



O espaço da interdição em *O fio das missangas*, de Mia Couto

Pedro Fernandes Oliveira Neto*

Resumo: Este artigo parte da observação de que nas literaturas africanas de expressão portuguesa há um número significativo de escritores que na sua produção literária estabeleceram o espaço, físico e/ou subjetivo, como elemento importante na construção da narrativa. O livro de contos *O fio das missangas*, de Mia Couto, é exemplo. O objetivo aqui é uma leitura das narrativas desse livro tomando como matéria de observação a categoria de espaço e nela o elemento da interdição a fim de entender como se constrói tal categoria e tal elemento e o que eles significam e representam na construção das narrativas.

Abstract: This article begins from the observation that in African Literature of the speaking portuguese there is a significant number of writers who in his writings have set the space, physical and / or subjective, as an important element in building the narrative. The book of stories *O fio das missangas*, Mia Couto, is an example. The objective here is a reading of the narratives of this book as a matter of taking note of the category space and in it the element of interdiction to understand how to build such a category and that element and what they mean and represent in the construction of narratives.

Palavras-chaves: *O fio das missangas*; Espaço ficcional; Interdição.

Keywords: *O fio das missangas*; Fictional space; Interdiction.

1

É, sobretudo, a partir das últimas décadas que a categoria de espaço tem se tornado objeto de estudo em diversos âmbitos da Literatura. Esse movimento ocupa duas direções: primeiro, ao que parece, uma preocupação, dos estudos literários, para com os elementos menores¹, mas não menos importantes na composição do texto narrativo; e, segundo, uma elaboração mais sofisticada das próprias categorias menores por parte dos escritores. Partindo desse segundo pressuposto, não custa notar que, no que se refere às literaturas africanas de expressão portuguesa, há, sim, um número significativo de escritores que na sua produção literária estabeleceram eletivamente o espaço, seja físico e/ou subjetivo, como elemento que, pelo sentido e significação, opera como categoria importante na construção da narrativa. Citemos nesse rol a obra do escritor angolano Manuel Rui e pensemos em romances como o

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduação em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras e Artes da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

¹ Chamo de elementos menores aqueles que parecem pouco necessitar de um desenvolvimento mais sofisticado por parte do narrador, como havia sido com o espaço e como ainda é com o tempo. A nomenclatura é, portanto, totalmente refutável por que não há, na narrativa, mesmo na moderna, um elemento especificamente grande ou importante e outro contrário a essas características; todos são fundamentais à existência do modo de narrar.

Janela de Sónia, o *Quem me dera ser onda* e o *A casa do Rio* para notar que nessas obras o espaço se firma como categoria relevante no ponto em que nela se articulam a formação da narrativa e, conseqüentemente, os sentidos para compreensão de determinados aspectos, sejam internos, como os planos linguístico-discursivos, sejam externos, como os planos sociais e subjetivos, no que se refere aos trânsitos, lugares e margens das formações subjetivas, por exemplo.

Em *Janela de Sónia*, predomina um tom épico que dá conta da relação entre o indivíduo, a família, o grupo e a terra como uma inspiração vizinha da lenda popular, da criação do mundo, pela votação do(s) herói(s) ao sacrifício e uma espécie de redenção final operada pela ação dos tempos na terra, isto é, pela ação do trabalho presente sobre o futuro. Assim sendo, percebemos desde já que a escrita desse romance vem particularmente carregada por determinadas peculiaridades; ao olhar para o espaço que lhe cerca e ao mesmo tempo lhe constitui, o autor se interessa por ver como ele reverbera na compreensão dos valores da sociedade nacional em formação, tanto a do momento em que escreveu a obra como a do momento de sua recepção.

Em *Quem me dera ser onda*, ao engendrar os problemas sociais de Angola sob a metonímia de um prédio onde se fixam moradores vindos do interior de Luanda com a ideia de criar um porco – o prédio como “cidade-cérebro” (MATA, 2001, p.154) – o que o narrador focaliza, na verdade, é a relação sujeito-espaço e logo este romance figura como um retrato realista do espaço físico de um país caleidoscópico, uma espacialidade eufórica, que reitera o frenesi da recente libertação conquistada com o fim do colonialismo português.

E *A casa do rio* trata-se de um romance que, ao mergulhar na ideia de uma busca de si – bastando citar aqui a figura do protagonista Antero, retomada no universo simbólico literário da figura do retornado ou a do estrangeiro na sua própria terra – firma-se como uma narrativa cuja relação esquizofrênica entre sujeito e espaço se dá na linha principal da viagem empreendida pelo desterrado a uma “Angola profunda”.

