Questões sobre o romance contemporâneo de Mia Couto

Questions about Mia Couto's contemporary novel

Maria Aparecida Cruz de Oliveira

Universidade de Brasília
cidacruz1@hotmail.com

Palavras-chave: Romance contemporâneo, sobreposição de gêneros, literatura moçambicana, corralidades, Mia Couto.

Keywords: Contemporary novel, overlapping genres, Mozambican literature, “coralidades”, Mia Couto.

Ponto inicial

Há um número considerável de críticos que apontam para uma mutação nas literaturas contemporâneas, e essas mutações implicariam em uma certa limitação do conceito atual que temos de literatura como apontam Leyla Perrone-Moisés (2016) e Flora Süssekind (2013), a qual trata especialmente da literatura brasileira.

Flora Süssekind ao trazer o conceito de “coralidades” no artigo “Objetos verbais não identificados” (2013) sugere uma tensão no conceito de literatura, tendo em vista o surgimento de escrituras que apresentam estéticas e formas acentuadamente diferentes do que a crítica estava familiarizada, em suas próprias palavras ocorre “irrupções de modos corais na cultura literária brasileira. Com frequência, ligadas a certa instabilização das formas e do campo cultural de modo geral” (Süssekind, 2013, p. 1). Esses textos que possuem formas corais e lógicas corais são apenas um índice das mudanças que ocorrem na literatura brasileira, pois como veremos mais adiante, essas mudanças não são uma especificidade das novas literaturas brasileiras e sim das literaturas contemporâneas, ou seja, podemos incluir as narrativas de Mia Couto como parte dessas mutações literárias:

Um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, reper-

tório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (Süssekind, 2013, p. 1)

O romance contemporâneo moçambicano parece caminhar para essa “experiência coral”, apresentada por Flora Süssekind. Isso é observável, por exemplo, quando analisamos romances como o de Mia Couto, *Terra sonâmbula*, em que claramente percebemos algumas marcações de “coralidades” por meio da sobreposição ou tensão dos gêneros: “*Terra Sonâmbula* é um romance construído pela parodização do conto, enquanto estrutura genérica prismática, associada à parábola, à fábula, à alegoria, ao sonho e à profecia, costurados pela intromissão constante do provérbio” (Leite, 2012, p. 176). A adoção dessas macroestruturas da forma evidencia o modelo interpretativo da realidade da sociedade moçambicana. Claro que a constituição do romance é dada pela presença de vários gêneros, mas mais do que a sobreposição de gêneros literários vemos que esse romance apresenta sobreposições de vozes (vozes do moçambicano mestiço, negros, estrangeiro), discursos sobrepostos (vários narradores), tempos divergente que se relacionam (tradição e modernidade), espaços que se cruzam (o mar, a terra), e a conciliação ou não, de dois sistemas: o oral e o escrito, representados pelos personagens Muindinga (leitor dos cadernos) e Kindzu (escritor das estórias contidas nos cadernos), são exemplos cabais do constante rompimento da literatura contemporânea com as tradições literárias anteriores.

Essas irrupções e instabilidades formais e culturais apontam para a necessidade dessas novas literaturas anunciarem suas diferenças e definirem a diferença dos projetos literários de suas ex-colônias ou da literatura canônica.

Na literatura brasileira, por exemplo, podemos falar de uma criação muito expressiva dessas experiências corais, que são as textualidades dos autores das periferias brasileiras, ou os “produtos” da periferia urbana brasileira, os quais marcam suas diferenças especialmente pelas estratégias de produção, circulação e consumo. Textos criados fora dos escritórios, que não se limitam aos livros, mas que se expandem por meio de performances poéticas, em que a posição de ativista e poeta, *slam* (uma espécie de poeta que geralmente não publica seus textos e podem muito bem os criar em situação de improviso, ou pode publicar apenas em uma forma informal, sem o formato tradicional de livro) se confundem:

Os saraus organizados na última década tornaram-se significativas instâncias de circulação e legitimação de outros produtos literários de escritores periféricos, tanto pelos eventos de lançamento e comercialização de livros, como pela organização de livros, como pela organização de novas antologias literárias. Mais do que continuidade, os saraus trouxeram frescor ao movimento de literatura marginal-periférica, ao forjar novos autores e ampliar produtos e práticas que passaram a ser associados ao movimento, com lançamento de fanzines, jornais, revistas, CDs de literatura; a valorização da tradição oral; o consumo de performances literárias; a formação de bibliotecas comunitárias; a organização de mostras artísticas, entre outros aspectos. (Peçanha, 2015, p. 136)

