p. 108). Esse encontro de aspectos femininos e masculinos se dá de forma progressiva, pois os homens ainda estavam presos ao preconceito de que “lágrima pública é coisa para o mulherido” (p.109).

Evidencia-se também, Silvestre Estalone, estivador musculoso e calado, que vai aos poucos rendendo-se ao choro e a tristeza: “E até Silvestre Estalone, o mais macho e sorumbático da tribo, acabou confessando: - Nunca eu pude imaginar, malta. Mas como é bom chorar!” (p. 109). Vale destacar ainda que o nome escolhido para esse personagem é irônico. Trata-se de uma adaptação de Sylvester Stallone, ator norte americano, conhecido por seus papéis em filmes de ação em notáveis personagens como: Rocky Balboa e John Rambo. A masculinidade latente desde o nome dá espaço para as lágrimas, fazendo com que esse personagem mude de

comportamento: “E mesmo o Silvestre, que era quem sempre fechava o bar, apelava para que olhassem o relógio. Voltassem todos aos seus lares, convidava o ex-boémio” (p. 109).

Ainda sobre o personagem Silvestre Estalone, convém destacar que esse é mais um elemento irônico da obra coutiana, tratando-se um personagem representativo da cultura cinematográfica americana. Consta-se uma diminuição das fronteiras, pois a ironia é captada facilmente, acessando os conhecimentos de mundo do leitor. A presença desse tipo de referente reflete a tendência de universalidade da narrativa em estudo.

Mais que feminilidade, as lágrimas são humanização. No caso de Diamantina, a libertação e o encontro com o amor são simbolizados pelo fim do choro. Seu pranto, antes de sofrimento e dor, converte-se em dois diamantes, suas últimas lágrimas. Nessa narrativa, a mulher desprende-se de sua feminilidade, vestindo roupas masculinas e deixando de chorar.

Por sua vez, a narrativa de **Os machos lacrimosos** mostra a transformação de homens que, passando a aceitar o choro, tornaram-se mais femininos e humanizados. Sem deixar de lado a masculinidade e o amor por suas esposas, tornam-se melhores maridos e companheiros. Assim, desfazendo o preconceito de que “homem não chora”, os homens do bar de Matakuané harmonizam o masculino e feminino, tornando-se mais humanos e plenos.

Por fim, podemos observar que as lágrimas marcam a transformação psíquica de muitos personagens na obra de Mia Couto. Nos dois contos escolhidos para análise, o choro demarca a mudança de comportamento e expectativas dos personagens. Sendo o choro, culturalmente, relacionado ao universo feminino e com a ideia de fragilidade, Diamantina, enquanto choradeira, é uma mulher submissa e explorada por seu marido. Ao secar as lágrimas, torna-se dona de seu destino, indo embora com Florival. Já os homens do bar de Matakuané fazem o caminho inverso, pois tornam-se mais sensíveis ao chorarem juntos. A abertura desses homens para a sensibilidade, associada ao universo feminino, ocorre através do choro, e assim, há a humanização desses sujeitos.

2.3 AVESSAS APARÊNCIAS

Imitar um gênero pode ser uma forma de mostrar o caráter imitativo dos gêneros em geral; mais do que isso. Pode ser um modo de desnaturalizar a ligação

entre sexo e gênero que é, ordinariamente, tomada como natural.

Um corpo estranho, Guacira Lopes Louro

Cultural e natural, a diferença sexual é um produto do contrato social heterocentrado e tido como verdade biológica. Com os discursos feministas e pós-modernos, as fronteiras do normal e do anormal se encontram movediças. Em alguns escritos de Mia Couto, os traços femininos e masculinos se encontram no fato de alguns personagens vestirem roupas que não condizem com a ideia social de vestimenta para cada sexo. São homens e mulheres que contrariam as expectativas sociais e transgridem no uso de vestes do sexo oposto. Sem uma relação direta com homossexualidade, as roupas externam aspectos do caráter e personalidade desses indivíduos.

A roupa é a consciência de si mesmo. É também o símbolo exterior da atividade espiritual. A mudança na *psique* resultaria na busca de um novo *locus* para a experiência de sua subjetividade. As identidades sexuais – assim como outros aspectos identitários – se constroem e completam com novas experiências (MATIASSI, 2010, p. 93). Judith Butler (2000, p. 151) nos esclarece que a diferença sexual não funciona apenas como norma, mas também como prática regulatória que produz os corpos. Sendo assim, o sexo não é uma simples construção ideal ou condição inerte do corpo, mas sim um processo regulatório que as normas impõem, materializando as diferenças sexuais. De acordo com Le Breton (2009, p. 70), o corpo reflete o social e este define o corpo, pois, no corpo encontramos as possibilidades sociais e culturais do indivíduo.

Mais ainda, no corpo residem as marcas e fronteiras de individualização do homem, aquilo que o difere dos demais, que carrega sua singularidade. Ali também, na ampliação dos laços sociais e, na teia simbólica que oferece as qualificações ao corpo, está o traço mais nítido do sujeito. Na produção corporal, os indivíduos buscam produzir um sentimento de identidade e, assim, legitimar sua relação com o mundo. No universo dos vestuários, está a atribuição de gênero, muitas vezes, estereotipada. Trata-se de uma estratégia cultural que invade o inconsciente dos indivíduos. Ao fragmentar as fronteiras de gênero, ocorre uma quebra da autoridade em relações binárias.

Diversos autores defendem que o ato de se travestir – usar roupas do sexo oposto – é comum em diversas culturas e comunidades, principalmente em rituais e eventos religiosos. Na Suméria, por exemplo, a mudança de gênero estava relacionada a determinados cultos. Também em rituais gregos, como festivais e cerimônias de iniciação, onde homens trocavam de roupa

com as mulheres, encenando sua entrada na virilidade. Ainda, a cerimônia de casamento espartano, em que a noiva masculinizava sua aparência, cortando o cabelo (ROTHWELL, 2015, s/p).

As narrativas presentes em **Estórias abensonhadas** (1994), terceiro livro de contos de Mia Couto, distanciam-se dos moldes literários da literatura moçambicana, do neorealismo, que buscavam denunciar as feridas deixadas pelo sistema colonial. Utilizando o recurso do maravilhoso e da alegoria, o autor escreve seus contos trazendo esperança, em meio à violência e brutalidade, para personagens frágeis e desprotegidos. Em sua obra, a representação da realidade se dá através do maravilhoso, pela “disjunção entre palavra e coisa” (MORAES, 2013, p. 197). Desde o título, um trocadilho entre as palavras “sonhadas” e “abençoadas”, o autor utiliza jogos de palavras, modificação de ditados e humor, na sugestão de produzir uma escrita de oralidade, dando ao leitor o escrito como se fosse falado. Os contos presentes nessa obra são os que mais atacam a fronteira de gêneros. Essa coletânea de histórias tem em comum a tentativa de refazer o território onde todos os homens são iguais, a partir do sonho, o autor pretende retomar a esperança pós-guerra. Sobre **Estórias abensonhadas**, Phillip Rothwell (2015, s/p) defende que:

Mia Couto desestabiliza o modelo patriarcal do colonialismo e questiona a prática do socialismo científico que afetou a sociedade moçambicana em diferentes períodos da história. O jogo que Mia Couto faz com o gênero e a maneira como trabalha não se reduzem a uma celebração da diversidade; ele associa e compara, por aproximação ou justaposição, essa desordem da normatividade de gênero a um colapso paralelo ao das bases do racismo ou a momentos de profunda mudança na consciência da nação.

Uma das narrativas presentes nessa coletânea é **Sapatos de tacão alto**. Nesse conto, conhecemos o personagem Zé Paulão, homem grande, barbudo e com voz grave, que enche os vizinhos de curiosidade por ser sempre sozinho, desde que sua mulher o abandonou. Os moradores da casa ao lado passam a escutar passos de sapatos de salto, imaginando que o homenzarrão está acompanhado de uma mulher. A surpresa nos chega, quando o menino (narrador) descobre que a mulher na verdade é o próprio Zé Paulão, travestido em roupas femininas. O próprio narrador está na fronteira entre infância e adolescência, pois, apesar de brincar e envolver-se com imaginações, apaixona-se pela possível namorada de Zé Paulão.

A narrativa se passa “nos tempos coloniais”, em um pequeno bairro de imigrantes portugueses, Esturro, em que a hierarquia patriarcal-católica definia e ampliava as diferenças de ordem de gênero. O fato de um homem usar roupas femininas afronta esse pensamento binário (CANTARIN, 2010, p. 92). Nesse período dominado pela hierarquia patriarcal, apoiado pela Igreja Católica, o mundo deveria estar profundamente dividido. No momento de

dominação colonial, o gênero é visto pela ortodoxia dicotômica que determina a ordem natural. Interessante ressaltar que, mesmo após a independência, a FRELIMO manteve a visão limitada de masculinidade e feminilidade. Assim, na cultura popular, o significado de ser homem ou ser mulher, em Moçambique, permaneceu sendo o discurso oficial do colonizador.

Por isso, Zé Paulão se reserva à escuridão, ao noturno e priva seu lado feminino. Assim como sua mulher, que o abandona sem fazer alarde; o narrador que, até o momento da narrativa, guardou para si o encontro com o vizinho; e até a mãe do narrador, que provavelmente sabia do segredo do vizinho, são exemplos desta situação de fluidez identitária e falta de habilidade em lidar com ela. Rothwell (2015, s/p) sugere que a presença do travesti causa a desordem na questão dos gêneros, por isso, os personagens seguem com o segredo.

A descrição inicial de Zé Paulão e as reações que ele causava nas pessoas mostram as expectativas e conceitos que aquela sociedade tem sobre um homem que deve ser viril, forte, atlético e másculo. O corpo é entendido como uma prática ou um estatuto social e ele assina a diferença de classe ou de referente cultural dentro de uma mesma sociedade (FOUGERAY, 2000, p. 160). O inusitado surge quando essas expectativas não são atendidas e esse corpo masculino ganha determinada caracterização feminina. Sobre isso, nos explica Miguel Araújo (2000, p. 150) que:

O corpo é culturalmente mediado, tem interpretação e descrição. Nele são inscritos os valores e normas da cultura de cada sociedade. É marcado também pela memória, através de seus ritos de passagem. As leis sociais que representam as normas, tabus e valores são inscritas e sedimentadas no corpo. O corpo é o espelho do ser, o ponto de vista sobre o mundo. É o local onde a ética e as estéticas alojam-se e coabitam-se.

O nome Paulo tem origem no latim *Paullus*, que quer dizer pequeno ou baixo. Todavia, ao colocar no aumentativo, Paulão remete a um homem grande e másculo. A profissão e o nome do personagem induzem o leitor a fazer uma leitura superficial e prever uma conduta desse sujeito. Ressaltamos ainda que os nomes escolhidos por Mia Couto não são aleatórios. O selecionado para esse personagem é irônico, pois um nome típico masculino e utilizado no aumentativo se refere a um homem que se veste de mulher. O narrador sugere a seguinte descrição de Zé Paulão:

Nosso vizinho era a única intrigante personagem: homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoadas. Mas afável, de maneiras e requintes. Lhe chamavam o Zé Paulão. O português trabalhava nos pesados guindastes, em rudes alturas. Seu

tipo era de um **galo de hasteada crista**, cobridor de vastas capoeiras (grifo nosso, COUTO, 2012, p. 87).

A grandeza física de Zé Paulo esconde sua verdadeira conduta de gênero. Apesar de ser forte e trabalhar com guindastes, o sujeito possui traços e maneirismo femininos. Mais uma vez, o fato da narrativa se passar em tempos coloniais acrescenta significados ao conto. O galo possui uma simbologia forte em relação a masculinidade, poder, Império e a, por exemplo, Portugal, sendo o animal símbolo do país colonizador. Associado ao nascer do dia, sol e fogo, o galo é associado à superação das trevas. Seu impulso reprodutor faz dele um símbolo da fertilidade dominância, além de sua disposição para a briga, coragem e ousadia, que o ligam a comportamentos imponentes e machistas (LEXIKON, 1990, p. 103).

As características físicas de Paulão não condizem com suas maneiras educadas e delicadas, que logo remetem a seu lado ligado à *anima*. A fuga da esposa, após descobrir o segredo de seu marido, dá uma pista ao leitor de que as masculinidades do vizinho são, na verdade, aparências. Paulão se inscreve no entre-lugar, sendo masculino e feminino, ao mesmo tempo. Ele/a não uma coisa nem outra, é ambas, simultaneamente. Para o narrador, a mulher idealizada é uma construção nos excessos atribuídos ao gênero feminino ocidental: roupa, sapato e maquiagem (ROTHWELL, 2015, s/p).

Para Guacira Lopes Louro (2000, p. 17), os corpos constituem-se na referência que ancora na identidade. Espera-se que o corpo expresse a identidade sem ambiguidade ou inconstância. Ao invés disso, os corpos não são tão evidentes e as identidades não são uma decorrência direta das “evidências” do corpo. Essa inconsistência de identidades surge, por exemplo, na cena em que o menino narrador descobre o segredo de Paulão:

Me cheguei mais para a luz, desafiando os preceitos da prudência. Agora, se via a sala toda do vizinho. A fascinável dama estava de costas. Não era afinal tão alta, nem tão gorda como as suposições da minha família. De repente, a mulher se virou. Foi o baque, a terra se abrindo num total abismo. Os olhos de Zé Paulão, ornamentados de pinturas, me fitaram num relâmpago. A luz se apagou e eu saltei daquela varanda com o coração hecatombando num poscepício (COUTO, 2012, p. 90).