Um entendimento mais generalizado acerca de uma construção mais elaborada do espaço na literatura de Manuel Rui, por exemplo, diz respeito ao modo como o autor quer que sua obra relacione-se com o real empírico. Se esse é o “interesse” do autor ao erguer o espaço ficcional de uma narrativa, não cabe a nós, neste texto, investigar sobre, mas uma coisa é fato: o modo diversificado como esse elemento é aí tratado faz dele, além de exemplo ilustrativo à nossa discussão, elemento fundamental de onde é possível se pensar acerca das diversas discussões contemporâneas, sejam as relações entre identidade e alteridade, sejam a desterritorialização, a migração e a imigração, sejam ainda a multiculturalidade, a violência,

as esquizofrenias e as transmutações subjetivas. Na geografia espacial das narrativas, tais relações podem vir através de ordem diversa – geográfica, histórica, social, psicológica, discursiva.

Do modo como viemos falando, citável aqui é o livro de contos *O fio das missangas*, de Mia Couto. A análise das narrativas que compõem esse livro recupera que em sua grande maioria o espaço ficcional se mostra como uma miniaturização física (de Moçambique? dos guetos urbanos?) e/ou subjetiva (de seus habitantes? dos habitantes do mundo?). Não queremos aqui reduzir as narrativas desse livro apenas ao ponto de vista de uma manipulação gratuita operada pelo seu autor na categoria de espaço a fim de dar contas de um determinando grupo e ou lugar social. Mas é fato que os cenários onde se desenvolvem boa parte das ações dessas narrativas, assim como nas narrativas de Manuel Rui, ocupam o *status* de suas determinantes; isto é, não dá para se pensar na elaboração de outro elemento que aí sobressai – as personagens, por exemplo – sem considerar na leva de influências que este recebe do espaço elaborado pelo narrador. Por que não lembrar aqui o modo como se manifestam as cidades miacoutianas – verdadeiras pólis nas quais se posicionam toda sorte de práticas sociais, simbólicas e imaginárias – em contos como “O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial”, “Enterro televisivo” e, mais marcadamente em “A avó, a cidade e o semáforo”? Neste último, a cidade, além de exercer o polo de oposição ao espaço da tradição, o vilarejo, exerce ainda a força de reconduzir a personagem de Ndzima do seu estágio de enclausuramento subjetivo a que está submetida pela idade para um estágio de reelaboração de si. Acometida pela solidão e “encantada” pela atenção que recebe dos moradores de rua, ela preferirá a vida nômade em relação à vida de “entronada” na aldeia.

Em muitas das narrativas de *O fio das missangas*, o funcionamento dos sujeitos carregam uma profunda sintonia com a espacialidade na qual estão inseridos, indo desde uma aprovação eufórica a uma completa rejeição à ordem espacial que vivenciam. Para especificar espaços, lemos a cidade miacoutiana, como o lugar, por natureza, ideal para a profusão das narrativas em que o negro, a mulher, o velho, a criança, o marginal, enfim, toda uma leva de sujeitos das chamadas margens sociais ou sujeitos-vítimas de processos de exclusão da ordem comum ocupam voz e lugar de destaque. São os espaços suburbanos e dos guetos, manifestando-se no plano narrativo através de temas próprios do cotidiano periférico das grandes cidades – os conflitos familiares, a violência em todas as suas formas, a solidão, o abandono, as vidas deformadas... É através da revalidação dos espaços marginais que Mia Couto introduz ou busca fazer dos referidos sujeitos, seus habitantes, elementos centrais da narrativa contemporânea. E isto é dado de modo semelhante ao que faz outros ficcionistas

para as personagens das classes sociais mais privilegiadas, não se esquecendo, o autor, de dotá-los de uma verve crítica que vem por em falso as tais classes das personagens que historicamente compõem a verve da prosa clássica. Nesse aspecto, vale citar um nome da literatura brasileira que muito construiu suas personagens da realidade cotidiana das ruas: Jorge Amado, autor admitido pelo próprio escritor moçambicano como um dos primeiros que teve oportunidade de ler e um dos quais nutre certa simpatia². Fato é que os marginais em Mia Couto adquiriram da cultura africana uma consciência crítica acerca do espaço em que estão inseridos bem mais acima da riqueza crítica dos marginais em Jorge Amado.

Há um elo – ou o fio – que une os polos ora de uma aprovação eufórica ora de uma reprovação dos sujeitos em relação aos espaços que ocupam. Este elo está num elemento aqui entendido como “interdição” – interdição que se apresenta como um espaço paralelo, de ocupação contrária ao espaço central da trama narrativa, interdição que se constitui, a princípio, através daquele grupo possível de relações que afirmávamos a pouco acerca da determinação das relações espaciais subjetivas: por vezes se apresenta como uma interdição geográfica, por vezes histórica, por vezes social, por vezes psicológica, por vezes ainda discursiva. É, pois, a partir dessas constatações que se forma a proposta deste texto, que é o de uma leitura das narrativas d'*O fio das missangas* tomando como matéria de observação a categoria de espaço e nela o elemento da interdição a fim de entender como se constrói tal categoria e tal elemento e o que eles significam/representam na construção das narrativas.

