

viagem e metamorfose na escrita de mia couto

Celina Martins

Universidade da Madeira

celi@uma.pt

resumo

A partir da imaginação concebida por Bachelard como devaneio poético, sonda-se a viagem interior sob o signo da metamorfose na poesia e ficção de Mia Couto. O sujeito lírico adentra-se num espaço de imaginação (re)criadora que lhe permite criar imagens inéditas, reinventando a sua matéria e reconstruindo-se como ser renovado a partir da experiência do mito do andrógino. Para Couto, viajar é estar disponível para receber outros estados de alma.

Palavras-Chave: ***Bachelard, viagem interior, devaneio, metamorfose, mito do andrógino***

abstract

Departing from the imagination conceived by Bachelard as a poetic wandering, this paper examines the inner journey, under the sign of metamorphosis, in Mia Couto's poetry and fiction. The lyrical subject penetrates a (re)creating space of imagination that allows him/her to create unique images, reinventing his/her motherland and reconstructing himself/herself as a renewed being based on the experience of the androgyne myth. For Couto, travelling means to be available to welcome other soul states.

Keywords: ***Bachelard, inner journey, wandering, metamorphosis, androgyne myth***

Poucos estudos reflectiram sobre a viagem do ser em devaneio na poesia e na ficção de Mia Couto que se adentra num espaço outro a partir de uma travessia que revela a imaginação (re)criadora. Na senda da fenomenologia de Bachelard, a viagem em Mia Couto implica a libertação das imagens primeiras e a irrupção de uma poética criada por um sonhador em estado de devaneio. O poeta busca criar imagens que ultrapassem o real, como afirma Bachelard: “A imaginação inventa mais do que coisas e dramas, inventa a vida nova, o espírito novo, abre os olhos que têm novos tipos de visão” (Bachelard, 1942: 23, nossa tradução).¹ É precisamente neste trabalho de reinvenção do mundo e de reinvenção de si que a escrita de Mia Couto se inscreve. Imaginar o devaneio é poder viajar para o outro lado das coisas mediante os olhos da alma que se libertam das imagens convencionais. A escrita de Mia Couto semeia o espanto, explorando a singularidade dos quatro elementos para recriar um começo libertado da engrenagem do tempo do calendário.

A literatura deve surpreender. [...] cada uma das imagens que surgem sob a pena de um escritor deve ter a sua marca diferencial de novidade. Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes. Pode se ter algum mérito em recopiar um quadro. Não se obtém nada ao repetir uma imagem literária (Bachelard, 1991: 4-5, nossa tradução).²

O título do primeiro livro de poemas *Raiz de Orvalho* revela a fusão entre a terra e a água, facultando ao leitor a oportunidade de viajar na plurissignificação da imagem. A raiz evoca as profundezas da terra de um país marcado pelos abalos das guerras colonial e civil. Ao comungar com a água, a raiz recebe a bênção do orvalho, é a água que purifica, é a água que lava o sangue da guerra, é o jorro que alimenta a alma do sonhador: “Afim de contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade” (Couto, 1991:

1 Citação de Bachelard: “L’imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l’esprit nouveau; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision”, *L’eau et les rêves*, Paris, PUF, 1942, p. 23.

2 “La littérature doit surprendre. Certes, les images littéraires peuvent exploiter des images fondamentales — et notre travail général consiste à classer ces images fondamentales — mais chacune des images qui viennent sous la plume d’un écrivain doit avoir sa différentielle de nouveauté. Une image littéraire dit ce qui ne sera jamais imaginé deux fois. On peut avoir quelque mérite à recopier un tableau. On n’en a aucun à répéter une image littéraire” *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti. pp. 4-5.

21). Este primeiro livro de poemas distancia-se da literatura combativa para interiorizar os sonhos do sujeito de enunciação. O poema “Trajecto” é um percurso do imaginário, dado que o sujeito lírico vagueia sobre o oceano, transformado em ave. Nesta viagem, o *eu* solta a “palavra inquieta”, a palavra lúcida do ser humano dividido entre a aspiração ao etéreo e a condição de ser terra. Durante esta viagem que tenta conciliar os contrários, a identidade do sujeito não é estável, atravessa uma nova transformação para entranhar o gesto das “mãos calcinadas” que criaram o mundo. O poema afirma a memória dos que se entregaram à vida, lembrando a sua dor e o seu sacrifício. O percurso do *eu* caracteriza-se pela experiência do voo lírico a partir do qual se transforma, ao viver imagens de ascensão que o transfiguram num “coração sem peso”, sentindo o frêmito ao evocar a intimidade com a mulher amada.