Destaca-se o fato de Zé Paulão, apesar de travestir-se, não ser homossexual, pois era casado com uma mulher, anteriormente. Assim, as roupas utilizadas expressam traços psicológicos desse sujeito, mas não o definem sexualmente. Para Stuart Hall (2006, p. 13), as identidades tornaram-se uma celebração móvel, transformadas continuamente. Assim, os sujeitos assumem diferentes identidades em diferentes momentos, não mais unificadas ao redor

do “eu” coerente. Assim, o travestimento de Zé Paulão caracteriza um traço de sua personalidade, não sua identidade como um todo.

Os traços estruturais nas sociedades humanas acrescentam detalhes aos corpos na tentativa de definir o que significa ser homem ou ser mulher, com suas qualidades e *status* correspondentes. Para Le Breton (2009, p. 66), as qualidades atribuídas ao sexo dependem diretamente das escolhas sociais e culturais, e não de traços biológicos, que fixam ao homem e a mulher um destino natural. O sociólogo defende ainda que as diferenças entre homens e mulheres depende “do sistema de expectativas sociais que lhes atribui preferencialmente papéis aos quais estão sujeitos os sujeitos educativos e os modos de vida” (LE BRETON, 2009, p. 66).

Mais uma vez a simbologia do noturno e do lunar é reservada para a identificação do feminino. Ressalta-se pelo fato de Paulão vestir-se de mulher apenas à noite. Além disso, nos sonhos romantizados do narrador, a feminilidade e beleza se externam ao luar, conforme podemos observar no seguinte trecho: “a mulher seria a mais bela, tão bela e fina que só podia circular de noite. Os olhos deste mundo não lhe mereciam. Ou seria uma anja?” (COUTO, 2012, p. 88). A mulher misteriosa – Zé Paulão travestido – reserva-se ao ambiente noturno, assim, novamente, o lado feminino é revelado apenas na luz do luar.

Destaca-se ainda que, segundo Judith Butler (2000, p. 156), a identificação do sujeito com as características do gênero oposto vai contra “as presunções auto-fundantes do sujeito sexuado”. Ou seja, surge uma ameaça e perturbação não como um questionamento permanente das normas sociais, mas sim como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. Zé Paulão contraria o *status quo* e legitima o diferente.

Zé Paulão e Florival, do conto **As lágrimas de Diamantina**, não são os únicos personagens a se travestirem. Em outros contos, Mia Couto apresenta personagens femininas que se vestem de homem, por ocasião ou necessidade. Em **A filha da solidão** (2014), percebemos uma personagem que se veste de homem para ajudar a filha do comerciante português. A veterinária, enviada para inspecionar o gado da região, é masculinizada em seus trejeitos e na própria profissão. Para tentar acalmar Meninita, que sofria de “acessos de solidão”, a mulher pouco feminina, subvertendo os paradigmas de significação de ser homem ou mulher, passa a vestir roupas masculinas e ir todas as noites ao quarto da moça. No seguinte trecho, vemos que a veterinária é masculinizada antes mesmo de colocar roupas de homem:

Chegados à cantina, dirigem-se em silêncio profissional para os aposentos da perturbada jovem. Em delírio, a menina confunde a veterinária com um

homem. Atira-se-lhe aos braços, beijando-lhe os lábios com sofreguidão (COUTO, 2014, p.50).

A masculinidade da veterinária permite acesso ao ambiente de domínio masculino, confundindo o *status quo*. A classificação de gênero é ultrapassada, fundindo o masculino e feminino de tal modo que Pacheco dirige o irracional insulto: “Eu mato o cabrão da doutora!”. Na fala do português, a pureza das classificações de gênero se corrompe.

É a semelhança com o masculino que dá acesso a esse espaço da veterinária, afinal, trabalhar com animais de grande porte é algo reservado aos homens. Assim, a confusão que esta mulher causa nos demais é também uma forma de ocupação de seu espaço profissional. Para Guacira Lopes Louro (2018, p. 70), ao longo dos anos, as sociedades buscam estabelecer a divisão entre o masculino e o feminino e, dessa maneira, impor aos corpos determinados lugares e papéis. A autora nos diz ainda que cada cultura materializa de forma distinta o corpo e as identidades de gênero. Pensando nisso, a veterinária está subvertendo papéis, ocupando um espaço que originalmente é masculino. A desordem causada por ela gera dúvidas sobre os papéis tipificados para homens e mulheres.

Convém ressaltar ainda que, apesar dos preconceitos dos portugueses, há uma permissão da veterinária em contradizer o discurso patriarcal e heteronormativo⁶. Isso porque “as marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relação de poder” (LOURO, 2018, p. 76). Ou seja, a veterinária é um sujeito desviante da norma, entretanto, no momento em que foi necessária, sua transgressão foi aceita, sendo inclusive acreditado que ela havia engravidado Meninita.

Além da fronteira de gênero, aqui, observa-se questionamentos de ordem racial. É mais plausível que a veterinária tenha engravidado Meninita, do que o rapaz negro (o empregado), que é descartado da possibilidade, pois seria impossível a união sexual entre um negro e uma mulher branca, em um Moçambique ainda revestido de colonização. O tratamento oferecido para a veterinária traz as marcas do racismo, pois, pelo fato de ser portuguesa, Pacheco (o pai de Meninita) a trata com cortesia: “O Pacheco foi à estrada, esperar a compatriota. Levou

6 Heteronormatividade é um termo usado para descrever situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas. Isto inclui a ideia de que os seres humanos recaem em duas categorias distintas e complementares: macho e fêmea; que relações sexuais e maritais são normais somente entre pessoas de sexos diferentes; e que cada sexo tem certos papéis naturais na vida. Assim, sexo físico, identidade de gênero e papel social de gênero deveriam enquadrar qualquer pessoa dentro de normas integralmente masculinas ou femininas, e a heterossexualidade é considerada como sendo a única orientação sexual normal.

cerimónias e pasteis de peixe-seco” (COUTO, 2014, p. 50). Cantarin (2010, p. 94) nos esclarece que:

Nesta narrativa o colapso na divisão dos gêneros é levado ao extremo. A já citada desordem causada pela figura do travesti é tal que instiga Pacheco a (con)fundir o masculino e o feminino ao aventar a hipótese de que fora uma mulher vestida de homem que engravidara sua filha. Mas o conto ainda estará a romper outra fronteira. Na verdade, ele tematiza a intersecção entre os binômios de sexo e raça. Nas palavras de Rothwell: “Tão ofuscante é o preconceito racial que uma mulher branca é considerada mais viável do que “aqueles outros, de cor diferente” (CANTARIN, 2010, p. 94).

É curioso destacar ainda que o autor subverte as categorias de gênero que, nos primeiros anos de governo da FRELIMO, tentaram-se perpetuar. A recusa de fronteiras delimitadas e das restrições de gênero é paralela à dissolução de separação de raça e classe. Mia Couto politiza a abolição da solidez das categorias de gênero. O autor perpassa fronteiras de gênero e raça, ao denunciar e desconstruir os estereótipos de feminino e masculino. Em **A filha da solidão**, são subvertidos os paradigmas discriminatórios da cultura moçambicana, em relação à raça, tema amplamente discutido pós-independência, e práticas de gênero minoritárias, fator de grande preconceito nessa sociedade.

As profissões exprimem estereótipos que são desmistificados pelos personagens, nas diversas narrativas. O condutor de guindastes, que se veste de mulher durante a noite, e a veterinária que usa roupas e tem maneiras masculinas, contradizem construções sociais e nos mostram que as características biológicas não são suficientes para fazer distinções entre homens e mulheres. Segundo Judith Butler (2000, p. 179), sexo e gênero são fatores distintos, pois, gênero é o significado social que o sexo assume. Assim, esses sujeitos mostram que o sexo não é fator completo que defina o indivíduo.

Outra narrativa em que uma mulher se veste com roupas masculinas é **O amante do comandante** (2016). Dessa vez, quem está sofrendo de “acessos de amor” é o comandante de um navio português. Assim, os marinheiros desembarcam em busca de um homem para fazer “trabalhos de rasga-panos, espreme-corpo, afaga-suspiro” (COUTO, 2016, p.132). Receosos de ser um mal-entendido ou falha na tradução, os aldeões enviam uma mulher pouco feminina,

capaz de se passar por homem. Josinda é uma mulher ambígua, andrógina, uma “mulher-quase-homem” (p.133), como observa-se no excerto:

O mais-velho autor da proposta sustentou a ideia. Josinda vinha mesmo a calhar, dourando sobre azul: ela era meio-termo, carne e peixe, ambivolátil. Ainda por mais, ela falava a língua dos brancos.
- Nós mandamos Josinda com outro nome, raspamos os cabelos, vestimos-lhe de homem. Pelos sins, pelos nãoos (COUTO, 2016, p. 133).

Os aspectos masculinos e femininos estão intimamente ligados a essa mulher, pois não sendo lésbica, passa-se facilmente por homem, pela rudeza de seus trejeitos. Evidencia-se, no trecho apresentado, o lugar de fronteira de Josinda, caracterizada como “meio-termo, carne e peixe, ambivolátil”. Mais ainda, ela fala a língua dos nativos, afinal pertence a essa comunidade, mas fala também a língua dos brancos. Essa mulher encontra-se na fronteira cultural e de gênero, marcando o limiar entre feminino e masculino. A fluidez está presente até nas palavras da personagem: “Desculpa, pensava que fosse militar. Me enganei, quem não se engana? O único que não tropeça é o pássaro que avoa no céu” (COUTO, 2016, p. 134).

O inusitado ocorre quando o comandante se apaixona por Josinda. Assumidamente homossexual, o comandante passa a desejá-la, mesmo sabendo que ela é mulher. Seria então pela masculinidade de Josinda? Mais uma vez, o mito do andrógino é revisitado, pela dificuldade dos nativos em a definirem, conforme podemos perceber no seguinte trecho: “Mulher, sim, mas tão pouco feminina que, às primeiras vistas, passava por homem. Sendo que estranha, masculosa e grosseira. Não fosse ela ter tido filhos nem se daria por ela ser, realmente, fêmea” (COUTO, 2016, p. 132).

Aqui, aprofundam-se as problemáticas de definição de gênero e sexualidade, pois, a personagem feminina é heterossexual, mas masculinizada; enquanto o masculino é homossexual, mas exercendo papel típico de homens. Nesse caso, a narrativa se passa nos tempos coloniais e esse fator influencia no desenvolvimento da narrativa. Novamente, os preconceitos étnicos são evidenciados e tornam-se fatores de marcação dos lugares de cada sujeito. A narrativa se inicia definindo a situação hierárquica entre os marinheiros portugueses e os nativos do local. A subserviência dos indivíduos nativos – negros – se mostra sugerida, na medida em que eles precisam enviar alguém para satisfazer os desejos do comandante.

O comandante português seria o sujeito desviante, nesse caso, pela homossexualidade. A imagem de Portugal, representada pelo comandante (maior autoridade do navio), está ironicamente retratada pela Marinha, símbolo das navegações e colonização portuguesa, ao

mesmo tempo que reflete esta imponência através de um homem homossexual. No seguinte trecho, podemos ver a debilidade do comandante:

Era madrugada quando se viu desembarcar, despenhado e despenteado, o lusitano comandante. Saltou ainda em água, avançou para terra firme, aos berros tresdoidados. Indagava por Jezequiel, rondava em círculos, todo ele fora das órbitas. Depois, tombou em si, debaixo dos próprios ombros, esgotado. Ficou assim, nebulado e rócheo, durante longos momentos (COUTO, 2016, p. 135).

Consta-se que a irracionalidade e loucura são associadas à *anima*. O comandante alucinado segue em busca de Josinda, desconstruindo a imagem patriarcal e machista de uma instituição militar. Mais ainda, o comandante é reconhecido apenas por sua patente, não sendo identificado por um nome próprio, como é Josinda. Essa ironia sugere uma quebra da imagem de Portugal, pois, nesse personagem está a quebra de todas as expectativas de gênero e sexuais.

Ressalta-se que Josinda foi escolhida para satisfazer o comandante, pois os nativos ficaram receosos de não terem compreendido a mensagem dos portugueses e, dessa forma, serem castigados, evidenciando mais uma vez a crítica à colonização. Entretanto, a escolha não foi à toa, tratando-se de uma mulher que, mesmo não sendo homossexual, é masculina.

Podemos fazer uma aproximação entre essa narrativa e **As Lágrimas de Diamantina**. Ambas trazem casais que contradizem as expectativas sociais e, ainda que não sejam homossexuais, causam estranhamento em relação às suas roupas. A obra de Mia Couto está recheada de personagens que desconstroem o padrão heteronormativo, invertendo a posição dos papéis sexuais.

Esses personagens, Zé Paulão, a veterinária, Florival, Diamantina e Josinda, não sustentam suas identidades de forma única, colocando-se em trânsito, em permanente cruzar de fronteiras. De acordo com Cantarin (2010, p.95), observa-se, por meio destes, que as identidades sexuais são construídas e tornam-se mais complexas, a partir das novas experiências. Assim, a obra de Mia Couto “deixa sem norte quem se guiava pela bússola do patriarcado, pois mesmo as fronteiras entre o “normal” e o “a-normal”, que permitia segregar os segundos, encontram-se porosas e movediças” (CANTARIN, 2010, p. 98). Dessa forma, não é surpresa a presença de personagens travestis nos contos de Mia Couto, dado o efeito de desestabilização nas fronteiras de gênero, sendo esse o recurso literário do autor em colocar personagens marginalizados em papéis centrais, em contestação do modelo social normativo, que tenta opor o feminino do masculino. Recorrendo à dissolução das dicotomias de gênero,

por meio de personagens travestis, Mia Couto busca romper os paradigmas da sociedade colonial portuguesa.