2

O fio das missangas é composto de um feixe (ou seria um fio?) de 29 histórias (ou seriam 29 missangas?). A ideia de um livro-fio de contos-missangas é instaurada já na epígrafe do livro – *A missanga, todos a vêem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo* (COUTO, 2010, p.4). E se confirma quando somos colocados diante a *delicatsesse* dessas 29 histórias. Os sujeitos, seus atores, compõem um elenco de pessoas comuns, aquelas que vemos todos os dias, mas seus dramas são como suas vidas, desperdiçados no *travelling* das situações cotidianas, e suas vozes são cindidas pela esfera desse olhar, que é um olhar perdido no espaço, tumultuado pelo excesso e pela superficialidade das imagens, um olhar

² Lembro-me de quando participei da segunda edição do Festival Literário da Pipa (FLIPIPA), realizada em novembro de 2010, em Natal, RN, e o escritor Mia Couto, indagado por alguém da plateia acerca dos escritores ou da literatura que ele mais se sente influenciado, e ele cita ser a leitura dos romances de Jorge Amado, um dos primeiros autores a quem teve acesso ainda durante a fase inicial de sua formação de leitor, como uma das literaturas e um dos escritores que mais o tem influenciado na sua escrita.

embaçado, voltado para dentro de si, num contínuo fechamento, fruto de doses cavalares de individualismo. São histórias colhidas no turbilhão de um cotidiano extremamente complexo, não raras vezes violento – física ou psicologicamente; histórias que vão sendo adensadas e condensadas pela leveza da linguagem de uma prosa poética, já marca estilística do seu autor; histórias “arredondadas”, diferentes no tom, mas não tão diferentes na forma, que juntas dão conta de silêncios e *recompõem* silêncios – de mulheres e de homens e toda sorte dos da margem (o mendigo, a criança, o velho, o poeta). Todas são histórias apresentadas num tom também complexo de reger: o de uma introspecção individual e o de uma realidade perturbadora. O fato é que o segundo interfere, e não pouco, no modo como se constitui o primeiro. E essa discrepância harmônica faz das narrativas desse *O fio das missangas* compor-se de tons daquilo que a crítica brasileira lê para os escritores manipuladores de estágios do tipo que aqui vimos comentando, como um Rubem Fonseca ou um Fernando Bonassi, dentre outros: os tons de um realismo suburbano, entendendo que o que caracteriza os textos desse livro de contos seja um interesse simultâneo pelo eu profundo e por um universo diverso, instável, típico do cotidiano.

Mia Couto põe em suspense a ideia de que o contista está apenas para a observação e a escrita (narração) de histórias e funde essa função com a do poeta que é a de reivindicar para si um idioma próprio, e dá conta das nuances mais abstratas do homem – *o fio que, em colar vistoso vai compondo as missangas* (COUTO, 2010, p.4). E pelas vias de uma sensibilidade à flor da trama das narrativas, o autor reengendra os espaços subjetivos. A própria instância narrativa é posta como figurativa em grande parte das histórias, uma vez que seu autor prioriza as narrativas em primeira pessoa – espaço privilegiado para um produzir-se sujeito e um reinventar-se constante. É essa uma das razões pelas quais nos deparamos nesses contos não com um espaço-Moçambique – que muitos já disseram ser o território subjetivo do escritor – mas sim uma miniaturização do universo moçambicano.

O universo moçambicano apresenta-se como *machê* do fictício e das subjetividades aí reengendradas. Através do horizonte das subjetividades, se entrevê um espaço que transborda das suas fronteiras; um espaço outro, palimpsesto, que figura no policromatismo dos espaços físicos e subjetivos. Esses são fragmentos de um Moçambique diverso e plural que nos acena à distância. Os silêncios e silenciamentos das subjetividades são, não é possível negar isso, os silêncios e silenciamentos de seu povo, colocado à margem por um movimento de obliteração e dominação dentro e fora de suas fronteiras. Os desamores, os desencontros, as incompreensões, o cerceamento dos espaços, as vidas desperdiçadas, os sonhos por realizar, tudo aí, do modo como são apresentados, retomam o drama de Moçambique que é, no fim de

tudo, o drama e as tragédias maiores da natureza profunda do humano, notoriamente aqueles dramas e tragédias mais secretos, talvez mesmo, muitos deles, os mais inconfessáveis, mas os que melhor dizem da vida de cada ser humano. Não há, pois, como deixar de notar que em todas as histórias a vida gira em torno de uma topografia urbana reduzida a espaços interiores e tais espaços vêm sempre regidos por uma interdição; como se cada narrativa viesse atravessada por um muro, um espaço limítrofe, um espaço de cisão que põe em xeque o ir e vir, a expressividade, as ações, o protesto.