Essa tensão aponta para a necessidade de renovação da leitura desses textos, a crítica especializada precisa de novos instrumentos de avaliação. Isso perpassa pela revitalização do próprio conceito de literatura e de gênero literário, ficou mais complicado enquadrar um texto em um determinado gênero:

Enquanto mercado e crítica privilegiam formas homogêneas e estáveis, afirmam-se na literatura brasileira contemporânea experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira... Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado. (Süssekind, 2013, p. 1)

Mais uma vez estamos diante da declaração de mutações na literatura brasileira contemporânea e Leyla Perrone-Moisés (2016) também confirma isso ao considerar que não existe um conceito de literatura, somente uma definição que ganha novas postulações de tempo em tempo e que atualmente literatura abrange as variadas práticas de escrita. Essas mudanças são necessárias para estar de acordo com a situação contextual de produção. No momento em que se especula o desaparecimento da literatura apenas estaríamos diante de um índice dessas mutações. Então a luz de Derrida, Perrone-Moisés concorda que a literatura “não se mantém permanentemente na identidade de uma natureza”, está sempre transgredindo e transformando, contestando, traindo e desconstruindo formas discursivas:

Mas, na verdade, não existe um conceito de literatura, apenas acepções que variam de uma época a outra. Na nossa, a palavra recobre uma grande variedade de práticas escritas. As acepções mudam porque os contextos se transformam. Por estar incluída num momento cultural de mutação acelerada, a literatura esteve sujeita, na virada do século, a afirmações apocalípticas: a literatura está em perigo, não há mais leitores de literatura, a literatura já morreu. Enquanto isso, o número de obras literárias, em livros impressos ou e-books, continua de modo espetacular em todo mundo. (Perrone-Moisés, 2016, p. 8)

Ao comparar as duas críticas é perceptível que Süssekind certamente é mais polêmica não só porque considera o textos não verbais dentro dessa nova perspectiva de literariedade, mas também porque prefere não usar o termo literatura para essas novas escrituras. A última ideia soa problemática porque pode reforçar a exclusão desses textos e pode se afastar de uma proposta que na verdade é democrática, ou seja a não utilização da nomenclatura literatura nessas situações pode contradizer sua própria ideia. Mas também entendemos que essa escolha objetiva incluir esses textos considerando o que Perrone-Moisés salienta sobre as mudanças de acepções do conceito de literatura diante das novas práticas escritas, a impossibilidade de algum tipo de definição sobre o que é o literário explicar essas criações artísticas.

Vale dizermos que apesar das considerações democráticas de Perrone-Moisés, ao afirmar que o conceito de literatura passa por modificações de acordo ao surgimento de novas escrituras, percebemos em “*Mutações da literatura no século XXI*” que o recorte de obras e a metodologia de análise da autora revela

sua permanência na crítica mais tradicional. Ela usa o método das literaturas canônicas para ler o contemporâneo, fala em mutações, mas continua utilizando o conceito conservador de literatura em suas análises. Os textos escolhidos para suas análises excluem as mulheres, os textos de autoria negra e as produções das periferias.

Como já discutimos, os conceitos de literatura são limítrofes para dar conta dessas manifestações literárias, isto é, cada concepção de literatura só explica a poética de algumas escrituras, mas não de todas. Além disso, nos deparamos com o problema de que o “conceito de literatura ainda vigente é uma criação da cultura Ocidental” (Perrone-Moisés, 2016, p. 13) não considera a realidade de criação de outras bases de pensamento que não seja Ocidental. É preciso entender que “a evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamentos e não por desenvolvimento” (Perrone-Moisés, 2016, p. 28), no sentido evolutivo dos iluministas. Se não ocorre por desenvolvimento, então não podemos afirmar que tenha literatura maior e menor, margem ou centro, portanto é mais coerente falarmos em deslocamentos de perspectivas, de pensamento, de estéticas. É o que veremos ao apresentar algumas questões sobre a narrativa de Mia Couto.

Em *Terra Sonâmbula* a perspectiva de criação perpassa por uma transgressão estética, as personagens estão em constantes deslocamentos espaciais, também motivados pelos resultados do colonialismo e do mesmo modo essas personagens anunciam um deslocamento estético em relação ao romance canônico, porque a trama é arquitetada a partir de um pensamento africano e não eurocêntrico. O exemplo a seguir é um pouco dessas mobilidades:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. (Couto, 2007, p. 9)

Como dito, *Terra Sonâmbula* fomenta projeto estético que evidencia uma criação deslocada dos romances tradicional. O índice do romance, elemento paratextual, já indica essa chave de leitura. Ele traz uma divisão de dez capítulos com títulos que indicam que se trata de “Cadernos”. Cada capítulo funciona como um conto, de modo que é possível fazer a leitura refratária do livro sem o prejuízo de sua compreensão, mas também, os contos ou cadernos estão conectados para formar um novo gênero: o romance.