Também na narrativa **Joãotónio, no enquanto** (2012), presente no livro **Estórias abensonhadas**, vemos outros personagens que se confundem entre o masculino e feminino. Joãotónio se apaixona e, rapidamente, se casa com Maria Zeitona. Porém, o casamento não é o que ele espera, pois, Zeitona é uma mulher frígida e, apesar das investidas do marido, a mulher permanece sem desejos sexuais, “como se fosse com uma defunta”. É então que Joãotónio decide levar a esposa à prostituta Maria Mercante, para que aprenda os segredos do sexo. O cômico surge porque Maria Zeitona regressa com desejos sexuais, entretanto, executando o papel tipicamente masculino.

O narrador, Joãotónio, parece estar confessando sua história para um outro homem, utilizando repetidamente o vocativo “mano” durante sua narração. Inicialmente, desconcertado e com vergonha, ele conta o que se passou com sua esposa: “Porque não é um qualquer que publica assim as suas dores. O que vou escrever é motivo das vergonhas” (COUTO, 2012, p. 100). Maria Zeitona retorna ao lar combinando caracteres masculinos e femininos. O narrador utiliza ainda o adjetivo “manda-bátegas”, uma espécie de hipérbole de “manda-chuva”, tamanha a dominância e masculinização da mulher (ROTHWELL, 2015, s/p).

Constata-se a transitoriedade do narrador desde as primeiras linhas: “Por enquanto, sou Joãotónio” (COUTO, 2012, p. 99). A efemeridade de sua situação masculina culmina no desfecho quando se reconhece “Joãotónio e Joanantónia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa”. A inversão dos gêneros das palavras aprofunda ainda mais a fluidez dessa fronteira. A transição entre o que é socialmente associado ao masculino para aquilo que é feminino se dá lentamente, pois, no princípio, a relação entre homens e mulheres lhe parece ser uma batalha, como destacamos no seguinte trecho:

E agora já ouço a sua pergunta: porquê esta mania de adivinhar suspiros? É a mesma vontade do general, mano. É o gosto de antecipar a rendição do adversário. É o desejo de antescutar como elas se podem requebrar, vencidas e abandonadas (COUTO, 2012, p. 99).

Isso reflete o pensamento que assume os limites entre os gêneros rigorosamente, atribuindo estereótipos para os sexos (ROTHWELL, 2015, s/p). Como dito anteriormente, a obra de Mia Couto é cheia de personagens que têm medo do feminino. Homens e meninos que se assustam com o ser feminino ou de se enxergar na feminilidade. No caso de Joãotónio, o feminino é encarado como inimigo, até o momento em que ele se reconhece feminino também.

Essa oposição dicotômica, lançada como verdade absoluta, é desfeita no decorrer da narrativa, pois, nas palavras do narrador, a verdade possui várias versões. Relacionando as mulheres à irracionalidade, ele justifica que suas ideias nascem fora do pensamento e esse é o fator de superioridade. O posicionamento maniqueísta do narrador é justificado no momento em que ele demonstra ter medo do feminino, observável no seguinte excerto:

Às vezes, penso: no fundo, eu tenho medo de mulher. E você não tem? Tem, bem que eu sei. As ideias delas nascem num lugar que está fora do pensamento. Daí vem nosso medo: nós não deciframos o entendimento das mulheres. Suas superioridades nos medonham, mano. Por isso, as concebemos em tratos de batalha, versadas adversárias (COUTO, 2012, p. 99).

Cabe ressaltar ainda que não é apenas no quesito sexual que as mudanças ocorreram, o comportamento de Maria Zeitona se torna masculino em todos os âmbitos. Antes, Zeitona era quieta, submissa e introvertida. Tais comportamentos são associados ao caráter feminino. É ao voltar para casa, o que Joãotônio caracteriza como masculino, que a mulher passa a falar mais, dar ordens e exercer dominância. O autor cria o vocábulo “manda-bátegas”, hiperbolizando “mandachuva”, aquele que domina e comanda. A surpresa com o comportamento de Zeitona pode ser observada no seguinte trecho:

Passaram semanas, o curso terminado, minha esposa regressou a casa. Vinha, de facto, mudada. Seus modos eram demasiado estranhos mas não da maneira que eu esperava. Caramba, mano, até ponho vergonha nesta confissão: Zeitoninha vinha com jeitos de homem! Ela que era tão metida nos ombros dela agora parecia uma manda-bátegas. Isto é, isto foi: minha Zeitona se inchara de masculina. E não era só no momento dos namoros. Era sempre e em tudo. Na voz, inclusive (COUTO, 2012, p.102).

Observa-se, por consequência, ainda uma mudança crescente de Joãotônio, pois, gradualmente ele muda seu posicionamento de vergonha para aceitação da felicidade ao lado de sua esposa. Se esta regressa tão diferente que é quase um homem, o esperado é justamente que Joãotônio torne-se feminino: “O problema, mano, é o seguinte: eu até gosto! Me custa admitir, tanto que hesito em escrever. Mas a verdade é que me agrada esta nova condição, sendo-me dada a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio” (COUTO, 2012, p. 102).

Se a postura de Maria Zeitona muda, o tratamento de seu marido também. Percebemos isso pela mudança de nomes que ela sofre no decorrer da narrativa: Maria Zeitona, Zeitona, por fim, Zeitoninha. Esse gradativo carinho com a esposa sugere a inversão de papéis entre o casal, pois, enquanto Zeitona se masculiniza, Joãotônio torna-se mais delicado e carinhoso. O uso do

diminutivo, com carga afetiva, sugere que o narrador está feliz com sua esposa e não ofendido com seu comportamento dominante.

Segundo Pierre Bourdieu (2002, p.16), o mundo social vê o corpo como “realidade sexuada e depositário de princípios de visão e divisão sexualizantes”. Sendo assim, a ordem social é desmistificada nessa narrativa de Mia Couto, pois os papéis de dominador e dominado são invertidos, enquanto os sujeitos brincam com as oposições entre masculino e feminino.

Ressaltam-se os termos utilizados para representar a condição, antes feminina, agora ocupada por Joãotónio: a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio. Na representação do pensamento sexual do narrador, estas deveriam ser as posições femininas, submissas e passivas. Com a inversão de papéis, cabe a ele, homem, ocupar esse lugar inferior: “Ela é que me empurrava a deitar, acredite, ela é que me desapertava, me ia roubando os ares. Eu ficava para ali sem nenhuma iniciativa, executado e mandado como se fosse rapariga iniciada” (COUTO, 2012, p. 102). Tamanha é a surpresa pelas novas maneiras de Zeitona que Joãotónio necessita coçar suas partes íntimas para assegurar sua masculinidade.

Entretanto, mais adiante, o narrador subverte ainda mais os papéis femininos e masculinos quando defende: “nos amores sexuais não há macho nem fêmea. Os dois amantes se fundem num único e bipartido ser. Não haveria, portanto, razões para meu rebaixamento” (COUTO, 2012, p. 103). Novamente, retomamos a imagem do andrógino, aqui utilizado como símbolo do ato sexual, onde os corpos se unem na formação de um único ser total e pleno. Mais que uma alternância de papéis, podemos perceber uma igualdade, uma desintegração dos papéis por gênero, onde não há macho, nem fêmea, mas um ser em toda a sua completude.

Em diversas culturas e mitologias, o ato sexual é descrito como uma relação de dominância, submeter ao poder ou possuir. Bourdieu (2002, p. 28), citando o mito de criação do povo de Cabília, norte da Argélia, defende que as manifestações de virilidade se ligam ao sujeito masculino. Nessa ordem cósmica, as mulheres são naturalmente instruídas aos assuntos do amor, mas a dominação masculina é a hierarquia fundamental. Podemos inferir que, na narrativa coutiana, há uma desconstrução dessa visão hierarquizada, pois as práticas e representações do ato sexual podem ser simétricas, não havendo macho, nem fêmea.

Mais uma característica ligada ao feminino é ressaltada no desfecho do conto: a irracionalidade. Joãotónio enquadra a masculinidade no mundo racional e a feminilidade no espaço da irracionalidade. Por isso, como dito anteriormente, há o medo causado pelas mulheres, pois, estas concebem as ideias em um lugar fora do pensamento. No processo de feminização do narrador, é justamente o distanciamento da razão que Joãotónio deseja, pois, as explicações tradicionais não abarcam sua situação atual. O trecho abaixo ilustra o que foi dito:

Mas agora, no momento que lhe escrevo, nem mais me apetece explicação. Quero desracionar. Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que eu sou Joãotônio e Joanantônia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa. Por enquanto, mano, ainda sou Joãotônio. Me vou despedindo, vagarinhoso, do meu verdadeiro nome (COUTO, 2012, p. 103).

Se no conto **Sapatos de tacão alto**, os braços fortes de Zé Paulão são uma característica irônica daquele sujeito, “os braços viris” de Maria Zeitona também são uma ironia mais profunda da quebra de expectativas de gênero. O narrador se despede de seu verdadeiro nome e assume sua transitoriedade, sendo masculino e feminino, Joãotônio e Joanantônia. Apesar da tentativa de classificar e enquadrar os sujeitos em categorias de gênero e normas regulatórias, nesse conto, os indivíduos escapam dessas classificações, permanecendo em constantes flutuações daquilo que é, culturalmente, feminino e masculino.

Joãotônio se depara com novas experiências, com a redescoberta de seu *anima* e o encontro com o seu *Yin*. Além de sua relação com Maria Zeitona, o narrador lida consigo mesmo, sua individuação e seu reconhecimento feminino. A desconstrução da imagem de homem e mulher se dá lentamente, na mudança de pensamento do narrador e aceitação da efemeridade, presente desde o título, “Joãotônio, no enquanto”.

Todos os personagens analisados nas seções anteriores encontram-se no espaço da ambiguidade e da flutuação entre masculino e feminino. A aceitação daquilo que é masculino e feminino em todos os seres, dos arquétipos de *anima* e *animus*, coloca em xeque a ideia de que há um papel predeterminado para homens e mulheres, definido por questões biológicas. A travessia dessa fronteira, assim como as de raça, classe social e cultural, é contínua e transitória, pois trata-se de uma lenta construção.

CONCLUSÃO

A obra de Mia Couto traz para a literatura moçambicana temáticas que se afastam dos discursos utópicos de independência, refletindo sobre o sujeito pós-colonial e as identidades, em um país ainda em formação. O citado autor desconstrói os paradigmas tradicionais do feminino e do masculino, levando ao leitor personagens que não se enquadram na dita “normalidade”, mas que são cheios de humanização e sensibilidade.

Sua obra não repete os estereótipos africanos, pois o autor traz as marcas de seu país ao mesmo tempo que trata de temáticas universais, como: identidade, solidão e medo. Por meio de uma linguagem que simula a oralidade, Mia Couto cria uma língua literária própria. Além disso, seus personagens são sujeitos excluídos e marginalizados, que tomam o centro da narrativa e do discurso, fazendo com que o leitor reflita sobre questões sociais presentes em qualquer sociedade contemporânea.

Sobre o gênero conto, foi realizada uma investigação em autores como: Júlio Cortázar, Nadia Gotlib e André Jolles. Nesse gênero, o mais relevante na construção de um bom conto é a maneira como a história é contada, ou seja, o tratamento dado ao tema. É necessária uma expectativa, pois, são poucos personagens, espaço limitado e ações simples. O tempo e o espaço têm de estar condensados, delimitando o que o leitor deve ver, ou seja, dando maior intensidade à narrativa. Além disso, a narração deve parecer um acontecimento real e esse incidente mais importante do que os personagens que o vivem. Por fim, o narrador, importante elemento na construção da trama, carrega em si um repertório no modo de contar e nos detalhes da narrativa, que permitem manter a atenção do seu leitor.

O conto é o gênero privilegiado pelos autores moçambicanos, pois, é esse o meio de reafirmação de uma nova identidade, na tentativa de se livrar dos traumas deixados pela exploração colonial. O conto auxilia, assim, para a criação de um contradiscurso africano: a reescrita de textos que buscam subverter o discurso dominante do colonizador e construir uma literatura local, ou seja, moçambicana.

A escolha lexical e estilística dos contos simula oralidade e abre um leque de interpretações, a depender do leitor ser capaz de identificar as associações e simbologias das obras. Nas linhas dos escritos coutianos, estão as chaves para se atravessar as fronteiras de raça, classe social e gênero. Não apenas atravessar, mas se deixar tocar pelas diferenças e tomá-las como parte de si. Por fim, defendemos que, à medida que vemos personagens que espelham as diferenças sem rejeitá-las, podemos refletir no mundo não-ficcional, enxergando o outro como diferente, mas não de menor valor.

Mia Couto faz de sua escrita espaço de restituição de valores de gênero, étnico e raciais. A condição humana, individual e coletiva é reinventada por meio dos provérbios, dos nomes de personagens e das lendas. Dessa forma, a construção da escrita exerce papel fundamental no tratamento dos personagens aqui analisados, pois é esse o meio de centralização das vozes e reescrita da história. A forma estilística, com neologismos, ditados invertidos e provérbios que instauram questionamentos, é a ferramenta de Mia Couto para denunciar as contradições sociais e dar voz aos excluídos, de modo irônico, simbólico e poético.