No contexto de onde emerge essas histórias, notamos ainda que, é o conflito entre os laivos da tradição moçambicana e o vento avassalador do *modus vivendi* ocidental, que por anos tem transformado o território africano numa espécie de tabuleiro de xadrez, outra margem do sentido para os signos de interdição nesse livro de contos. O Moçambique cindido se observa mais ainda quando entendemos que este país esteve ocupado pelas forças colonialistas até bem pouco tempo e constitui-se, hoje, em território com uma história própria formada por uma parte recente e outra enorme parte por se descobrir e ainda outro tanto perdida e sem recuperação. É claro que é desse embate histórico e social, externo, até certo ponto à composição interna das narrativas, os outros dispositivos que atuam diretamente na constituição do tecido das falas e histórias dos sujeitos desse livro de contos; os seus próprios embates são determinados como a figuração das suas condições de ser desconexo num universo diminuto e também desconexo.

Convém citar, a princípio, para visualizarmos o que aqui vimos dizendo acerca de um espaço de interdição, o conto de abertura do livro: “As três irmãs”. O enredo aqui dá conta de quatro personagens: Gilda, Flornela e Evelina, filhas de Rosaldo, viúvo que leva o ‘protecionismo paterno’ ao extremo; Rosaldo cria as meninas num completo estado de isolamento. São-lhes as filhas “exclusivas e definitivas”. O olhar do narrador contempla as três irmãs como o olhar de quem contempla um quadro; estratégia elaborada pelo autor para passar à superfície da narrativa a monotonia com que se movimentam esses perfis femininos no seu espaço cotidiano, ou o silêncio e o estágio de submissão a que estão submetidos. Esse olhar também consegue traduzir o movimento do tempo e a própria existência das personagens, já que dilata a ideia de tempo cronológico em detrimento de um tempo psicológico. Trata-se de um olhar que divaga pelas margens do quadro, mas o intuito está em extrair com palavras o silêncio da sua composição.

Cada uma das três irmãs é criada para suprir as necessidades de Rosaldo na velhice. Assim, Gilda, a primeira, é a “rimeira” – a que faz versos; Flornela, a “receitista” – a que cuida da comida; e Evelina, a “bordadeira” – a que cuida do vestir-se e da ornamentação. O

enclausuramento a que estão reduzidas se traduz no comportamento das próprias personagens, comportamento que vai lhes castrando a existência já que tudo aqui está associado a uma monotonia claustrofóbica mantida numa rotina de atividades repetitivas a ponto de, no melhor estilo chapliniano, levar estas personagens a fundirem-se aos objetos com os quais elas lidam:

Todas as tardes, Gilda trazia para o jardim um volumoso dicionário. O gosto contido, o olhar regrado, o silêncio esmerado. Até o seu sentar-se era educado: só o vestido suspirava. Molhava o dedo sapudo para folhear o grande livro. Aquele dedo não requebrava, como se dela não recebesse nervo. Era um dedo sem sexo: só com sexo. Em voz alta consoava as tónicas: Sol, bemol, anzol...

De quando em quando, uma brisa desarrumava os arbustos. E o coração de Gilda se despenteava. Mas logo ela se compunha e, de novo, caligrafava. Contudo, a rima não gerava poema. Ao contrário, cumpria a função de afastar a poesia, essa que morava onde havia coração. Enquanto bordava versos, a mais velha das três irmãs não notava como o mundo fosforescia em seu redor. Sem saber Gilda estava cometendo suicídio. Se nunca chegou ao fim, foi por falta de rima. (COUTO, 2009, p.10)³

O estágio de anomia, que vez ou outra é interferido por algum elemento externo, mas logo se recompõe, será abalado de vez, quando, num momento em que estão todas metidas nos seus respectivos afazeres, chega a esse lugar zero um “formoso jovem”. Espécime de Don Juan, será ele quem irá intervir no desmoronamento da clausura. Ou não. Enciumado com o intruso, Rosaldo ameaça o rapaz – “Cortar o mal e a raiz” (p.12) – e finda que “os dois homens se beijaram, terna e eternamente.” (p.12-13). Esse desfecho é simbólico. A interdição a que estão submetidas essas personagens beira o extremo de não existirem as barreiras convencionadas socialmente entre os sexos e faz frente ao elemento possível a sua quebra. O elemento de interdição que leva o estágio de anomia dos sujeitos – aqui figurado na personagem de Rosaldo – comanda não apenas o enclausuramento, mas padece ele da sua própria estrutura.

Convém citar ainda mais um conto: “A saia almarrotada”. O narrador desse conto é uma mulher. E como as outras mulheres desse livro, “almas condenadas à não-existência, ao esquecimento”⁴, o drama desta sem nome – “Que o meu nome tinha tombado nesse poço escuro em que minha mãe se afundara” (p.31) – se acentua quando ganha de presente uma saia de rodar. O presente é simbólico e representa a passagem da mulher dos desígnios dos pais para os desígnios de um esposo. “Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade.” (p.29).