A presença da estrutura romanesca e do conto em *Terra sonâmbula*

O conto “é a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias” (Soares, 2007, p. 54). Essa estrutura está calcada na não representação detalhada do desenvolvimento da vida das personagens, não há a pretensão de trazer a totalidade, apenas uma amostragem, uma perspectiva de uma suposta

totalidade. Em Mia Couto temos essa sensação ao lermos separadamente os capítulos. Parece haver a eliminação de minúcias em relação a caracterização das personagens. É o caso da personagem Junhito, ele entra no segundo capítulo, representa a condição do moçambicano no contexto de guerra e desaparece, apenas é mencionado vagamente. Parece que é substituído por outro personagem que acaba também exercendo a figuração do moçambicano vítima da guerra, o moçambicano que “pouco a pouco se tornava outro, desconhecíveis” (Couto, 2007, p. 18), assim Junhito apenas aparece rapidamente na memória do narrado:

A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos.

Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara. Parecia condizer com aquelas penugens, pululado de pulgas...

Depois, Junhito já nem sabia soletrar as palavras humanas. Esganiçava uns cóóos e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. (Couto, 2007, p. 19).

Ao passo que vemos a supressão da personagem na narrativa, vemos que o lugar e o espaço são privilegiados, são mais perceptíveis no romance, como vemos no primeiro capítulo, em que a estrada é mais caracterizada do que as personagens:

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

A estrada que agora se abre a nossos olhos não são se entrecruzam com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplan o mundo a desflorir. (Couto, 2007, p. 9)

No entanto essa supressão da personagem ou fragmentação é possivelmente recuperada com a leitura integral da obra. A narrativa parece apontar para a tentativa de representar a história de uma nação que foi de algum modo comprometida pela Guerra Civil, assim a composição do romance por meio de sobreposição do gênero conto parece proposital e necessária para que a história ou um perspectiva histórica do povo moçambicano seja contada.

Cada capítulo parece privilegiar um determinado personagem, o que nos faz acreditarmos que estamos diante de um conto, os títulos já trazem essa indicação: “A lição de Siqueleto”; “A filha do céu”; “Lembranças de Quintino” “Apresentação de Virgínia”; “O fazedor de rios; etc.

A trama de Mia Couto segue a tendência de buscar uma memória oral para narrar as experiências históricas em outras perspectivas. A narrativa é constituída por cadernos que trazem as experiências de personagens em contexto da guerra civil. Não só isso, o próprio processo de criação é constituído pelas expe-

riências de ouvir a memória do outro. Mia Couto, certamente coletou dados das culturas orais de algumas etnias de Moçambique a presença desses elementos da oralidade remete ao gênero conto, embora o oral.

Para finalizar

Assim como ocorre no conceito de literatura, há também uma quebra na teoria dos gêneros literários que pensam os textos a partir de categorias fixas. As categorias de análise das narrativas como é apresentada pela teoria literária são, em alguma medida, insuficientes para dar conta dos textos contemporâneos.

O conceito de romance sempre foi posto como forma narrativa vinculada à ideia de narrativa extensa, centrada em um núcleo de conflito, o romance de Mia Couto mina conceitos cristalizados, desestabiliza a noção mais tradicional de romance ao apresentar uma estrutura em que quando lido por capítulo ou caderno podemos conceber a existência de diversos protagonistas, cada um apresentando uma importância de protagonista dentro do capítulo que é destacado. Assim há uma representação individual do sujeito moçambicano e a representação coletiva de uma nação na figura da personagem Muindinga, menino mestiço que refugia da guerra e busca conhecer seu passado e procura um futuro:

O jovem se chama Muidinga. Caminha à frente desde que saíra do campo de refugiados. Se nota nele um leve coxear, uma perna demorando mais que o passo. Vestígio da doença que, ainda há pouco, o arrastara quase até à morte. Quem o recolhera fora o velho Tuahir, quando todos outros o haviam abandonado. O menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça. O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. Esta segunda infância, porém, fora apressada pelos ditados da sobrevivência. (Couto, 2007, p. 10)

Mais do que apenas representar o moçambicano ou a moçambicanidade ou uma possibilidade de perspectiva do que seria a Moçambique, Mia Couto acaba por representar o sujeito contemporâneo, em seus traços de fragmentação identitários. A forma fragmentada do texto, o romance que ora se mostra romance, ora se mostra conto ou nenhum deles ou os dois é bem representativo para conceber o sujeito moderno/contemporâneo do qual fala Sturt Hall em