*Na vertigem do oceano
vagueio
sou ave que com o seu voo
se embriaga
Atravesso o reverso do céu
e num instante
eleva-se o meu coração sem peso
Como a desamparada pluma
subo ao reino da inconstância
para alojar a palavra inquieta
Na distância que percorro
eu mudo de ser
permuto de existência
surpreendo os homens
na sua secreta obscuridade
transito por quartos
de cortinados desbotados
e nas calcinadas mãos
que esculpiram o mundo
estremeço como quem desabotoa
a primeira nudez de uma mulher (Couto, 1999: 19).*

Na poesia de Mia Couto persiste a fenomenologia da água que transforma a identidade do *eu* enunciador numa entidade fluida que recomeça a cor da vida “o azul de outro azul”. O *eu* incorpora a vertigem do mar numa osmose que rompe os limites entre o *eu* e a envolvência marina. Trata-se de um *homo viator* que se liberta dos condicionalismos da racionalidade porque entranha a personificação da natureza numa poética do arrebatamento:

*O beijo da quilha
na boca da água
me vai trocando entre céu e mar,
o azul de outro azul,
enquanto
na funda transparência
sinto a vertigem
de minha própria origem
e nem sequer já sei
que olhos são os meus
e em que água
se naufraga minha alma
Se chorasse, agora,
o mar inteiro
me entraria pelos olhos (Couto, 1997: 70).*

Em Mia Couto, a autêntica viagem ultrapassa o tempo e o espaço, privilegiando o processo de descoberta do *eu* que sonda a questão da identidade e da alteridade. “Preciso de ser outro/para ser eu mesmo” (1999: 13). Na esteira de Pessoa, Mia Couto é um fingidor, considerando que fingir é criar e conhecer-se, reinventando-se. A viagem interior do eu consiste em explorar novas visões e sensações para se alicerçar como sonhador acordado. É através da escrita que Mia Couto busca a (re)criação sem fronteiras por ser “alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade” (Couto, 2005: 59).

É no poema em prosa “Miudádivas e pensatemos” que o escritor assume a influência do poeta do Pantanal, Manoel de Barros “o meu ensinador de ignorâncias” (Couto,

1997: 209). Ambos se irmanam ao manifestarem o amor pela palavra, instrumento maleável que os dois trabalham até ao limite máximo das suas possibilidades semânticas. A poesia ramifica-se em ressonâncias que a envolvem em processo transformador de imagens. Para Barros, o importante é sair dos estereótipos da comunicação: “Uso a palavra para compor silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informar” (2008: 35). A viagem de Mia Couto é buscar palavras que inaugurem mundos na óptica de reinvenção de sentidos: “Sei só escrever palavras que não há” (Couto, 1997: 210). Neste contexto, o *eu* é um fazedor de uma língua nova que se afasta das expressões convencionais, fundamentada em imagens do insólito, imagens que capturam o inefável da natureza, transmutando-a. Mia Couto é um imaginador que transforma as imagens, tal como observa Bachelard, o essencial não é formar imagens mas antes “*deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de nos libertarmos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (Bachelard, 1943:5, itálicos do autor, nossa tradução)³. A poética do devaneio busca o avesso do avesso ao deslocar ao máximo a representação da realidade para que revele o seu sentido originário. Não se trata de uma fuga evasiva nem de um devaneio à deriva, o poeta autêntico não se conforma com a imaginação evasiva. Ele “deseja que a imaginação seja uma *viagem*.” (Bachelard, 1942: 10, itálico do autor, nossa tradução).⁴ Na floresta do Niassa, o viajante fala da sua experiência de transformação ao entrar em comunhão com cada ser vivo da natureza: “Me ilimito a morcego. Já não me pesam as cidades, o telhado deixa de estar suspenso ao inverso em minhas asas” (Couto, 1997:209). O imaginador é um sonhador marcado pela atenção livre “sonho o mundo, o mundo, portanto existe como eu o sonho”⁵ (Bachelard, 1960: 136, nossa tradução). Longe da cidade, longe do quotidiano, o *eu* despoja-se do hábito do papel e enceta uma escrita corporal ao estar atento a cada renascer da imagem: “não tenho afilhamento com o papel, estou pronto a ascender a humidade, simples desenho de ausência. Em sintonia com a natureza, o *eu* atravessa uma epifania de deslumbramento: “Na tenda onde me resguardo me chegam soltas e díspares, desvisões, pensatempos, proesias” (Couto, 1997: 209). O poeta instaura um tempo outro onde reencontra os seus universos simbólicos, de modo a reanimar a linguagem que exprime a poética da amálgama, conciliando conceitos