³ Todos os excertos recortados daqui em diante serão desta edição. Pela quantidade significativa deles e por uma questão estética para o texto as citações daqui ao fim do texto virão apenas indicadas pelo número da página entre parêntesis.

⁴ Os termos estão no texto da quarta capa da 3ª edição brasileira, publicada em 2010, pela Companhia das Letras.

Única filha de uma família de homens; sem mãe, criada pelo pai e pelo tio, essa personagem foi educada ao modo das três irmãs do conto anterior: com o intuito de servirem aos homens da família quando estes estiverem velhos. De posse desse destino, inicia-se um movimento de cerceamento e alijamento do corpo – “Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que meu peito mirrasse na sombra.” (p.31) – e de cerceamento e alijamento da própria existência. Impedida de desenvolver-se atrativa, fêmea, essa personagem vai se desenvolvendo para a morte, para a fantasmagoria, totalmente à parte de seu universo em que “as meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças” (p.31).

A elaboração de um espaço de interdição nesse conto é algo que se mostra no próprio tom de construção da sua narrativa, toda como se aferisse a distância e o volume das palavras. Observemos aqui a concretização de uma espacialidade da linguagem no par vocabular assento/ acento, usado na narrativa como elemento de diferenciação espacial – o espaço subjetivo da personagem e o espaço subjetivo das outras personagens que marcam o princípio de alteridade do sujeito nesse conto: “Minhas nádegas enviúvam de assento em assento, em acento circunflexo.” (p.31). Os “assentos” como metáfora espacial e temporal e símbolo do estágio de submissão, passividade e solidão a que está submetida ligam-se ao sentido figurativo do “acento circunflexo”, que pelo seu formato (^) atua como elemento para apresentação do declínio do viço da juventude da personagem. Haveremos de observar ainda uma constante elaboração de um tom polido nas orações que compõem o conto, isso até o instante em que ocorre o que poderíamos chamar de transbordamento da fala: “O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho.” (p.31). O passo seguinte não será outro senão a tentativa de concretização de uma morte, já há muito, decretada, silenciosamente num alijamento psíquico e físico da personagem.

A possível tentativa de suicídio, falhada pela intervenção dos irmãos, parece querer evocar a ideia de uma “sina feminina” – nascida mulher, deve esta perecer aos auspícios do macho, deve levar a comenda até o fim dos dias. A tentativa de suicídio é também outro instante que aponta para uma fuga da interdição; uma libertação do corpo-fêmea; uma comunhão feita do transbordamento físico com aquele ensaiado momento antes no transbordamento da palavra, e, agora, novamente fixado na linguagem e seu tom bruto – “Lancei, sim, fogo sobre mim mesma.” (p.32); tom bruto que se funde ao jogo poético: “Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido.” (p.32).

Elemento de libertação, o fogo, aqui, se constitui em possibilidade de fuga do espaço de clausura no mesmo instante que metaforiza seu oposto, o elemento de opressão e destruição, já que a tentativa de suicídio elevada ao tom poético do devaneio de uma possível libertação do corpo-fêmea pelo macho é obstruída pelo calor das mãos dos irmãos que impedem a morte da personagem. É a partir dessa tentativa frustrada de libertação que a personagem irá se fechar ainda mais na redoma do exílio em que vivia. Se aquilo com que o pai sonhava era que ela ficasse feia, “desviçosa a vida inteira”, o fogo lhe antecipa.

Convém citar ainda um terceiro conto. “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”. Já foi dito que esse conto está mais para uma *não-história* da personagem título, Maria Pedra, esta que se debanda de casa e aloja-se à beira da estrada de saia levantada à espera de algum macho que lhe rompa a virgindade. Uma primeira leitura desse conto firma-se no entendimento de que a personagem, imersa num estágio de cerceamento, padece a necessidade de libertação sexual do corpo guardado à espera de “desencaminhamento” de sua donzelia – do mesmo modo que a sem nome de “A saia almarrotada”. Sabemos que Maria Pedra provém de uma família problemática – tem uma forte ligação com a mãe, é verdade, a única, aliás, capaz de socorrê-la desses estágios de insensatez, mas o pai, este é um débil “num canto da sala”, “o homem vivia entre o vazar de garrafa e o desarrolhar de outra garrafa” (p.87). Essa é a imagem que o conto nos sugere, até seu desfecho, quando a rebeldia da filha funde-se à fuga da mãe de seu estágio de enclausuramento: ficamos sabendo que a mãe está grávida de outro homem que não o seu marido.