As velhas identidade, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidades” é vista como parte de um processo mais simples de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2006, p. 7)

O romance de Mia Couto parece se enquadrar na concepção de Josefina Ludmer em *Literatura Pós-Autônoma* (2010), o ensaio caminha para as diversidades de escrituras na contemporaneidade uma vez que o “enquadramento funcional” em um gênero particular prejudica a compreensão dos textos contemporâneos

porque esses trazem novas estéticas, as quais se resultaram da tentativa de representar um novo momento histórico e cultural bem diferente do de quando esses gêneros tradicionais foram pensados:

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). (Ludmer, 2010, p. 2)

Desse modo, o conceito de conto e romance utilizados pela teoria literária não dão mais conta de todos os textos contemporâneos. É preciso repensar a crítica e os conceitos de gêneros utilizados por ela.

Referências bibliográficas

- Couto, Mia (2007). *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Leite, A. M. (2012). *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Ludmer, J. (2010). Las Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, 20, 1-4.
- Peçanha, E. (2015). Trajetórias, atuação e produção cultural. In E. Peçanha, I. Hapke, L. Tennina, M. Medeiros (Eds.), *Polifonias Marginais* (pp. 134-203). Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Perrone-Moisés, L. (2016). *Mutações na literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Soares, A. (2007). *Gêneros literários* (7ª edição). São Paulo: Editora Ática.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (11ª ed.). Tradução de Thomas Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- Süssekind, F. (2013, 21 de setembro). Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. *O globo*. Recuperado de: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetosverbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>.

Resumo

Flora Süssekind ao trazer o conceito de “coralidades” no artigo “Objetos verbais não identificados” (2013) sugere o surgimento de “irrupções de modos corais na cultura literária brasileira. Com frequência, ligadas a certa instabilização das formas e do campo cultural de modo geral” (p. 1). Esses textos brasileiros que possuem formas corais e lógicas corais representam um índice das mudanças que ocorrem na literatura, pois esses traços de mudanças também parecem alcançar a literatura moçambicana em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (2007). Em *Terra sonâmbula*, percebemos algumas marcações de “coralidades” por meio da sobreposição ou tensão dos gêneros: “*Terra Sonâmbula* é um romance construído pela parodização do conto, enquanto estrutura genérica prismática, associada à parábola, à fábula, à alegoria, ao sonho e à profecia, costurados pela intromissão constante do provérbio” (Leite, 2012, p. 176). A adoção dessas macroestruturas da forma evidencia o modelo interpretativo da realidade da sociedade moçambicana. Claro que a constituição do romance é dada pela presença de vários gêneros, mas mais do que a sobreposição de gêneros literários vemos que esse romance apresenta sobreposições de vozes (vozes do moçambicano mestiço, negros, estrangeiro), discursos sobrepostos (vários narradores), tempos divergente que se relacionam (tradição e modernidade), espaços que se cruzam (o mar, a terra), e a conciliação ou não, de dois sistemas: o oral e o escrito, representados pelos personagens Muindinga (leitor dos cadernos) e Kindzu (escritor das estórias

contidas nos cadernos), são exemplos cabais do constante rompimento da literatura contemporânea com as tradições literárias anteriores.

Abstract

Flora Süssekind in bringing the concept of “choralities” in the article “Unidentified verbal objects” (2013) suggests the emergence of “irruptions of choral modes in Brazilian literary culture. Often linked to a certain instability of forms and cultural field in general” (p. 1). These Brazilian texts that have choral forms and logics represent an index of the changes that occur in the literature, since these changes also seem to reach the Mozambican literature in *Terra sonâmbula*, by Mia Couto (2007). In *Terra Sonâmbula*, we perceive some markings of “choralities” through the overlapping or tension of the genres: “*Terra Sonâmbula* is a novel constructed by parodying the short story, as a generic prismatic structure, associated with the parable, the fable, the allegory and the prophecy, sewn together by the constant intrusion of the proverb” (Leite, 2012, p. 176). The adoption of these formal macrostructures evidences the interpretative model of the reality of the Mozambican society. Of course the constitution of the novel is given by the presence of several genres, but more than the overlapping of literary genres we see that this novel presents overlapping voices (voices of Mozambican mestizo, blacks, foreigners), overlapping discourses (several narrators), crossing spaces (the sea and the land), and the conciliation or not, of two systems: oral and written, represented by the characters Muindinga (reader of the notebooks) and Kindzu (writer of the stories contained in the notebooks) are perfect examples of the constant disruption of contemporary literature with earlier literary traditions.