3 “On veut toujours que l’imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* des images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer des images”, *L’Air et les Songes*.

4 “Il veut que l’imagination soit un *voyagé*”, *L’Air et les Songes*.

5 “Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve», *La Poétique de la Rêverie*

novos que traduzem os percursos do poeta-viajante pelo neologismo como um jogo em aberto.

O devaneio do *eu* transforma a lógica e a dimensão das coisas, adensando-se no real circundante para o animar, o dilatar, atribuindo-lhe virtualidades inéditas: “A primavera cabe dentro de um grilo” (Couto, 1997: 209), “a aranha confunde madrugada com sótão” (Couto, 1997: 210). O *eu* vive esta viagem do ínfimo numa estética de fluidez que concilia a natureza e a sensualidade:

*está chovendo horas,
a água está a ganhar-me semelhanças,
escuto ventos, derrames de céu.
Parecem-me luas e são lábios
Lembranças da minha amada (Couto, 1997: 211).*

O eu assume que se afastou da lógica racional: “Meu sonho está cego para razões” (Couto, 1997: 211). Ele é habitado pelo enraizamento na natureza que o deslumbra: “Estou a ser pensado por pedras. Me habilito a chão, o desfuturo” (Couto, 1997: 211). Como a noção de futuro não existe nas línguas bantu, o eu decide permanecer num tempo epifânico que lhe permita captar com intensidade as manifestações todas da natureza. O processo de metamorfose implica uma viagem da diferença dentro do eu, que revela a existência de uma multiplicidade de seres e de vivências. A viagem de redescoberta implica que as identidades estão sempre em processo de formação, experienciando o inaudito de viver, experienciando a multiplicidade de mundos:

As identidades [...] são como os dedos das mãos. De quando em quando, há um desses dedos que incha e não deixa ver os restantes dedos. Cada um de nós, em certo momento da sua vida, já sentiu esse inchaço na sua alma. Houve dias que fomos mais de uma etnia, de uma religião, de um clube. Mas a mão continua sempre sendo composta por múltiplos dedos (Couto, 2005: 89).

Para Couto, viajar é estar disponível à entrega e à transformação, como observa Onfray:

Na escola da poesia [...] estar disponível para os acontecimentos de forma a suscitar a exaltação, colocar-se à disposição do mundo para que dele advenha uma epifania pagã, abrir-se ao real para o penetrar como um fruto decidido a entregar-se, convicto da necessidade de oferecer-se. Disponível, o viajante tocado pela graça coloca o seu corpo à disposição do inefável e do indizível, que metamorfoseados em impulsos, em emoções, transformam-se de seguida em sentido e acabando em palavras, imagens, ícones, desenhos, cores, traços – vestígios que transfiguram a efervescência de uma experiência em incandescência expressiva (Onfray, 2009: 66).

Na ficção de Mia Couto, as personagens reconfiguram-se através de processos de hibridação em que assumem uma identidade nova, revelando a travessia interior: “a viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores” (Couto, 2006: 76). Na *Varanda do Frangipani*, o português Domingos Mourão sofre a dupla desterritorialização do exilado. Longe da pátria, abandonado pela família, após a queda do regime colonial, encontra-se isolado no asilo de idosos: «Me custa chamar lembranças. Porque a memória me chega rasgada, em pedaços desencontrados» (Couto, 1996: 55-56). Mas ele reinventa a varanda do frangipani como o seu espaço de maravilhamento: ele interioriza a cada momento a beleza do frangipani, ao admirar as suas mudanças que evocam o escoar do tempo de modo metafórico, pois é a única árvore que se despe de folhagens. Domingos espraia nela a sua saudade, relembando o Outono do clima temperado português: o espaço da árvore constrói uma ponte imaginária entre África e Europa que atenua o fardo do seu exílio.