Aqui, vemos ainda a oralidade e o tradicional convivendo com a escrita e o moderno, traços tomados como dicotômicos, passam a ser agora complementares. Na voz dos antepassados, está presente a sabedoria tradicional, entretanto, essa sabedoria é revisitada, pois o *status quo* é abalado. Em **A Lenda de Namarói** (2012), por exemplo, mantém-se a forma de lenda, porém o discurso é revertido, tirando os sujeitos da margem. Há uma perturbação daquilo que antes era intacto, subvertem-se as ordens sociais e utiliza-se a Língua Portuguesa como meio de transformação.

A plasticidade da linguagem refeita permite esboçar o caráter dos personagens, além de desafiar os limites de raça e gênero. Delineia-se então que o caminho traçado por Mia Couto não é de ações concretas, certezas ou afirmações. Em sua obra, os espaços, personagens e provérbios não se firmam no mundo real e reconhecível, mas sim na dúvida e questionamentos. O leitor fica com a reflexão existencial e não com a concretude e as certezas culturais.

No presente estudo, nos debruçamos sobre a obra contística de Mia Couto, especificamente, personagens de nove contos das diferentes obras: **Cada homem é uma raça** (1990), **Estórias abensonhadas** (1994), **Contos do nascer da terra** (1997), **Na berma de nenhuma estrada** (2001) e **O fio das missangas** (2003), tendo como temática a análise de personagens que possuem traços femininos e masculinos simultaneamente. Esses homens e mulheres ultrapassam as fronteiras de separação dos gêneros, navegando nos limites do ser homem ou mulher.

Assim, foram escolhidos os seguintes contos, das obras citadas anteriormente: **Mulher de mim** (1990), **Ezequiela, a humanidade** (1990), **A filha da solidão** (1994), **O amante do comandante** (2001), **As lágrimas de Diamantina** (2001), **Os machos lacrimosos** (2003), **Sapatos de tacão alto** (2012), **A lenda de Namarói** (2012) e **Joãotónio, no enquanto** (2012). Personagens que se vestem com roupas que contrariam as identificações sexuais, mas não são homossexuais; sujeitos ambíguos, que confundem o *status quo*, carregando traços masculinos e femininos simultaneamente; ou ainda, personagens que ultrapassam as fronteiras e assumem seus lados femininos, sozinhos ou com os companheiros(as).

Podemos observar alguns elementos constantes na fluidez de gênero dos personagens em estudo. Entre eles, a água possui fundamental destaque na feminilização de personagens masculinos, apresentando-se como símbolo de transformação. Também, a lua, relacionada à *anima*, é um fator recorrente nos contos em que há uma mudança de comportamento de gênero nos personagens. Por último, os mitos e crenças tradicionais, que determinam o papel masculino e feminino, são alterados e reorganizados nas narrativas coutianas.

Sabe-se que os papéis sexuais são socialmente construídos, melhor dizendo, o homem e a mulher são, psicologicamente, formados dentro das diversas culturas, onde há a variação na expectativa de comportamento de cada indivíduo. As qualidades morais atribuídas ao homem ou à mulher não são inerentes a traços físicos, mas às regras de comportamento impostas socialmente, apesar da configuração distintiva entre os sexos e a formação de estereótipos do feminino e do masculino. Em contrapartida a esses aspectos culturais impostos, podemos observar, na obra de Mia Couto, personagens que contradizem e descontrolam essas dicotomias.

É de grande destaque refletir sobre as velhas categorias de masculinidade e feminilidade, no momento em que características de personalidade são definidas como femininas ou masculinas, fazendo com que os sujeitos devam se desenvolver de acordo com essas regras. Aceitar a presença de aspectos femininos e masculinos, em um único indivíduo, faz com que possamos reconsiderar que haja a flexibilidade de desempenho dos papéis sexuais. Em relação aos personagens analisados, somos levados a repensar nas dicotomias construídas socialmente e perceber que a fronteira entre os gêneros é lugar de confluência e não separação, é também espaço de troca e fluidez.

Podemos, finalmente, inferir alguns aspectos recorrentes nas personagens analisadas. Por exemplo, naquelas em que traços femininos estão sendo externados, é possível observar referências constantes ao aspecto lunar, à água e ao inconsciente. Esses símbolos são reiterados nas narrativas quando se referem a homens que se encontram com seu lado feminino. Também, o choro e as lágrimas estão envolvidos no processo de feminização e, no caso da narrativa **Os machos lacrimosos**, humanização dos personagens. Por outro lado, a masculinidade é associada à brutalidade, dominância e virilidade. A descrição física é semelhante, destacando os músculos, barba e altura dos sujeitos.

Convém ressaltar que Mia Couto, por vezes, utiliza a ironia como recurso literário, principalmente na escolha dos nomes dos personagens. Zé Paulão, apesar do nome extremamente masculino, se veste de mulher à noite, e Silvestre Estalone, que se deixa contaminar pelo choro, tornando-se mais sensível, como uma flor silvestre. Ainda, Florival,

Ezequiela e Josinda, com alcunhas ambíguas, que guardam feminilidade e masculinidade, simultaneamente.

Vemos nesses personagens que, inicialmente, aparecem estereotipados e com suas características exageradas. A visão patriarcal e padronizada é colocada em cena para, em seguida, ser destruída. Por exemplo, na descrição de Zé Paulão e Florival, a masculinidade é inflamada antes de revelar o travestismo de ambos. Dessa forma, o autor desconstrói os locais feminino e masculino, ultrapassando as limitações de gênero, socialmente impostas. As fronteiras tornam-se movediças, à medida em que tais personagens se desenvolvem na história. Assim, como esses sujeitos, o leitor não é capaz de ser o mesmo depois da leitura de tais obras, pois o impacto dessas narrativas quebra as categorias tidas como óbvias ou aceitas pela coletividade.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, Col. Estudos africanos, 2004, 495 p.
- ARAÚJO, Miguel Almir L. de. Os sentidos do corpo. In: CABEDA, Sonia T. Lisboa; CARNEIRO, Nadia Virgínia B.; LARANJEIRA, Denise Helena P. (Org.). **O corpo ainda é pouco: seminário sobre a contemporaneidade**. Feira de Santana: NUC/UEFS, 2000. 299 p.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BIDINOTO, Alcione Manzoni. **História e mito em Cada homem é uma raça, de Mia Couto**. Dissertação (mestrado) – UFSM, Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Maria, 2004.
- BOECHAT, Walter. **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BORGES, Andreza Kênia de Lima. **Por um fio: identidade feminina nos contos A saia amarrotada e Meia culpa: meia própria culpa de Mia Couto**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba. 2014. 37p.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRAÇO, António Domingos. Narrativas culturais e as identidades de gênero em Moçambique. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 06, jul./dez. 2014. p. 259-273.
- BROOKSHAW, David. Indianos e o Índico: o pós-colonialismo transoceânico e internacional em O outro pé da sereia, de Mia Couto. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org). **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CANTARIN, Márcio Matiassi. **Por uma nova arrumação do mundo: a obra de Mia Couto em seus pressupostos ecosóficos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012

_____. *Mia Couto: beligerâncias e transgressões na fronteira dos gêneros*. **Revista Terra Roxa e outras terras**. v.18. Out 2010. p. 89-99.

CARVALHO, Silvania Capua. **Narrativas da ancestralidade: O mito feminino das águas em Mia Couto**. Curitiba: Appris, 2015.

CAVALCANTI, Raissa. **O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino**. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAZES, Leonardo. ‘Eu sou da fronteira entre culturas’, diz Mia Couto. **O Globo Cultura**. 16 de nov. de 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/eu-sou-da-fronteira-entre-culturas-diz-mia-couto-18058055#ixzz5QzvyXM00>> Acesso em: 13 de setembro de 2018.

CHAVES, Raquel Costa. **A palavra em transe: o sonho e o silêncio em Mia Couto**. Dissertação (mestrado) – UFMG, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2012.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Atêlie Editorial, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTO, Mia. **Contos do nascer da terra**, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

_____. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O Fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Na Berma de Nenhuma Estrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

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

FOUGERAY, Sylvie. Antropologia do corte: um recorte contemporâneo. In: CABEDA, Sonia T. Lisboa; CARNEIRO, Nadia Virgínia B.; LARANJEIRA, Denise Helena P. (Org.). **O corpo ainda é pouco: seminário sobre a contemporaneidade**. Feira de Santana: NUC/UEFS, 2000. 299 p.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSÉ, André Cristiano. Revolução e Identidades Nacionais em Moçambique: diálogos (in)confessados. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008.

JUNG, Emma. **Anima e Animus**. São Paulo: Cultrix, 2006.

KRAMA, Gisele. Mia Couto e arte de brincar com as palavras. **Revista Alpha**, Patos de Minas, n. 17, v. 1, p. 128-142, jan./jul. 2016.

LARANJEIRA, Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista de Filologia Românica**. Madrid, v. 11, p. 185-205, 2001.

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

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEITE, Ana Mafalda. Representações da oralidade em textos literários africanos: heterolinguismo e hibridismo de gêneros. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.). **Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- NOA, Francisco. Literatura moçambicana: os trilhos e as margens. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. **Moçambique**: das palavras escritas. Porto: Afrontamento, 2008.
- OLIVEIRA, Lázaro Sanches de. **Masculinidade, feminilidade, androginia**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero**: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.
- PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v.1, p. 22-25. Niterói, 1991.
- MAQUÊA, Vera. Antes de nascer o mundo, de Mia Couto: um soneto desdobrado. **Revista Via Atlântica**, n. 16, dez 2009, p. 287-291.
- _____. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**, Maputo, n. 18, dez/2005, p. 205-217.
- QUELHAS, I. T. G. Identidades e eventos: uma leitura de Mulher de mim, de Mia Couto. **Revista Letras & Letras**, Portugal, v. 1, p. 1-15, 2001.
- REIS, Carlos. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.
- ROTHWELL, Phillip. **Leituras de Mia Couto**: aspectos de um pós-modernismo moçambicano. Tradução: Margarida Calafate Ribeiro. Coimbra: Edições Almedina, 2015.

_____. Os jogos de gênero em três contos de Mia Couto. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1987.

SANTOS, Dilson José dos. **A dimensão social e poética do feminino em obras de Mia Couto**. Dissertação (mestrado) – UNISC, Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Cruz do Sul, 2014.

SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-creer nas histórias de Mia Couto. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.). **Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. A Varanda de Frangipani: entrelugar de mitos, sonhos e memórias. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Org.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.

SILVA, Avani Souza. Da prosa poética aos textos de opinião: a questão da identidade em Mia Couto. **Revista Crioula**, n. 8, nov. de 2010, USP.

SOUZA, Sueder S de; MATIASSI, Marcio. El efecto de las lágrimas como factor de cambio de sexo masculino: un estudio de algunos cuentos de Mia Couto. **Literatura y Linguística**, Santiago, n.31, p.91-104, 2015. Disponível em:

<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112015000100006&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 06 de maio de 2018.

TEIXEIRA, Rafael Peixoto. **Uma imagem entre as veredas do grande sertão: Diadorim e a construção da androginia**. Dissertação (mestrado) – UEFS, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Feira de Santana, 2016.

ANEXOS

Mulher de mim

O homem é o machado; a mulher é a enxada.

(Provérbio moçambicano)

Naquela noite, as horas me percorriam, insones ponteiros. Eu queria só me esquecer-me. Assim deitado, não sofria outra carência que não fosse, talvez, a morte. Não aquela, arrebatante e definitiva. A outra: a morte-estação, inverno subvertido por guerrilheiras florações.

O calor de dezembro me fazia desaparecer, atento só à extinção do gelo no copo. A pedrinha de gelo me parecia, ambos nós transitórios, convertendo-nos na prévia matéria de que nos havíamos formado.

Nesse enquanto, ela entrou. Era uma mulher de olhos lisos que humedeciam o quarto. Vagueou por ali, parecia não acreditar em sua própria presença. Seus dedos passeavam pelos móveis, em distraído afeto. Quem sabe ela sonambulasse, aquela realidade lhe fosse muito fictícia? Eu queria avisar-lhe que estava enganada, que aquele não era seu competente endereço. Mas o silêncio me alertou que ali estava a decorrer um destino, o cruzar das fatais providências. Então, ela se sentou na minha cama, ajeitou seu delicado lugar. Sem me olhar, começou de chorar.

Nem me guiei: já as minhas carícias se desenrolavam em seu colo. Ela se deitou, imitando a terra em estado de gestação. Seu corpo se me entreabria. Mais fôssemos, no seguinte, e chegaríamos a vias do facto. Mas, nos avanços, me tremurei. Vozes ocultas me seguravam: não, eu não podia ceder.

Mas a estranha me atentava, descendo do seu decote. Seu peito me espreitava, subornando meus intentos. As lendas antigas me avisavam: virá uma que acenderá a lua. Se resistires, merecerás o nome da gente guerreira, o povo de quem descendes. Nem eu bem decifrava a lendável mensagem. Certo era que ali, naquele quarto, se executava a prova de mim, o quanto valiam meus mandos.

Porém. Por artes da intrusa, eu desaparecia, intermitente, da existência. Me irrealizava. E quando me apelava, rumo à razão, nem sequer eu chegava a meu cérebro, o austero juiz. Por causa a voz dessa mulher: lembrava o murmurinho das fontes, a sedução do regresso a dantes quando não havia antes. Ela me queria meninar, conduzir-me às primitivas dormências. Avemente, se ninhou em meu peito. Procurava em mim espelho para o suave luar? Deixei-me,

sem estatura. Aqueles círculos negros, seus olhos redondos de não terem fim, me surgiam como dois soluços, fossem partes de mim, saudosos, que me espreitassem.