Mas essa imagem, revelada numa primeira leitura e no plano da textualidade, parece não ser suficiente para uma compreensão desse conto, que, como os dois citados anteriormente, comporta pelo menos dois percursos de leitura. Isto é, permanecer apenas no plano textual para um entendimento não é suficiente, ou pelo menos parece insuficiente, para dar contas do jogo metafórico que este conto põe em movimento. Algumas perguntas, então, podem ser feitas a título de sugerir uma releitura da sua narrativa. E uma delas reside em mapear que sentidos estão nesse nome Maria Pedra. As constatações que chegaremos vêm amarrar as considerações que iremos tecer acerca das duas narrativas acima apresentadas.

A alcunha dessa Maria – nome comum, nome materno – sugere uma aproximação expressiva com outra pedra. Aquela pedra do famoso poema de Carlos Drummond – “tinha uma pedra no meio do caminho/ no meio do caminho tinha uma pedra...”. A corriqueirice do nome e a da pedra no meio do caminho, que nesse conto figura como a própria Maria Pedra, permitem a construção de um paradigma intertextual para uma segunda leitura desse conto. E aqui chegando, constatamos um fio que une as duas missangas, “As três irmãs” e “A saia

almarrotada”: o nome materno “Maria” (nos outros contos leia-se as personagens femininas) está para a maternidade de África, mãe da humanidade, de pernas abertas no meio do mundo entre os fluxos dos movimentos de colonização e que, apesar de tudo, permanece virgem, como a Maria Pedra que ao voltar para casa depois de toda a sorte de perigos a que esteve exposta, ainda assim, permanece sã. E “Pedra” está para esse “obstáculo”, (esse elemento de interdição que se inscreve nos contos anteriores sob a figura masculina, signo de cerceamento da ordem fêmea do mundo), oclusão no meio do caminho que resiste às “mordidelas de bicho, desses tão nocturnos que nunca ninguém esteve desperto para os testemunhar” (p.86). Esse elemento “pedra”, dado sua primordialidade, presentifica o próprio Moçambique de Mia Couto, espaço miniaturizado – Moçambique rota desses itinerários de colonização, cruzar de caminhos.

Ao voltar para os dois primeiros percursos de leitura, encontraremos com o mesmo tipo estatuto de obstacularização nesse “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”: um espaço de interdição no qual os sujeitos não têm trânsito próprio e são comandados por um poder autoimposto, poder este que não apenas comanda o enclausuramento, mas que padece também da sua própria estrutura. Parece residir nisso tudo um espaço para construção de uma memória que se orienta pela bússola de domínio do passado com todas as implicações impostas pelo tempo do regime de dominação colonizadora que impingiu ao povo moçambicano o cerceamento da liberdade pela censura, pela violência e imposição de valores destoantes dos valores inerentes àquele povo. Nos três contos, a princípio apresentados, assistimos o cerceamento da liberdade expressa topograficamente pela existência de diversos mecanismos de delimitação (a profissão a que são reduzidas as personagens de “As três irmãs”), vigilância (representado na figura masculina em “As três irmãs” e “A saia almarrotada” e a ordem social – presente nos dois primeiros, mas explicitamente – em “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”), e repressão e dominação modelada pelo conjunto de todos esses elementos antes distinguidos.

Parece necessário apontar aqui outro conto em que essa marca da interdição – figura para o passado histórico de colonização de Moçambique – se faz presentificado no roteiro da narrativa. Chama-se, o conto, “O adiado avô”. E recortamos já duas falas da personagem central desse texto:

*– Você não entende, mulher, mas os netos foram inventados para, mais uma vez, nos roubarem a regalia de sermos nós.
[...] primeiro, não fomos nós porque éramos filhos. Depois, adiámos o ser porque fomos pais. Agora, querem-nos substituir pelo sermos avós.” (p.35).*

Esta é fala de Zedmundo Constantino Constante. Ela é significativa porque traz em sua ordem uma veia de sentido que recupera o estágio de subjugação passado pelo Moçambique colônia, mas que não finda com a independência daquele país, já que o estágio de colonização agora é outro – entra sorrateiramente com os movimentos capitais em prol da necessidade de uma uniformização cultural entre Ocidente e África.

Zedmundo é pai de Glória. Filha de uma África em ocidentalização que acaba de lhe dar um neto e, como não tem onde abrigar o filho, o quer dentro da casa dos pais. Patriarca da família, ele se recusa a ir ao hospital conhecer o neto, assim como se recusa, até o último instante, a tê-lo dentro de casa. Novamente o espaço habitado em *O avô adiado* é o espaço da família marcado pela presença ativa do masculino que exerce os plenos poderes sobre a mulher. O silenciamento do feminino é expresso em dois momentos distintos nessa narrativa. Primeiro, a recusa de Zedmundo ao pedido de intercessão de Dona Amadalena, mãe de Glória, para que ele se convença em dar vistas ao neto. Segundo, pelo estágio constante de retomada, por parte do narrador, acerca do silêncio de Amadalena – “a mãe era muda, a sua voz esquecera de nascer”. (p.33).