Acolhido com o nome de Xidimingo pelos negros do asilo como um baptismo fraternal, Mourão cumpre o rito de identidade ao contar ao inspector Izidine o mito

de mestiçagem e o seu renascer como moçambicano porque soube integrar-se com os nativos, assimilando cosmovisões e a arte do conto:

Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços dos navios. Recolhia destroços de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam (Couto, 1996:48).

Simbolicamente, o seu nome Mourão já estava associado à noção de tábua, pois refere a estaca de uma cerca. Ciente de que o Moçambique que ele viveu não regressa, ele concebe a varanda como o seu espaço identitário. Num devaneio, Mourão interioriza a força do mar, criando efeitos iterativos que parecem sugerir o embalo das ondas, como se o mar o transportasse ao útero materno, esse tempo fora do tempo, desejando regressar a uma condição anterior que oferece amparo. O seu imaginário insiste em conceber o mar como ventre: «Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que ainda me faz nascer» (Couto, 1996: 50).

Também fascinado pelo mundo vegetal, Domingos vê na árvore o espelho da perenidade da terra: «Ao menos, a árvore [...] tem alma eterna: a própria terra» (Couto, 1996: 68). Numa paisagem de ruínas e exílio, o frangipani é o sustentáculo que manifesta a energia regeneradora da terra.

Lugar de articulação profunda do desejo, o pequeno espaço da varanda torna-se a nova matéria que lhe permite transformar-se, fluindo o seu sentir:

[...] o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda. Nesta pequena pátria me venho espriando todos

estes anos, feito um estuário: vou fluindo, ensonado, meandrando sem atrito. Na sombra, me reinquitei, encostado àquele murmurinho como se fosse embalo de nascença (Couto, 1996: 50).

A insistência no campo semântico da água, que insinua as diversas sinuosidades líquidas, vem confirmar que a varanda possibilita transcender o enclausuramento, pois é a abertura para um nascimento simbólico. Domingos projecta na paisagem circundante o seu desejo de transmigração da alma: imagina-se como um rio abraçando o oceano. Pela primeira vez, o país adquire os traços femininos da água e da varanda: «Minha nação é uma varanda» (1996: 50), simbolismo recorrente, como observa Durand (1969: 263).

A Varanda do Frangipani explora os percursos fantásticos de Ermelindo Mucanga, um negro morto que não teve um funeral apropriado, seguindo as tradições do seu grupo, e o inspector Izidine Naíta, um negro oriundo de Maputo, encarregado de desvendar o assassinato de Vasto Excelêncio, o director do asilo. Ambos são seres cindidos que vivenciam uma metamorfose interior. Ermelindo Mucanga vive a experiência da transmutação. No princípio da diegese, sofre por ser um «xipoco», isto é, um fantasma que vagueia como alma penada, lamentando ter perdido a memória dos momentos mais íntimos da sua vida:

O que surpreendia era eu não ter lembrança do tempo que vivi. Recordava somente certos momentos mas sempre exteriores a mim. [...] Mas não lembrava, no entanto, nenhuma intimidade do meu viver (Couto, 1996: 19).

Envolto num clima de surrealidade, o regresso do morto Ermelindo Mucanga ao mundo dos vivos implica o resgate das raízes. Como um fantasma, Ermelindo ocupa o corpo de Izidine Naíta, que caiu na tentação da assimilação, incapaz de compreender no início da sua investigação o telurismo dos velhos asilados, quando tenta descobrir o assassinio de Vasto Excelêncio.

Num período bíblico de sete dias, o espírito de Ermelindo experimenta as mes-

mas sensações que invadem Izidine: existe uma comunhão de vivências. A viagem da alma penada ao mundo dos vivos é uma travessia iniciática, porque só o outro (Izidine) dá sentido à sua deambulação torturada, assim como Ermelindo contribui para a missão do inspector.