Ela contou sua história, seus episódios. Variantes de verdade, me davam o doce gosto do fingimento. Me apetecia o infinito tal igual as crianças que sempre perguntam: e depois?

Mas a estranha notou em si uma ausência. Devia ir. Prometeu que regressava logo. Já, o mais tardar. No umbral da porta, soprou um beijo a modos de antiquíssima esposa. Saiu, penumbrou-se.

Não sei o quanto demorou. Talvez umas tantas noites. Ou escassos instantes. Nem sei. Porque adormeci, ansioso por me suprimir. Doeu-me acordar, malvorei-me. Nesse custo, entendi: acordar não é a simples passagem do sono para a vigília. É mais, um lentíssimo envelhecimento, cada despertar somando o cansaço da inteira humanidade. E concluí: a vida, ela toda, é um extenso nascimento.

Então, me recordei do antecedente sonho, sabendo da verdade que só ela em delírio se revela. Afinal: os mortos, os vivos e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela. A fronteira entre seus territórios se resume frágil, movente. Nos sonhos todos nos encontramos num mesmo recinto, ali onde o tempo se despromove à omniausência. Nossos sonhos são senão visitas a essas vidas outras, passadas e futuras, conversa com nascituros e falecidos, na irrazoável língua que nos é comum.

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. Esses, os pré-nascidos, não nos perdoam o habitarmos o luminoso lado da existência. Eles congeminam as mais perversas expectâncias, seus poderes nos puxam para baixo. Pretendem que regressemos, teimando-nos em sua companhia.

O que invejam eles, os vindouros? Será o não terem nome, não respirarem a límpida luz? Ou, como eu, sentirão receio que alguém percorra as suas vidas antes deles? Duvidarão que essa antecipação os torne menos possíveis, como se gastos por um prévio original?

Pois eu, no instante, invejava as ambas categorias: os mortos, por se aparentarem à perfeição dos desertos; os nascituros, por disporem do inteiro futuro.

Sentado sobre lençóis engelhados, olhava a recente luz do dia, suas trôpegas poeirinhas luminosas. Pela janela me chegavam os sons do trânsito, a cidade satisfeita com suas rápidas desordens. Me veio a saudade, não das sobrenaturais crenças mas das outras, infranaturais, nossas calçadas convicções animais. Não era a humana nostalgia que me assaltava. Porque a saudade dos homens é toda do presente, nasce do amor não cumprir, na hora, os seus deveres.

Minha tristeza era outra: vinha de ter tocado aquela mulher. Me sentia com a despesa do arrependimento. Que infração eu cometera se o desejo despontara apenas na flor dos dedos?

Me levantei, procurando algum descuido. Mas aquele quarto me desprotegia, me orfanava. Porque, no visto das coisas, a gente vai transitando do útero para a casa, cada casa não sendo senão outra edição do ventre materno. Como um pássaro que sempre e sempre tecesse o ninho, o seu, para suas futuras nascenças e não das crias. Aquela mulher me lembrava que aquela casa, afinal, não me dava nenhum acolhimento.

Espreitei pela janela, vi a mulher chegando. Veio-me ao pensamento a suspeita, certa, que ela não era mais que um desses seres vindouros, enviado para me retirar do reino dos vivos. Sua tentação era esta: levar-me ao exílio do mundo, emigrar-me para outra existência. Em troca eu lhe daria a carícia, em matéria de corpo, isso que apenas os vivos logam possuir.

Precisava pensar rápido: ela gozava a vantagem de não precisar de consultar a razão. Eu devia encontrar, súbito, a saída do momento. Me chegou por via de intuição: em qualquer lugar deveriam de existir os assassinos dos mortos, justiceiros dos pré-nascidos. O que eu precisava era convocar um desses matadores para suprimir não a vida mas a suspeição daquela mulher. Sendo a pergunta: onde encontraria um desses matadores, como instigar a sua repentina aparição? Porque tudourgia, ela vinha chegando, seus passos já superavam as escadas.

Que fazer, se nenhum tempo me restava? Matá-la eu, de corpo e sangue? Serviria só se ambos estivéssemos em sonho, coisa que eu não parecia. Ela era uma enviada, com encomendado serviço de me buscar, levar-me para onde tudo é ainda futurível.

Ela entrou, eu estremei. A intrusa surgia agora com maior beleza, cada vez mais deusa, requerendo a total devoção de um crente. Me adveio um recurso, tábua que a onda traz. Lhe disse:

— Te adivinho ainda pequena, ontem de antes. Recordas-te?

Ela se afligiu, atingida. Por momentos, lhe faltou o peito, ela toda se inspirou. Os nascituros estão isentos de memória, seu primeiro choro está ainda por despontar. O medo dela me dava argúcia, eu me ajudava enquanto a via chegar-se ao espelho. A estranha se contemplou despindo, sorrindo na pétala de cada gesto.

Só finges, nem te vês, lhe disse, mais dono de mim. Ela desistiu de si mesma, veio até ao leito, me tocou. Chamou por meu nome, docemente. Passou o dedo por meus lábios.

— Tu não entendes.

Sorria com mágoa. Minhas frágeis habilidades lhe haviam feito ofensa. Contudo, me perdoava. O sereno sorriso lhe regressara.

— Tranquila-te, eu não te venho buscar.

O que vinha fazer, caso então? Porque tanto mais ela se senhorava mais eu me inquietava. A enviada prosseguiu:

— Não percebes? Eu venho procurar lugar em ti.

Explicou suas razões: só ela guardava a eterna gestação das fontes. Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha mas a mulher de mim, essa que, em diante, me acenderia em cada lua.

— Me deixa nascer em ti.

Fechei os olhos, em vagaroso apagar de mim. E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha mas junto de outros de feminino deslize, fossem horas que, nessa noite, me percorreram como insones ponteiros.

Ezequiela, a humanidade

Um certo moço apaixonou se por uma moça, de cujo nome Ezequiela. O jovem se designava de Jerónimo. Foi amor de anel e altar. Em prazo fulminante juntaram destinos, ele e ela, os dois e ambos.

Até que certa manhã Jerónimo acordou e deparou com outra mulher em seu leito. Era uma branca, de longos cabelos loiros. Ele cismalhou: quem é esta? Onde está minha mulher? E chamou:

— Ezequiela!

A moça branca despertou, assustada com o grito, e respondeu:

— Que foi, meu amor?

E ele: que meu amor, que meio amor. Afinal, quem era ela e como se explicava ali, em pleno leito de outrens?

— Mas eu sou Ezequiela. Sou a sua mulher, Jerónimo.

Ele riu se, incapaz de tudo.

— Como, se você é branca retinta e minha mulher é negra? Como, se os cabelos...

— Se acalme, Jerónimo: eu lhe explico.

E explicou. Que ela era assim mesmo, mudava de corpo de cada vez em quando. Ora de um tamanho, ora de uma cor. E ora bela, ora feia. Actualmente, branca e posteriormente, negra. Que ela se convertia, vice versátil.

— Você me ama, assim como sou?

— Como você é, como?

O problema sendo mesmo esse, o da identidade exacta dela mesma, a autenticada Ezequiela. E ele, pesaroso, meneou a cabeça:

—Não posso. Você não é aquela que eu casei.

Ezequiela lhe propôs então que, simplesmente, eles se deixassem em vida de casal, por baixo de um igual tecto. E que deixassem vir o porvir. E assim foi. De modos que ocorreu que, uma noite, Jerónimo tricotou seus dedos pela seda dos cabelos dela. E os dedos se deliberaram por mais corpo dela, até se atreverem por áreas recatadas. E se amaram e, de novo, recomeçaram o enlace.

Já se habituara ao desbotado dela, à lisura de seus cabelos, quando uma noite Ezequiela acordou esquimó, peles amareladas, olhos repuxados em ângulo e esquina. E, numa outra vez, ela se indianizou, pele aperdizada, cabelos azevichados.

Mas, estranhamente: ela sempre ela, sempre Ezequiela. E Jerónimo a foi aceitando, transitável mas intransmissível. No início, lhe custava esse acerto e reacerto. Mas depois até encontrou gosto nesse jogo de reencorpagem. E amava todas as formas, volumosas, translíneas, tamanhosas ou reduzidas. Até dava jeito: ele era o polígamo mais monógamo do universo.

Até que certa vez despertou a seu lado um homem, barbalhudo e provido de músculo. Jerónimo sacudiu se todo, como se se limpasse de contaminação: dormira com tal homem? Que mais partilhara com o intruso?

— Não se atrapalhe, querido. Sou eu, Ezequiela. Sempre sou eu.

Mas o facto é que Jerónimo se desengendrou. A sua mulher: um homem? Já se vertera em branca e em preta, baixa em alta, tudo isso, sim. Mas sempre mulher. Ezequiela o tentava sossegar mas ele, de perna atrás. Até que espreitou a esposa na casa de banho. Seria ela, integralmente, um ele? E, estremecimento geral: era mesmo. Dormia em camas afastadas não fosse ele ceder. Após uma tarde em silêncio, Jerónimo veio às falas:

— Desculpe, mas agora é de mais. Enquanto você for Ezequiel eu fico fora...

E saiu, sem armas nem bagagens. Dormiu sabe se onde, comeu ao deus dará. Uma noite, porém, ele se sentiu doente, mais quente que fogo. Em delírio se achegou a casa e deparou ainda com a esposa em fase de macho. Ela o amparou em seus braços fortes e o trouxe para dentro. Ele resistiu, tenso e afastado tanto quanto a conveniência. Ela o depositou no leito e lhe trouxe

toalha fresca e uma aguinha benigna. Aos poucos, o marido amoleceu. E quando sentiu os lábios de Ezequiela lhe beijando a testa até lhe veio um gosto de adormecimento. E se abandonou mesmo estranhando um raspar de barba em seu pescoço.

No dia seguinte, Jerónimo despertou reanimado e se olhou no espelho. Estranhou a assimetria entre gesto e reflexo. Não era espelho afinal: do outro lado da moldura era um outro trajando seu próprio corpo. Quem estava ali, nu, diante de si, era ele mesmo. Trémulo, Jerónimo avançou a pergunta:

— Ezequiela?

E a voz, proveniente do outro, se espantou, devolvendo outra inquirição:

— Como Ezequiela'? Você, Ezequiela, não reconhece o seu marido?

A filha da solidão

Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido. Uns deixam a acontecência emergir, sem medo. Esses são os vivos. Os outros se vão adiando. Sorte a destes últimos se vão a tempo de ressuscitar antes de morrerem.

Filha dos cantineiros portugueses, Meninita sempre foi moça comedida. Na penumbra da loja, ela atendia os negros como se fossem sombras de outros, reais viventes. A miúda se ia fazendo ao corpo - o fruto se adoçava em polpa açucrosa. A sede se inventa é para a miragem de águas. Pois nas redondezas não viviam outros brancos, únicos a quem ela entregaria seus açúcares.

A família Pacheco se pioneirara na aridez de Shipera, onde mesmo os negros originários escasseavam. Por que escolhera tão longínguas paragens?

- Aqui, por trás destas altas montanhas, nem Deus me pode estreitar...

Fala do português para enganar perguntas. Ninguém entende por que o Pacheco se internara tanto nas dunas desérticas de Sofala, condenando a família a não conviver mais com gente de igual raça. Dona Esmeralda, a esposa, se angustiava vendo o crescer da filha. A que homem se destinaria ela, naquele afastamento da sua semelhante humanidade? Deram-lhe o nome de Meninita para a ancorar no tempo. Mas a filha se inevitizava. Na sombra imutável do balcão, ela desfolhava uma mil vezes repetida fotonovela. Sonhava aos quadradinhos...

- Não espere consolo, filha: aqui só há pretalhada.

A menina se consolava fechada no quarto, a revista da fotonovela entre os lençóis. Suas mãos se desprivatizavam em carícias de outro. Mas esse apagar de lume lhe trazia um novo e mais aguçado tormento. Quando, depois de suspirada e transpirada, ela se abandonava no leito, uma funda tristeza lhe pousava. Era como nascesse em si uma alma já morta. Tristeza igual só essas mães que dão à luz um menino inanimado. É justo poder-se assim visitar os paraísos e nos expulsarem? Lhe custaram tanto essas despedidas de si que passou a evitar seu próprio corpo. Vale a pena é trocar carinhos, receber as salivas do ventre de um outro. Mas outros ali não havia para a donzela Meninita.

- Acha que essa nossa filha se vai meter com um preto?

O pai se ria, cuspiendo gargalhada. O riso dele tinha razão: a casa dos Pachecos se enconchara de preconceito. Ali se dizia no singular: “o preto”. Os outros, de outra cor, se seduziam a uma palavra, soprada entre a maxila do medo e a mandíbula do desprezo. Meninita cumpria os ensinamentos da raça. Recebia os clientes, sem sequer erguer a cabeça:

- Qué quer?

Massoco, único empregado, achava graça aos modos desdenhosos da pequena patroa. Ele era jovem como ela, carregava sacos e caixotes, conduzia a carroça dali para depois do horizonte.

As melancolias da Meninita cresciam. A revista já esfarelava, de tanto desfolhada. No dia em que fez dezoito, Meninita lançou fogo sobre si mesma. Se imolou. Mas não desses fogos comuns de combustão visível. Ardeu em invisíveis chamas, só ela sofria tais ardências. Ficou ardendo em demorada consecução. A febre lhe autorizava o delírio.