Mas a presença desse conto aqui está para justificar as constatações que fizemos para os três primeiros contos postos em análise acima. Este conto é o primeiro desse livro que toca na sua textualidade acerca da questão da colonização. Ela vem atravessada na história tantas vezes repetida de Zedmundo que rememora a relação de silenciamento e submissão padecida por ele com o patrão português. É através desse rumor da sua memória que passamos a entender como é o funcionamento do espaço doméstico: em casa, Zedmundo preza a mesma ordem que, no espaço externo, seu patrão lhe prezava. “– *Eu tão calado que parecia vossa mãe, Dona Amadalena, com todo respeito...*”. (p.34). A interdição se dá, nesse caso, no espaço doméstico, marcado textualmente, como uma miniaturização do espaço externo – social e histórico – que vem pela memória de Zedmundo.

3

Há um movimento ensaiado nesse conto que comporá a ordem discursiva em outros contos, como “Na tal noite”, “A infinita fiandeira”, “O novo padre”, “O nome gordo de Isidorangela”, e “Entrada no céu”, por exemplo, que é o enfraquecimento do espaço de interdição marcado seja pela presença do humor seja pela tomada de atitude por parte do sujeito subjogado. No caso de “O adiado avô”, a castração da fala faz Dona Amadalena subverter a ordem da interdição ou o código do silenciamento por uma linguagem de resmungos, de suspiros. É uma palavra outra que vem pelas frestas do silêncio e converte-se

em língua autônoma, que fere a ordem do código masculino. Esse estágio de resmungos será suficiente para ferventar-se pelos gases de saturação das mesmas histórias de Zedmundo e da sua indiferença para com o neto e tudo se tornar, enfim, no pedido de que ele desse atenção ao neto e mesmo a ameaça de sair de casa, caso a situação não fosse revertida. Nesse ponto, nem Zedmundo arreda o pé de casa, nem Amadalena. E aqui se configura uma explicação para a insistência de negar o neto: como Amadalena, que não sai de casa por medo e submissão ao marido, Zedmundo não aceita o neto por medo de aceitar a própria existência como fato finito, ou ainda, por uma necessidade de preservar seu estado recente de libertação; sendo, logo, submisso seja a ideia de finitude da vida, seja a ideia de vigilante restrição de seu espaço.

Daqui para adiante, a história caminha para um estágio de tragicidade: a família de Glória se muda para a capital; Amadalena volta ao seu silêncio. Em seguida, o genro morre; Glória, devido ao ocorrido, entra numa depressão profunda que lhe leva à loucura e à impossibilidade de cuidar do neto. Resultado: o neto, tendo avós, voltará ao convívio da casa. Ironia do destino ou não. Inaugura-se aqui um percurso silencioso de descida da personagem Zedmundo, que atormentada por aquilo que ela mais tenta se livrar, sai de casa; esse percurso que se dá por debaixo do próprio cerzir da narrativa é um percurso de destituição da interdição. Seu retorno para casa e entregar-se ao choro, marca, primeiro, a ideia do quão ligada a esse espaço está a personagem, que, fora dele a sua vida não lhe constitui sentido, e, segundo, a ideia de arrependimento pela incapacidade de lidar, ela própria, com as linhas do tempo. O encontro, enfim, com o neto, como se “ambos fossem recém-nascidos”, marca esse fundir-se do tempo ou a aceitação, por parte de Zedmundo, que a existência anda.

A título de mostrar quando o espaço de interdição é enfraquecido pelo riso, recortamos aqui o conto “Entrada no céu”. Usando de um tom anedótico este conto traduz as inquietações de um negro africano diante de algumas “formulações” católicas caras ao entendimento daqueles que mantêm um contato com o simbólico por outra via que não o total abstracionismo da religião ocidental. As inocentes inquietações dessa personagem são inquietações, inclusive, de muitos que nasceram num berço cristão. A imagem do paraíso celeste com sua enorme placa “Welcome to paradise!” ou a de um grande tribunal com Deus como um juiz a averiguar todos os fatos da existência das pessoas, por exemplo, são imagens que muitos de nós, quando crianças, fizemos. O choque, portanto, que aqui se constata está para além das culturas, está na própria relação do homem com o simbólico e o abstracionismo da natureza – duas questões caras ao pensamento humano desde as formulações de Platão entre mundo sensível e mundo das ideias. Bem ao modo do filósofo, esse protagonista tende a

assimilar tais “formulações” católicas pelas vias de sua própria história terrena: é citando o amor vivido-sofrido por uma tal de Margarida, amor de natureza platônica, aliás, que ele buscará respostas para questionamentos sobre a sua salvação e sobre os santos, por exemplo:

– *Quero ser santo, senhor padre.*

E o senhor se ria. Que santo não podia. E porquê? Porque santo, dizia o senhor; é uma pessoa boa.