Ermelindo só pode voltar a ser um vivente ao abandonar o seu estado de «xipoco» e habitar o corpo e a alma do policial Izidine Naíta. Num primeiro movimento de empatia, a sua vivência recebe a influência desse outro olhar que o incita a questionar as suas convicções e as certezas ao entrar em comunicação com o pensamento e lógica dos asilados. Ermelindo conscientiza a alienação que turva a visão do policial e vê-se refletido também nesse espelho como um indivíduo dilacerado pelo sistema colonial. Com efeito, a ocupação «psicanalítica» (Seixo, 2001: 358) do corpo do agente desencadeia a reavaliação da vida passada de Ermelindo que renasce.

Nesse movimento de fusão, Ermelindo volta a redescobrir o amor, experimentando, como Izidine, a atracção pela enfermeira Marta que lhe recorda uma paixão do passado. O excedente de visão do outro permite que recupere a percepção de si mesmo como um ser que constrói a sua demanda de identidade. Num segundo movimento, a travessia interior favorece a sua consciencialização. De regresso ao mundo dos mortos, Ermelindo dialoga com o pangolim, representante dos espíritos ancestrais, e exprime um olhar crítico sobre si mesmo que dá amplos sentidos à sua demanda, pois recobra a memória:

Na cova eu não tinha acesso à memória. Perdera a capacidade de sonhar. Agora, alojado em corpo de vivente, me lembrava de tudo, eu era omnimnésico. Era como se vivesse de regresso, em viagem de ida e volta (Couto, 1996: 120).

Tudo se transforma quando Ermelindo transita para o corpo do inspector Izidine, pois apaga as fronteiras entre matéria e espírito, entre vida e morte e começa a experimentar sentimentos e sensações soterrados. A amálgama “omnimnésico” revela um ser que se ancora numa memória recuperada. A travessia no mundo dos vivos implica um renascimento, pois emerge outro, hospedado no corpo do polícia: defende a causa dos excluídos e decide proteger o inspector contra a tentativa de homicídio

planeada pelos corruptos de Maputo. Ermelindo transforma-se porque fora um «cego» alienado sob as ordens do regime colonial, e a viagem dentro de Izidine facultá-lhe a força do resistente que redescobre a voz fecunda da terra.

Limitado no seu conhecimento do imaginário rural, Izidine escuta emudecido os testemunhos de cinco idosos, fragilizados pela voragem da guerra. *A Varanda do Frangipani* desenvolve a influência dos idosos cuja cosmovisão maravilhosa e insólita transforma o espírito desmemoriado do polícia. O encontro com a feiticeira Nãozinha é vital porque a curandeira procede à escavação do passado visto como um «cemitério» (Couto, 1996: 81). Durante os depoimentos, Izidine realiza uma travessia de consciência ao redescobrir as crenças e compreender a cosmovisão dos idosos, esquecidos pela guerra. Ele verifica o seu grau de alienação e entrega-se à missão de recuperar a memória dos exilados.

Existem textos de Mia Couto que são reescritas de mitos que transmitem a superação do sujeito dilacerado após ter realizado um percurso simbólico. No conto “A Princesa Russa” o negro assimilado Duarte Fortin tem o pé esquerdo que coxeia, causando-lhe a sensação de inferioridade. No início, imita de forma estéril a autoridade do patrão russo Iúri. Como contraponto a este relacionamento hierarquizado, desenvolve-se o eixo da fraternidade/maternidade na insólita cumplicidade que Duarte instaura com a esposa de Iúri, Nádía: a «princesa russa».

Desde a sua aparição em cena, a princesa prenuncia a transformação positiva e a esperança graças ao seu nome: proveniente de Nadja, diminutivo russo do nome Nadejda (Tanet, 2000: 327). Na aridez do deserto colonial, Nádía é a flor que desabrocha a promessa de mudança, libertando Duarte, acorrentado à imagem do patrão num contexto de poder e de ganância. A protagonista encarna o fluxo de forças apaziguadoras: a delicadeza do seu murmurar contrasta com os gritos vociferados no quotidiano do trabalho. Contrariamente ao distanciamento do marido, Nádía faz uma viagem de transgressão: investiga as condições de vida dos seus criados, visita-os às escondidas, senta-se na esteira de Duarte e partilha com ele modos de pensar que abrem novos horizontes.