Veio a mãe, lhe abanou uma frescura. Veio o pai, lhe aplicou conselho logo seguido de ameaças. Tudo irresultou. Esse fogo se apagava era em corpo de macho, em água de duplos suores e carícias. A mãe lhe corrigia a ilusão da expectativa:

- Minha filha, não deixe o corpo lhe nascer antes do coração.

Adoentada, a moça deixou de atender ao balcão. Substituiu-a o moço Massoco, cresceram simpatias na loja. Meninita se internou em seu quarto, emigrada da vida, exilada dos outros. Massoco, ao fim do dia, se apresentava, em solene tristeza. Chegou a pedir:

- Peço licença ir lá ver a patroinha...

Um dia chegou a Shiperapera uma veterinária do Ministério. Vinha inspeccionar o gado dos indígenas. Quando o casal soube da notícia decidiu ocultar a novidade da filha. Ela já andava tão alterada! O Pacheco foi à estrada, esperar a compatriota. Levou cerimónias e pastéis

de peixe-seco. Acompanhou a doutora a uma casa de hóspedes que a administração em tempos construía. Já deitados, os Pachecos trocaram as esperadas más-línguas:

- Porra, a gaja parece um homem!

E riram-se. Dona Esmeralda se satisfazia pela visitante ser tão pouco mulher. Não fosse o marido se devanear. Numa dessas noites, Meninita sofreu de um acesso grave. O casal, em desespero, decidiu chamar a médica veterinária. O pai correu à casa de hóspedes e urgiu comparência à veterinária. No caminho, lhe explicou a condição da filha.

Chegados à cantina, dirigem-se em silêncio profissional para os aposentos da perturbada jovem. Em delírio, a menina confunde a veterinária com um homem. Atira-se-lhe aos braços, beijando-lhe os lábios com sofreguidão. Os pais se embaraçam e acorram a separar. A veterinária recompõe-se, ajeitando imaginários cabelos sobre a face. Meninita com sorriso sonhador parece agora ter adormecido.

Pacheco volta a acompanhar a visitante. Vão calados, todo o tempo da viagem. Na despedida, a veterinária, rompendo o silêncio, expõe o seu plano:

- Eu vou fazer de homem. Me disfarço.

Pacheco não sabia o que dizer. A veterinária se explica: o cantineiro lhe emprestaria roupas velhas e ela se apresentaria, disfarçada de namorado caído dos céus. O português acenou maquinalmente e voltou a casa apressado em pôr a esposa a par do estranho plano. Dona Esmeralda riscou no lábio superior a curva da dúvida. Mas que se fizesse, a bem da pequena. E se benzeu.

Nas noites seguintes, a veterinária aparecia com seu disfarce. Subia ao quarto de Meninita e lá se demorava. Dona Esmeralda, na sala, chorava em surdina. Pacheco bebia, devagaroso. Passadas horas a veterinária descia, ajeitando no rosto uma inexistente madeixa.

Fosse pela qual razão, a verdade é que Meninita arrebitava. A veterinária, dias depois, se retirou, nuvem naquela estrada onde mesmo a poeira rareava. Meninita, na manhã seguinte, desceu à loja, a velha revista na mão. Sentou-se no balcão e inquiriu a sombra do outro lado:

- Qué quer?

Massoco riu-se, abanando a cabeça. E a vida se retomou, em novelo que procura o fio. Até que um dia, Dona Esmeralda despertou o marido, sacudindo-o:

- Nossa filha está grávida, Manuel!

Choveram insultos, improperiou-se. Os vidros das janelas se estilhaçaram, tais as raivas do Pacheco: “eu mato o cabrão da doutora!” A mulher implorou: agora, sim, era assunto de ir à vila. O marido que quebrasse seu juramento e superasse

as montanhas de volta ao mundo. De noite, o casal se fez à viagem, recomendando à filha mil cuidados e outras tantas trancas. E sumiram-se no escuro.

Na janela, Meninita ainda espreitou a poeira da estrada iluminada pela lua. Subiu ao quarto, abriu a revista das velhas fotos. Vencida pelo sono se ajeitou no colchão em rodilha de lençóis. Antes de adormecer, apertou a mão negra que despontava no branco das roupas.

O amante do comandante

Vou contar vos o que se passou há muito tempo no sítio que antepassou este nosso lugarzito. Certa uma vez chegou à nossa aldeia um barco carregado de marinheiros portugueses. O navio não se afeiçoou à praia. Ficou ao largo, escondido nesse longe onde nascem os cacimbos. Os visitantes ficaram lá fechados, sabe se lá que fazendo.

Até que, dias passados, do grande barco saiu uma pequena canoa que se aproximou da costa. Nela vinham três portugueses, enroupados e barbalhudos. Com eles havia a mais um preto, como nós. Não era da nossa gente mas falava nossa língua. Esse tipo escuro desceu e acenou um chamamento:

— *Quero falar com as humanas pessoas daqui* — disse ele.

E deu a seguinte mensagem: que o comandante do navio carecia de um homem urgente e imediato. Que serviço esse homem deveria executar? Serviço de amor, respondeu o tal preto que acompanhava os brancos.

— *De amor?*

Sim, de amor carnudo, quer dizer, trabalho de rasga panos, espreme corpo, afaga suspiro. O povo tentou endireitar entendimento: que esse comandante necessitava era de mulher, dessas bastante cheias de polpa e sumo.

— *Não, ele precisa é um homem.*

— *Um homem?*

— *Sim, um homem. Preferência, um que fale uma porçãozita de português.*

— *Mas, desculpa: um homem?*

Porém, a delegação visitante já rumava de volta ao barco. Ficou se nessa dúvida: seria lapso do tradutor? Entregava se um masculino ou uma feminina? O caso era de séria maka. Das duas: ou era lapso da língua e mandassem um homem masculino isso seria motivo de castigo

por parte dos portugueses ou, se o intérprete falara direito e então mandassem uma mulher polpuda, esperar-se-ia igual zanga. Não se queria ofensa com os brancos. E reuniram-se os mais velhos, a acertar verbo com intenção. No final se consensou: o pedido tinha o sexo certo.

— *Pediram macho, entregamos macho.*

Haveria, sim, que lhe dar o devido e inadiável andamento. Não se queria desobediência com os tugas.

— *Mas mandamos o qual homem?*

Os aldeões perguntavam-se. Até que um dos mais velhos opinou:

— *Já sei, mandamos Josinda.*

— *Jos Hoje vi o a nadar e me apeteceu atirar para a água, me banhar nua inda? Mas sendo ela fêmea, já parideira e tudo...*

Mulher, sim, mas tão pouco feminina que, às primeiras vistas, passava por homem. Sendo que estranha, masculosa e grosseira. Não fosse ela ter tido filhos nem se daria por ela ser, realmente, fêmea. O mais velho autor da proposta sustentou a ideia. Josinda vinha mesmo a calhar, dourando sobre azul: ela era meio termo, carne e peixe, ambivolátil. Ainda por mais, ela falava a língua dos brancos.

— *Nós mandamos Josinda com outro nome, raspamos os cabelos, vestimos lhe de homem. Pelos sins, pelos nãos.*

Saiu um miúdo a correr com mandato de comparecimento da mulher quase homem. Encontrou a moça sereando pelas praias, à procura do príncipe viúvo.

— *Josinda, venha nas pressas: estás ser precisada com os brancos.*

— *Espera que vou puxar lustro nos meus panos.*

— *Nada disso, você vem assim mesmo, dessa forma.*

— *Mas assim com roupas de meu pai, pareço mesmo ele.*

— *Por isso mesmo. A propósito, você vai dizer que se chama Jezequiel.*

— *Jezequiel? Porquê Jezequiel, nome de macho tão feio?*

— *Os portugueses gostam muito desse nome.*

Josinda se apresentou aos mais velhos. Eles ordenaram muito conselho, tudo em segredo, boca na orelha. Lhe sugeriram o fingimento dos modos, engrossar de maneiras. Por fim, ela se aprontou e se dirigiu ao barquinho dos portugueses. Falou com o marinheiro que vinha buscar a encomenda:

— *Lhe gosto de ver nessa farda, luzidinha, o senhor soldado.*

— *Sou alferes.*

— *Desculpa, pensava que fosse militar. Me enganei, quem não se engana? O único que não tropeça é o pássaro que avoa no céu.*

E lá foram, engolidos pela noite. Os velhos ficaram toda a noite acordados, receosos das novidades. De madrugada, entre o cacimbo, se vislumbrou o barco dos soldados.

— *Então, como foi?*

Josinda estava de pé dentro do barco, embrulhada nos panos, só os olhos espreitavam. Mas esses mesmos olhos se repletavam de água: a mulher chorava, coisa que nunca lhe fora vista na vida. E assim, em pranto, ela se afundou silenciosa na escuridão. Os velhos, assustados, se despediram dos portugueses, sublinhando nos respeitos.

Mais tarde, se fez a delegação junto à porta de Josinda. A curiosidade fervia: o que teria feito chorar a mulher? Bateram. Mas ela obstinou um silêncio.

Na noite seguinte, viu se aproximar um barco com soldados. O povo, receoso, em cachos, na praia:

— *Vem nos matar a todos!*

Mas os portugueses não puxaram de violência. Perguntaram por Josinda.

— *O nosso comandante precisa outra vez desse Jezequiel.*

E uns jovens foram mandados, súbitos, na demanda da desejada mulher. Chegaram a casa dela, explicaram as exigências. Mas Josinda negou, sacudindo a cabeça:

— *Digam que não me encontraram.*

— *Mas os portugueses...*

— *Deixem me.*

A voz dela era um não, redondo, incontornável. Insistiram, ameaçaram, imploraram. Nada. Os jovens regressaram à praia, de mentira improvisada. Que desde manhã que ninguém punha as vistas no dito e cujo Jezequiel. Os soldados deixaram promessa: um prémio caso o descobrissem. E a embarcação fez se de regresso ao navio, acabrunhada como um luto.

Na manhã seguinte, vieram dois barcos: os militares desembarcaram e se espalharam a vasculhar casas e matas. As gentes se contraíam, temedrosas. Deram com a casa de Josinda mas estava vazia. Não sobrara rasto nem sequer vizinhança dela. Ao fim da tarde, terminaram as buscas e os soldados se remeteram ao grande navio. Ficou um português, encarregado de obter informação sobre esse mencionado amante do comandante. Começou por modos bravios. Que matava, incendiava, violava. Depois, se adoçou em promessa:

— *Eu dou dinheiro a quem disser. Dou todo o dinheiro que quiserem.*

— *Todo!?*

— *É que vocês nem imaginam como sofre o nosso comandante. Nunca o vimos*

assim.

Era madrugada quando se viu desembarcar, despenhado e despenteado, o lusitano comandante. Saltou ainda em água, avançou para terra firme, aos berros tresdoidados. Indagava por Jezequiel, rondava em círculos, todo ele fora das órbitas. Depois, tombou em si, debaixo dos próprios ombros, esgotado. Ficou assim, nebulado e rócheo, durante longos momentos. À sua volta, os soldados aguardavam, indecisos. Passou-se um dia inteiro, sem água a ir nem a vir. Até que o militarão deu ordem: eles que regressassem ao barco, levantassem âncora e partissem.

— *E o nosso comandante?*

— *Eu fico.*

E ficou. Primeiro, junto às maresias. Depois, partiu pela savana à procura de seu amante de uma noite só. A última coisa que fez ao abandonar a praia foi empunhar um pequeno pauzinho e gatafunhar a areia. Ninguém ali sabia decifrar aqueles desenhos. Mas um soldado português que ainda regressou à praia admirou-se de ver escrito no chão: Josinda.

As lágrimas de Diamantinha

Diamantinha chorava tão bem que as pessoas vinham de longe e lhe pediam:

—Chore por mim, Diamantinha.

O visitante sentava na sombra do djambalau e divulgava suas mágoas. Às vezes, pareciam tristezas de bichos. O homem, para ser humano, tem que ser desumano? O que é certo: ninguém tem ombro para suportar sozinho o peso de existir. Afinal, a vida se confirma à força de rasgão: ela dilacera logo no acto de nascer, separando mais que a própria morte. E assim, também naquela aldeia não havia quem não tivesse motivos para sentar no banco de Diamantinha, requerendo lágrimas na sombra da grande árvore.

Diamantinha gastava o tempo nesse desfilar de desgraceira. Única condição: ela devia olhar de frente o contador de tristezas, olhos nos olhos, lágrima de um humedecendo a alma do outro. No final, ela baixava o rosto, sacudindo os braços por cima da cabeça. E chorava. Cada lágrima aliviava o confessor, faz conta a mão de um anjo suavizando feridas. Diamantinha chorava belo e apazível: nunca ela ranhava, nem carantonheava. Escorriam as lágrimas como simples transbordância, tresvassar de ondas sob as pálpebras, insuficientes diques. A tristeza mungia-lhe os olhos e lá vinha, abundoso e gordo, o rosário das lagrimonas.

O marido, calculista, viu nos serviços da esposa uma hipótese de negócio. E havia até urgência: Dia mantinha se ia fatigando de brotar tanta água. Um dia, ela esgotaria as fontes. Antes que isso sucedesse, o marido decretou a seguinte ordem:

—Em diante, você só chora para quem paga.

—Mas, marido, isso nem se pode.