– *E eu não sou bom?*

– *Mas santo é uma pessoa especial, mais único que ninguém.*

– *E eu, Padre, sou especialmente único.*

Que eu não entendia: um santo é uma pessoa que abdica da Vida. No meu caso, Padre, a Vida é que tinha abdicado de mim. Sim, agora entendo: os santos são santificados pela morte. Enquanto eu, eu é que santifiquei a vida.

Agora, estou no fim. Um santo começa quando acaba. Eu nunca comecei. Mas não é desta vez que a morte em mim se estreia. O meu coração se apagou foi nessa longínqua noite do baile. Entrei no salão do Ferroviário, sim. Mas fiquei fora do coração da mulata Margarida. A moça deu deferimento de me olhar à distância, fria e ausente. Branca entre os brancos. (p.79)

Estamos diante de outro conto de *O fio das missangas* em que os veios da colonização estão presentes no próprio enlace da textualidade. Trata-se de um sujeito que está à beira das fronteiras entre a sua cultura e a cultura do colonizador, entre o seu plano real de dor, sofrimento e o simbólico, entre o sagrado e o profano. É pela via do riso inocente que se constrói um enfraquecimento do caráter totalitário que abarca todos os âmbitos da relação social entre a personagem e a religião. O efeito do riso tem, nesse conto, ao mesmo tempo, além do enfraquecimento do espaço de interdição, a forma de dominar o passado. Constatamos, desse modo, uma relação entre espaço e uso social – assim que sabe o que o espaço, na sua relação simbólica opressora, significa, a personagem constrói por cima dos cacos de sua história, uma imagem favorável de si, que se constitui, no fim das contas, como um enfrentamento a esses espaços de interdição.

Em geral, a imagem dos aparelhos de ideologia, de segurança e de repressão do Estado, construída ficcionalmente, nesses contos, é apresentada de forma incisiva, salvaguardo em “O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial”, “O novo padre”, mas se faz onipresente um totalitarismo que cumpre o papel de cerzir todas as bordas dos espaços e trânsitos das personagens.

4

Em *O fio das missangas*, o trabalho estético da categoria narrativa espaço – construída no cruzamento do espaço subjetivo das histórias pessoais e no espaço físico dos subúrbios – constitui-se na marca maior da sua ficcionalidade. O privilégio de relevo dessa categoria, que nesses contos está para marcar, no interior das narrativas, uma perspectiva que, sem anular o

aspecto social do discurso literário, aguça ainda mais uma conotação política para a obra de Mia Couto ao dialogar de forma plena com a realidade circundante – realidade que é moçambicana, mas afere-se a todos os guetos e formas de *apartheids* sociais e a processos de interdição operacionalizados nos guetos do mundo. O contista absorve bem a ideia da literatura contemporânea e o gosto que esta tem adquirido pela história daqueles que estão à margem histórica e social – sem perder-se, claro está, num panfletismo barato. Mais ainda: o modo como são construídas as linhas cartográficas do espaço miacoutiano faz essa categoria narrativa estabelecer um pleno diálogo com outros escritores das literaturas africanas, seja esteticamente, seja tematicamente. Pelos traços das subjetividades em *O fio das missangas*, perduram espaços de descentramento ou rizomáticos, para retomar um termo de Deleuze e Guattari (1995), em constantes vias de formação ou ainda, espaços de fronteira.

São espaços representantes de uma variada gama de tipos sociais, tradicionalmente marcados pela presença de sujeitos vítimas de processos discriminatórios e excludentes. Sujeitos deslocados espacialmente, consequência palpável do processo de colonização e de marginalização social. Sujeitos “guetificados”, descontínuos, mal entendidos, quase sempre. Mais do que esses espaços, a literatura de Mia Couto, nesse livro de contos, busca recompor espaços do silêncio, espaços de interdição – do corpo, da liberdade política, sexual... Existe uma dimensão simbólica nisso que está para além de apenas recolocar tais espaços como protagonistas: é como se, pela literatura, houvesse a possibilidade – a única, se não for exagero – de deixá-los escritos na materialidade da história das sociedades.

Por fim, podemos afirmar que esse gesto do autor ao lidar com essas representações dos espaços, e, sobretudo, da interdição como seu elemento constitutivo tem por objetivo o entendimento de que o texto literário não se firma como espelho plano em relação à realidade histórica, mas como espelho deformante. A deformação dos espaços subjetivos pela interdição e a deformação da interdição pelo riso ou pelo gesto do “voltar-se-contra” possibilitam ao autor e ao leitor olhar para o espaço em que estes estão circunscritos e estabelecer com eles uma reconciliação, nem sempre amigável, mas certamente saudável por, a seu modo, proporcionar instaurar olhos microscópicos para o real empírico.

Referências

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

MATA, Inocência da. *Literatura Angolana. Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

RUI, Manuel. *A casa do rio*. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. *Janela de Sónia*. Luanda: UEA, 2009.

_____. *Quem me dera ser onda*. Rio de Janeiro: Griphus, 2005.