Ambos entram em sintonia, porque estão sujeitos a situações de alheamento. Duarte aliena-se na impostura do poder porque maltrata os seus camaradas, enquanto Nádía permanece aprisionada na «residência do mato» (Couto, 1990:77), envolta no halo de princesa exilada, tecendo a lembrança de um antigo amante nos seus deva-

neios. Numa atitude de abertura para com o subordinado, a sua natureza alegórica manifesta-se quando cuida o pé esquerdo ferido do protagonista, como mãe misericordiosa. É a mediadora doutra vertente do real porque assinala o caminho da aceitação da diferença, possível via de transcendência dos traumas raciais, que perturbam o encarregado-geral, martirizado devido à sua cor de pele e à sua deficiência física:

Começou de me dar um consolo, que aquilo nem era defeito, o meu corpo não merecia nenhuma vergonha. Ao princípio, não gostei. Suspeitei que sentisse pena, compaixonada, [...] Mas, depois, me entreguei naquela doçura dela, esqueci a dor no pé (1990: 78).

A irrupção do adjectivo «compaixonada» funde os lexemas «compaixão» e «apaixonada» que indiciam a aura maternal e o sentimento protector da princesa. Ecoam subtilmente o seu nome (compaixonada = Nádía). A cura de Nádía é o primeiro contacto que desencadeia a transformação de Duarte: «Parecia aquela perna ambulante já nem era minha» (Couto, 1990: 78), indiciando o sinal de viagem interior.

Como encarnação da devoção e da tolerância, Nádía não aceita a injustiça da morte dos seus empregados numa explosão da mina. Face a uma atmosfera hostil em que os valores de justiça e compreensão não encontram refúgio, Nádía inventa outro universo ficcional ao escrever cartas a Anton, o antigo amor abandonado na Rússia. Com o auxílio de Duarte, este jogo será levado às últimas consequências quando a princesa acredita que o seu amante veio à sua procura, numa viagem até à estação de comboio. Sem ousar quebrar o encanto da mentira, Duarte acompanha-a: «fui bengala dela» (Couto, 1996: 83): é, agora, a princesa quem precisa da sua ajuda para poder andar. Este gesto revela o simbolismo de uma comunhão.

O segundo contacto corporal desencadeia a identificação com a demência da princesa até ao ponto que Duarte simula ser o tão esperado amante, a fim de a ajudar a «sara a [sua] ferida» (Couto, 1996:84). A partir deste fingimento em que o desejo carnal aflora, a alegoria do andrógino desenvolve-se numa ambiência de sonho. O negro revela a convicção de adquirir os traços femininos enquanto Nádía se funde no corpo de Duarte:

Senti que ela já não tinha o seu próprio corpo: usava o meu. Está a perceber, padre? Ela tinha a pele branca que era a minha, aquela boca dela me pertencia, aqueles olhos azuis eram ambos meus. Era como se fosse uma alma distribuída em dois corpos contrários: um macho, outro fêmea; um preto, outro branco. Está-se a duvidar? Fique a saber que os opostos são os mais iguais. Não acredita, veja: o fogo não é quem se parece mais ao gelo? Ambos queimam e, nos dois, só através da morte o homem pode entrar (Couto, 1990: 86).

Procurando não ceder ao delírio, Duarte apela à vida, enfiando os braços no solo em busca de outra religião como forma de religação com seu ventre iniciador, a terra, consciente de que Nádía morreria em breve, o que acaba por acontecer. A morte da princesa repercute-se no comportamento autoritário do esposo que não castiga o empregado por ter ousado conduzi-la até à estação, nem se revolta ao ouvir a moribunda sussurrar o nome do amante: «O patrão ouviu aquele nome que não pertencia-lhe. Mesmo assim beijou a testa dela, carinhoso» (Couto, 1990: 87). Foi preciso o sacrifício de Nádía para que Iúri transcendesse a brutalidade.

No fim da sua confissão, Duarte conta que costuma visitar a antiga mina dos russos e vivencia a transcendência dos contrários: a *coincidentia oppositorum*. “Eu caminho-me lá sozinho”(Couto, 1990: 91). Trata-se de um percurso interior de um ser sedento da nostalgia da unidade primordial. O sujeito dilacerado procura a reconciliação dos opostos, a suprema harmonia entre luz e sombra, fogo e água, plenitude e carência, branco e preto, ficção e realidade:

Vejo duas pegadas, diferentes, mas ambas saídas do meu corpo. Umas de pé grande, pé masculino. Outras são marcas de pé pequeno, de mulher. Esse é o pé da princesa, dessa que caminha ao meu lado. São pegadas dela, padre. Não há certeza maior que eu tenho (Couto, 1990: 88).