—Não se pode.!? Quem é você para saber destrançar o possível do impossível?

—É que lágrima é coisa sagrada...

—Conversa, mulher. Sagrados são os tacos, sejam cifrões, sejam cifrinhos.

—Não é desrespeito, mas me diga, marido: se é tão importante o dinheiro por que é que você não trabalha para o ganhar?

—Eu? Não posso, estou muito ocupado. Agora, por um exemplo, ando a deixar crescer os bigodes, um de cada lado.

—Você é quem sabe, marido.

Marido está sempre na mão de cima? Homem disfarça que comanda, mulher finge obediências. A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal.

E as gentes continuaram afluindo, agora vertidas em clientes. O marido armara mesa, à entrada da sombra, e cobrava consulta. E se contentava, empilhando as moedinhas enquanto a esposa se derramava, líquides feita. Aranha faz sua casa de quê? De lágrimas, aquilo parece seda mas não é senão o coração esfiapadinho. Disso sabia a lagrimeira Diamantinha.

Uma tarde, compareceu no djambalau um tal Florival, que mal se afamara como homem estranho, brutamonstro. Dele se dizia ser bebedor de trevas, atravessado de serpente. Corria que o Florival fazia das outras vidas o que a jibóia faz com o cabritinho: enrolava as e esmiudava as até ficarem engolíveis. Diferença é que, depois, ele não engolia nada. Todavia, no caso real, o aspecto sobrava da aparência. O Florival tinha corpo magnífico mas era incompetente para maldades. O homem se aperfeiçoara a palerma, baratonto, estupefátuo.

E tanto era que, aos domingos, o Florival vestia de mulher, envergando sempre um mesmo vestido castanho com grandes girassóis amarelos. As flores no vestido contradiziam o aspecto maufeitor. O homem era alvo das gerais zombarias — dito, desdito e maldito. Até havia mãos que afagavam as falsas curvas do peito.

Pois nessa tarde, o Florival sentou se na pedrinha, envergonhado a modos de justificar o vestido na conformidade de suas peludas pernas. O que ele confessou fez arrepiar a choradeira. Disse assim: que ele desde há muitos anos lhe dedicava amor exclusivo, ímpar e imparável.

—Me ama a mim, Florival?

Sacudindo a cabeça, ele lhe pediu para não ser interrompido. Pois, o cada dia lhe dava hoje, ele lhe rezava, lhe enviava as mais subtis prendas. Eram diminutas delicadezas: um raminho, um nó de capim, réstia de ninho. E ela, ela nem notava. E por razão de tanta indiferença o coração dele se encaroçou. Para poupança de sofrimento Florival se resolveu converter em mulher. Assim, colega do mesmo género, ele não a olharia como destino de seus desejos.

—Nós ambos somos ambas.

Diamantinha escutou tudo até ao fim. Levantou se e espreitou entre os ramos do djambalaeiro. Puxou com força como se entendesse desventrar a árvore. Depois chorou, chorou como nunca havia feito. O marido, vendo a demora, espreitou e lhe fez sinal: havia mais para quem chorar. E fez ponto na sessão.

Na tarde seguinte, Florival regressou e foi o mesmo derrame de pranto. E de novo o marido, zeloso, ordenou parcimónia. Na terceira tarde, Diamantinha deixou que Florival se sentasse, em seus femininos trejeitos, e lhe disse:

—Não tenho mais lágrima.

E pediu um lugarzinho na pedra. Sentou se, espremida no mesmo assento. Ficaram assim em silêncio até que Diamantinha pediu autorização para ajeitar um girassol que escapava do vestido.

—Está tão velhinho este meu vestidinho...

E trocaram conversas de mulher, os acertos que faltavam nos cabelos, o nó no lenço da cabeça, o anel que fugia pela magreza do dedo. Diamantinha lhe pediu então:

—Dê me as suas mãos. Quero lhe dar uma coisa.

—Não precisa me dar nada, Diamantinha.

—São minhas últimas lágrimas. Me dê as suas mãos. Rápido antes que esfriem.

Florival estendeu as mãos em concha. E dos dedos de Diamantinha tombaram aqueles cristaizinhos, desfocadas águas tremeluzindo em fundo escuro. Afinal, aquilo eram diamantes, preciosos tesouros.

—São verdadeiros?

Em amor tudo é verdadeiro. Florival e Diamantinha se fitaram, até seus olhos perderem o pé. Sem dizerem palavra, se enfeitaram entre folhagens, furtando se pelos matos. Dizem os camionistas que, 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. E Diamantinha, braços abertos, ajuntava novas gotas em seu peito choradeiro.

Os machos lacrimosos

Eles se encontravam por causa de alegrias. No bar de Matakuane, os homens anedotavam, fabricando risadas. Um único móbil: festejavam a vida. As suas esposas não suportavam aquele disparatar. Afinal, elas, as mulheres, não precisam de ritual para festejar a vida. Elas são a festa da vida. Ou a vida em festa? Para elas, aquela cumplicidade masculina era coisa de tribo. Reminiscência atávica.

Mas os homens não se importavam. Fosse atávico e tribal, eles mantinham o cerimonial. Cada um que chegava ao bar disparava, logo à entrada:

– Sabem a última?

E assim se produziam eles, se consumiam elas. Até que sucedeu a noite em que Luizinho Kapa--Kapa, o grande animador dos encontros, trouxe a notícia tristonha. Estava-se em lua muito minguante e ali, na esplanada, pela primeira vez, os copos ficaram cheios toda a noite. É que Luizinho foi desenrolando a história com voz acabrunhada. Antes de chegar ao busílis do relato, quem sabe um irreversível falecimento, Kapa-Kapa cascateou-se em pranto. E os amigos, copo suspenso, em redor da mesa:

- Então, Kapa-Kapa, como é que é?

Até o musculoso e calado estivador Silvestre Estalone ajudava a animar o lamentoso:

- Verticaliza, homem, verticaliza.

Mas o choroso todaviou-se. E foi crescendo de choraminguado para carpideiro. Entre soluços, soltava os fios da fúnebre narrativa. Já nem se percebia palavra, tal maneira as falas vinham envoltas em babas. Na sala surgiu um lenço e rodou de mão em mão, coletando excessos. Tarde demais: as chamas da tristeza já haviam devorado o coração de Kapa-Kapa.

Desistiram de o consolar. Amolecidos, os amigos foram-se rendendo a um descaimento no peito, o singelo peso da lama na alma. Fosse isso a tristeza. E chegou mesmo a escorrer, dissimulada, uma lágrima no rosto barbudo do dono do estabelecimento.

No dia seguinte, quando se sentaram no bar, ainda foi disparado um gracejo: Sabem a última? Mas o homem logo se arrependeu: o que ele estava a dar era um ar de sua desgraça. A melancolia se instalara como toalha sobre a mesa. Silvestre Estalone ainda insistiu

com nova graça. Mas ninguém riu. Estava-se mais interessado em escutar os novos capítulos da tristeza.

E pediram a Luizinho Kapa-Kapa: ele que divulgasse mais detalhes, rasgando véus, desocultando destinos. E o Luizinho desfez-se na vontade: o drama se desfolhou, ante o olhar lacrimoso dos presentes. Não tardou que todos chorassem babas e rebanhos.

E foi sucedendo uma e outra noite. Uma e outra rodada de tristeza. Os baristas de Matakuané foram deixando a piada e o riso. E passaram a partilhar lamentos, soluços e lágrimas. E até Silvestre Estalone, o mais macho e sorumbático da tribo, acabou confessando:

- Nunca eu pude imaginar, malta. Mas como é bom chorar!

Chorar, mas chorar junto, acrescentaram os outros. E até um se lembrou de propor uma associação de choradores. Pudessem mesmo substituir as profissionais carpideiras dos velórios. Mas os restantes se opuseram, firmes. Afinal, ainda restava neles o fundo preconceito macho de que lágrima pública é coisa para o mulherido.

E foi sucedendo tão devagar que nem parecia acontecer. Ocorria, porém, que os antigos anedoteiros passaram a mudar de trato com o mundo. Aos primeiros sinais do anoitecer lá um declarava ter que regressar a casa.

- Para ajudar a minha gente - confessava, meio envergonhado.

E um outro declinava a insistência de mais uma bebida.

- Não quero que a minha patroa se zangue - justificava.

- Quem quer bebida, pede medida - proferbiavam todos.

E mesmo o Silvestre, que era quem sempre fechava o bar, apelava para que olhassem o relógio. Voltassem todos aos seus lares, convidava o ex-boêmio.

- Sim, vamos para nossas casas. Mas não sem derramarmos mais uma lágrima.

- Sim, sai uma para o caminho.

E lá vinha mais história de puxar lustro à tristeza. Que chorar era coisa de maricas, isso já nenhum se lembrava. Nos arredores do bar, a noite se adoçava, escutando-se o suave soluçar da rapaziada.

As mulheres até recearam ao ver tanta mudança: seus homens, inexplicavelmente, se revelavam mais delicados e atenciosos. E palavras, flores, carinhos: tudo isso elas passaram a receber. Mordedura de mosca, repentina mudança de idade? E acertaram nem sequer perguntar. Aquilo era tão bom, tão inverosímil, que o melhor era deixar dormir a poeira.

Hoje quem passa pelo bar de Matakuané pode certificar: chorar é um abrir do peito. O pranto é o consumir de duas viagens: da lágrima para a luz e do homem para uma maior humanidade. Afinal, a pessoa não vem à luz logo em pranto? O choro não é a nossa primeira

voz? E é o que, por outras palavras, sentencia Kapa – Kapa: a solução do mundo é termos mais do nosso ser. E a lágrima nos lembra: nós, mais que tudo, não somos água?

Sapatos de tacão alto

Passou-se nos coloniais tempos, eu ainda antecedia a adolescência. A vida decorria num tal Esturro, bairro cheio de vizinhança. Nesse lugarinho, os portugueses punham sua existência a corar. Aqueles não ascendiam a senhores, mesmo seus sonhos eram de pequena ambição. Se exploravam era arredondando as alheias quinhentas. Se roubavam era para nunca ficarem ricos. Os outros, os verdadeiros senhores, nem eu sabia onde moravam. Com certeza, nem moravam. Morar é um verbo que apenas se usa nos pobres.

Nós morávamos nesse bairrinho de ruas poeirentas, onde o poente começava mais cedo que no resto da cidade. Tudo decorria sem demais. Nosso vizinho era a única, intrigante personagem: homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoadas. Mas afável, de maneiras e requintes. Lhe chamavam o Zé Paulão. O português trabalhava nos pesados guindastes, em rudes alturas. Seu tipo era o de um galo de hasteada crista, cobridor de vastas capoeiras. Mas vivendo totalmente sozinho. Os homens se admiravam da sua sozinhidez, as mulheres maldiziam aquele desperdício. Todos comentavam: homem tão humano, macho tão dotado de machezas e vivendo apenas de si para si. Nem nunca se lhe testemunhavam nenhuma companhia. Afinal, Deus não deu nozes a ninguém, comentavam as mulheres.

Dele se sabia apenas o condensado sumário: sua esposa fugira. Quais as razões de se desconsumar um tal casamento ninguém sabia. Ela era a tugazinha modesta, filha de lavradores muito campestres. Linda, de despontante idade. Uma vez a vimos, saindo de casa, sustosamente branca. Vinha pelo meio da avenida em certo e exposto perigo. Os carros rangiam, derrapados. A branca moça não parecia nem ouvir. Então, eu vi: a moça chorava, em aberto pranto. Meu pai estancou a nossa viatura e lhe perguntou qual podia ser nossa valência. Mas a mulher não ouvia, sonambulante. Decidiu meu pai escoltar a criatura, protegendo-a dos perigos da avenida, até ela se perder no último escuro. Só então confirmámos: a mulher saía de casa, em muito definitiva partida.

Desse momento em adiante, só a solidão aconchegou o Zé Paulão. O que se parecia, na pública vizinhança. Só nós sabíamos, porém, o conteúdo da autêntica verdade. No quintal de trás, onde não se punham os alheios olhos, nós víamos, cada vez em quando, roupas de mulher se estendendo no sol. O Paulão, afinal, tinha seus esquemas. Mas ficava em nós o nosso segredo. Minha família queria gozar, exclusiva, aquela revelação. Os outros que sentissem pena do solitário. Nós, sozinhos, conhecíamos as traseiras da realidade.

E outro segredo nós guardávamos: de noite escutávamos os femininos passos do outro lado da parede. Em casa de Zé Paulão, não havia dúvida, tiquetaqueavam sapatos de tacão alto. Rodavam no quarto, corredor e salas noturnas do vizinho.

— Grande malandrão, este Paulão!

Minhas tias autenticavam as malícias, riso por trás dos dentes, dentes por trás das mãos. E se falava muito da misteriosa mulher: quem seria que nunca se via entrar nem sair? Minha mãe apostava: consistiria em dona alta, muito mais alta que o Paulão. Os passos pareciam antes de uma gorda, contrafalava minha tia. Vai ver que é tão gorda que não consegue passar a porta, brincava nosso pai. E ria:

— É por isso que a gaja não sai nunca!

Eu sonhava: a mulher seria a mais bela, tão bela e fina que só podia circular de noite. Os olhos deste mundo não lhe mereciam. Ou seria uma anja? O Paulão, lá nas alturas do guindaste, a tinha desavisadamente pegado. Certo é que a misteriosa mulher do lado me enchia os sonhos, me engelhava os lençóis e me fazia sair do corpo.

Uma noite eu exercia a minha infância com as miudagens, brincando às aventuras, heróis dos mais pistoleiros filmes. Subindo os telhados, eu escapava de mortal perseguição, enganando as centenas de índios. Em derradeiro instante, saltei para a varanda do vizinho Paulão. Ainda senti as imaginárias setas me raspando a alma. Suspirei e aproveitei para carregar a minha plástica pistola. Então, a luz se acendeu no interior da casa. Me agachei, receando ser confundido com um vulgar larápio. Apanhar uns sopapos do corpãozudo vizinho não seria bom agrado. Me afundei no canto de um escuro. Nem via nem me podia ser visto. Então, meus ouvidos se arrepiaram. Os tacões! A tal misteriosa mulher devia rondar os anexos aposentos. Não pude evitar espreitar.

Foi quando vi as longas saias de uma mulher. Me alertei todo: finalmente estava ali, ao alcance de um olhar, a mulher de nossos mistérios. Estava ali aquela que dava tema aos meus desejos. Que se lixassem os índios, que se danasse o Paulão. Me cheguei mais para a luz, desafiando os preceitos da prudência. Agora, se via a sala toda do vizinho. A fascinável dama estava de costas. Não era afinal tão alta, nem tão gorda como as suposições da minha família.

De repente, a mulher se virou. Foi o baque, a terra se abrindo num total abismo. Os olhos de Zé Paulão, ornamentados de pinturas, me fitaram num relâmpago. A luz se apagou e eu saltei daquela varanda com o coração hecatombando num poscepício.

Voltei a casa de cabeça desafinada. Me fechei no meu quartinho, manipulando silêncios. Horas mais tarde, no retângulo do jantar, o tema voltou. Nosso vizinho, esse eterno namorado, ainda há pouco lá andavam os tacões. Era meu pai, inaugurando as más-línguas. Vocês o que têm é inveja de não poderem fazer o mesmo, sentenciava minha tia. E se riam, em concerto. Apenas eu me fiquei, calado em deveres de tristeza.

Mais tarde, quando todos dormiam na soltura do sono, ouvi os tacões altos. Em meus olhos sobrou uma funda, inexplicável tristeza. Chorava de quê, afinal? Minha mãe, em suspeitas que apenas as mães são capazes, invadiu o quarto, enchendo-o de luz.

— Por que choras, meu filho?

Então anunciei o falecimento de incerta moça que eu amara muito. Ela se retirara de minha esperança, traindo-me com um homem da vizinhança. Minha mãe se fingiu, em seu umbilical condão. E sorriu estranhas suspeições. Me ternurou seus dedos em meus cabelos e disse:

— Deixa, amanhã mudas para outro quarto, nunca mais vais escutar esses sapatos...

Lenda de Namarói

(Inspirado no relato da mulher
do régulo de Namarói, Zambézia,
recolhido pelo padre Elia Ciscato)

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes. Agora, o senhor me traduza, sem demoras. Não tarda que eu perca a voz que agora me vai chegando.

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas e inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens. Estas criaturas olhavam as progenitoras e se envergonhavam. E se acharam diferentes, adquirindo comportamentos e querendo disputas. Eles decidiram transitar de lugar.

Passaram o regato, emigraram para o outro lado do monte Namuli. Assim que se assentaram nessa outra terra viram que o fiozinho de água engrossava. O regato passava a riacho, o riacho passava a rio. Na margem onde se transferiram os homens comiam apenas coisas cruas. E assim ficaram durante tempos. Uma certa noite eles viram, do outro lado, o acender das fogueiras. As mulheres sabiam colher a chama, semeavam o fogo como quem conhece as artes da semente e da colheita. E os homens disseram:

— As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo.

Então, o muene que chefiava os homens mandou que fossem buscar o fogo e lho entregassem intacto. E dois atravessaram o rio para cumprir a ordem. Mas eles desconseguiram: as chamas se entornavam, esvaídas. O fogo não tinha competência de atravessar o rio.

— O fogo cansa-se, muene.

Assim disseram ao muene. Desiludido, o chefe atribuiu-se a si mesmo a missão. Atravessou a corrente em noite de chuva cheia. O rio estava em maré plena, tempestanso. O muene perdeu o corpo, deixou escapar a alma. Acordou na outra margem, mais molhado que peixe. Sentiu que o puxavam, lhe davam ar e luz. Viu então uma mulher que lhe acudia, acendendo um fogueiro para que secassem suas roupas. O homem lhe falou, confessando desejos, invejas e intenções. A mulher disse:

— O fogo é um rio. Deve-se colher pela fonte.

— Essa fonte: nós não sabemos o seu lugar.

Era de noite, a mulher chamou o muene e fez com que se deitasse sobre a terra. E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo. Nenhum homem nunca havia dormido com aquelas da outra margem. A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurassem as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela.

Anichado no colo da mulher, o homem desfiou o seguinte sonho: que ele era o último homem. E que daquele cruzar de corpos que experimentara aquela noite ele se ferira, seu corpo se abrira, veia escancarada. Ele vê o sangue se espalhar no rio e desmaia. Quando recupera vê que a inteira água do rio se convertera em sangue. Segue o curso do rio e repara como o vermelho se vai espessando, líquido em coágulo, coágulo em massa. Uma figura humana se vai formando. Aos poucos, nasce uma mulher. E, no imediato, o rio volta a escorrer, água límpida e pura. Esse foi o sonho. Do qual o muene se esqueceu mesmo antes de acordar.

O chefe madrugou e regressou à sua margem. Na passagem viu que o rio se acalmara, águas em jamais visto sossego. O homem chegou aos outros, sôfrego como se tivesse desaprendido respirar. Os outros lhe olharam, admirados. Trazia ele um fogo dentro de si? O muene ainda procurava o fôlego:

— Ouçam: lá do outro lado...

E tombou, sem mais. Os outros foram, mandados pelo bicho de quererem saber. Passavam depois de o sol se esconder. De cada vez que um regressava o rio estreitava, mais a jeito de riacho. Afinal, havia uma margem desconhecida da noite, o outro lado da vida. E um por um, todos realizaram a visita, para além do rio. No final, o curso de água voltou a ser o que tinha sido: um fiozito, timiúdo. O mundo já quase não dispunha de dois lados. Os homens, aos poucos, decidiam ficar no território das mulheres. Na outra, antiga margem, nenhum homem restou.

E os tempos circularam. Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o ato do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe. Decepado o cordão, o um se fez dois, o sangue separando os corpos como o rio antes cindira a terra.

Os homens viram isto e murmuraram: se elas cortam nós também podemos. Afiam as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. Cortavam os filhos para que eles entrassem no mundo e se esquecessem da margem de lá, de onde haviam migrado os homens iniciais. E os homens se sentiram consolados: podiam, ao menos, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida. Nós deixamos assim, nem procuramos neles outro convencimento. Porque, afinal, ainda hoje eles continuam atravessando a correnteza do rio para buscar em nós a fonte do fogo.

Joãotônio, no enquanto

Por enquanto, sou Joãotônio. Lhe digo e desdigo, mano: com mulheres me ponho em modos de ser tropa. Pois todo o encontro com elas se me aparenta uma batalha. Assim, quando olho uma eu já adianto adivinhação: como será sua voz? Não me intriga a voz visível mas a outra, silenciosa, subcorpórea, capaz de tantas linguagens como a água. Outrodizendo: eu quero adivinhar é os gemidos delas, esse resvalar de asas na frente do abismo, o arrepio da alma perdendo morada.

Você sabe, mano: a voz da pessoa esconde o doce sabor do sussurro. A voz encobre o suspiro. E agora já ouço a sua pergunta: porquê esta mania de adivinhar suspiros? É a mesma vontade do general, mano. É o gosto de antecipar a rendição do adversário. É o desejo de antescutar como elas se podem requebrar, vencidas e abandonadas.

Às vezes, penso: no fundo, eu tenho medo de mulher. E você não tem? Tem, bem que eu sei. As ideias delas nascem num lugar que está fora do pensamento. Daí vem nosso medo: nós não deciframos o entendimento das mulheres. Suas superioridades nos medonham, mano. Por isso, as concebemos em tratos de batalha, versadas adversárias. Mas volto aos começos, veja você, já eu rangia como uma curva, derraspado em filosofices. Agora recomece também sua audição.

Ainda e por enquanto: sou Joãotônio. Lhe conto, agora, a ficção da minha tristeza. Não é para espalhar por aí. Confio-lhe, mano. Porque não é um qualquer que publica assim as suas dores. O que vou escrever é motivo das vergonhas.

Começo com Maria Zeitona, causadora de todos motivos. Escrevo o nome dessa mulher e ainda me sucede ouvir sua voz, suavezinha que nem asa. Já disse: voz de mulher vale tanto como a carne dela. Pelo menos, a mim me abre os apetites mais que as visões e as tentações.

Como não ia dizendo: Maria Zeitona me apareceu intacta e intactável. Dela se soltava a suspeita da brasa sob a cinza. Seu corpo falava pelos olhos. E que olhos cristalindos! Casámos, instantâneos. Eu queria sofrer a promessa daquele fogo. Esposava para consumir aquelas ardências que tanto enxamearam meus sonhos. Contudo, meu mano: Maria Zeitona era fria, calafregida! Eu fazia amores era como se fosse com uma defunta. O que eu com ela praticava eram relações assexuais. E assim ela se foi mantendo mais virgem que Maria. Tentei, retentei, usei as técnicas da minha total experiência. Contudo, mano: não valeu a pena. Zeitona era lenha molhada: o fogo lhe desvalia.

Girei as táticas, lhe ofereci valiosas surpresas. Experimentei os namoros muito prévios. Até lhe beijei desde a terminal dos pés. Não arrebitou resultado. Beijo não se dá nem se recebe.

A vida é que beija, recíproca. Repito, mano: a vida é que nos beija, dois seres se resumindo num único infinito. Conversa afilhada? Está certo, mano, regresso ao cujo assunto de Maria Zeitona.

No final das campanhas, lhe dei um penúltimato: ou ela se açucarava ou eu tomaria as medidas inconvenientes. E foi o que não se sucedeu. Então, mano, me decidi: entregaria Zeitona a uma prostituta. Sim, Zeitoninha faria um estágio com uma dessas profissionais de roça e destroca. Assim ela aprenderia a enrodilhar lençóis. Enfim, ela cometeria o pecado imortal.

Não demorei a escolher a adequada mestra: seria Maria Mercante, a mais famosa bacanaleira, mulher bastante inata nas artes de deitar. Escura, retintadinha, dona de deliciosos recheios. Neste mundo há dois seres que se apoiam no rabo para subir na vida: o javali e Maria Mercante. Falei bem com a rabuda:

— Por favor, lhe ensine as viragens de núpcias!

— Se descanse, senhor. Corpo de mulher não basta ter qualidades: é preciso ter qualificações.

E a qualificada prostituta prosseguiu. Falou conversas deslocadas, quem sabe se para aumentar o preço das lições. Zeitona deixaria as virgindades mais arrependida que aquela, única que concebeu sem pecado. Pois, ela conhecia era a versão do exato: Virgem Maria tinha, afinal, recusado a visita do Espírito do Santo. Respondera nestes termos: *ter filho sem fazer amor? Qual o gozo? Deitar fora o prato e ficar com o arrotto? É essa a lição que vou dar a Zeitona: nada de platonismos: sexo à primeira vista.*

Lhe interrompi, desviando a conversa dos anjos para minhas materiais aflições. Consoante pagamentos antecipados, Maria Mercante aceitou o serviço. Eu que ficasse repousado: minha esposa sairia do curso mais acesa que o pino do meio-dia. Que eu me haveria tanto de despentear com ela que até o colchão reclamaria urgentes remendos. E Zeitona lá foi para um lugar desses, de baixa seriedade. Vamos lá: um pronto-a-despir.

Passaram semanas, o curso terminado, minha esposa regressou a casa. Vinha, de facto, mudada. Seus modos eram demasiado estranhos mas não da maneira que eu esperava. Caramba, mano, até ponho vergonha nesta confissão: Zeitoninha vinha com jeitos de homem! Ela que era tão metida nos ombros dela agora parecia uma manda-bátegas. Isto é, isto foi: minha Zeitona se inchara de masculina. E não era só no momento dos namoros. Era sempre e em tudo. Na voz, inclusive. Tudo nela se emendara, mano, a pontos de eu ter que coçar as minhas machas partes para me confirmar. Digo mesmo: ela é que me empurrava a deitar, acredite, ela é que me desapertava, me ia roubando os ares. Eu ficava para ali sem nenhuma iniciativa, executado e mandado como se fosse rapariga iniciada. E a coisa continua até ao presente atual. O problema,

mano, é o seguinte: eu até gosto! Me custa admitir, tanto que hesito em escrever. Mas a verdade é que me agrada esta nova condição, sendo-me dada a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio.

E é isto, mano. Me explique, caso lhe chegue o entendimento. Eu não sei qual pensamento hei-de escolher. Primeiro, ainda me justifiquei: afinal, a verdade tem versões que até são verdadeiras. Como, por um exemplo: nos amores sexuais não há macho nem fêmea. Os dois amantes se fundem num único e bipartido ser. Não haveria, portanto, razões para meu rebaixamento. Está-me a seguir, meu irmão?

Mas agora, no momento que lhe escrevo, nem mais me apetece explicação. Quero desraciocinar. Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que eu sou Joãotónio e Joanantónia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa. Por enquanto, mano, ainda sou Joãotónio. Me vou despedindo, vagarinhoso, do meu verdadeiro nome.