A princesa russa transfigura a perna esquerda conotada com o mal, ela purifica Fortin dos seus complexos de inferioridade. No fim da sua confissão, a consciência de Duarte manifesta a ânsia libertadora, após ter realizado uma viagem interior. Não se submete passivamente aos ensinamentos da Igreja, ousa revoltar-se: «Mesmo já pedi licença a Deus para morrer. Mas parece Deus não escuta esses pedidos» (Couto, 1990: 86). Num processo de auto-análise afirma a certeza de ter interiorizado a doçura de Nádia, «a única alegria que me aquece» (Couto, 1990: 87). Liberta-se do temor do castigo divino, porque, embora caia no abismo dos infernos, as pequenas pegadas de Nádia, a seu lado, marcam a sua regeneração. Parafraseando o texto, Duarte já não é uma pessoa «acontecida» (Couto, 1990: 80), o seu pé esquerdo cessa de ser signo maligno, torna-se suporte positivo:

Nem Deus me pode corrigir desta certeza. Deus pode não me perdoar nenhum pecado e eu arriscar o destino dos infernos. Mas eu nem me importo: lá, nas cinzas desse inferno, eu hei-de ver a marca desses passos dela, caminhando sempre a meu lado esquerdo (Couto, 1990: 87).

Após ter analisado os mitos hindus da *coincidentia oppositorum* em *Mephistophélès et l'Androgyne*, Mircea Eliade sublinha a sua dimensão iniciática: possibilitam a transcendência da experiência imediata e a descoberta de uma dimensão oculta da realidade (Eliade, 1962: 139). Constata, ainda, que o mistério da androginia sobrevive em ritos e mitos arcaicos, surgindo nos mundos onírico e imaginário como demanda de um Éden perdido (Eliade, 1962: 177).

Em Mia Couto, a viagem interior consiste no entranhar dos múltiplos mundos que compõem o mundo e a entrega às diversas almas que habitam o homem:

A viagem, essa antiquíssima epopeia, com os seus desconhecidos meandros, seus ritmos e seus presságios, essa viagem morreu. A velocidade que possibilita a deslocação, acabou matando a viagem. Com ela se extinguiu a transição pausada entre gentes e lugares,

essa travessia que convoca travessia de nossas próprias paisagens interiores. A viagem obriga-nos a sermos outros, a descentrarmo-nos, a deslocarmo-nos fora de nós. A viagem implica a disponibilidade para nos diluirmos: a vontade de sermos apropriados por outras almas (*in* Martins, 2006: 414-415).

bibliografia

- Bachelard, Gaston, 1942, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
- Bachelard, Gaston, 1943, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- Bachelard, Gaston, 1960, *La Poétique de la Revêrie*, Paris, José Corti.
- Bachelard, Gaston, 1993, *La Terre et les Revêries de la volonté*, Paris, José Corti.
- Barros, Manoel, 2008, *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*, São Paulo, Editora Planeta do Brasil.
- Couto, Mia, 1991, *Cronicando*, Lisboa, Caminho.
- Couto, Mia, 1996, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho.
- Couto, Mia, 1997, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho.
- Couto, Mia, 1999, *Raiz de orvalho e outros poemas*, Lisboa, Caminho.
- Couto, Mia, 2005, *Pensatempos. Textos de opinião*, Lisboa, Caminho.
- Eliade, Mircea, 1962, *Méhistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard.
- Durand, Gilbert, 1969, *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod.
- Martins, Celina, 2006, *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. A Poética da Alteridade em Edouard Glissant e Mia Couto*, Estoril, Principia.
- Onfray, Michel, 2009, *Teoria da Viagem*, trad. Sandra Silva, Lisboa, Quetzal.
- Seixo, Maria Alzira, 2001, "Olhares sobre o mundo (*A Varanda do Frangipani*)" *in Outros erros. Ensaios de Literatura*, Lisboa, Asa, pp. 378-361.
- Tanet, Chantal & Tristan Hordé, 2000, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse.