

"ENTRELAÇANDO AS NOVAS POÉTICAS DA ERRÂNCIA. ÉDOUARD GLISSANT E MIA COUTO: CONFLUÊNCIAS DE VOZES"

Celina Maria Rodrigues Martins
Universidade da Madeira

Se queres ser universal, finca os pés na tua terra
Manuel Lopes

"A un certain point, tous les textes se rejoignent" escreve o antropólogo, poeta, romancista e ensaísta martiniquense Édouard Glissant no romance *Tout-Monde*. Esta frase será como um fio de Ariadne que me permitirá entrever na espessura do texto labiríntico os elos intertextuais que entretecem a teoria do autor antilhano, criador de uma poética da opacidade, e a ficção do poeta-prosador moçambicano Mia Couto, prémio "Vergílio Ferreira" deste ano, o primeiro escritor lusófono a ser laureado com esta distinção.

Cingir-me-ei aos seus últimos "romances" *A Varanda do Frangipani* (1996) e *Vinte e Zinco* (1999), narrativas dialógicas que incidem na problemática da alteridade e do confronto de visões do mundo. O primeiro decorre no período de Paz, enquanto o segundo narra os dias anteriores ao golpe de Estado do 25 de Abril e o impacto deste acontecimento na vida dos habitantes da vila moçambicana de Moebase.

Na mesma linha renovadora de Glissant, a escrita de Mia Couto inscreve-se na moderna ficção moçambicana, forjando uma nova linguagem alquímica, que vem imprimindo frescura e novos matizes à língua portuguesa desde *Vozes Anoitecidas* (1989), como se o rio voltasse à nascente, após ter acolhido outros afluentes.

1. Começo a entrelaçar as pontas dos fios da dialéctica da permanência e da errância que atravessam os textos do autor com a força melodiosa do *Leitmotiv*. Constatado que a temática da pintura emerge como metáfora dominante em *Vinte e Zinco* através da fascinante personagem do pintor cego Andaré Tchuisco, símbolo da persistência de uma cultura ameaçada que teima em resistir contra a ideologia do opressor graças aos seus dotes artísticos.

Andaré exerce a sua função artística ao serviço do colono Joaquim de Castro, "raiz predadora", "raiz-identidade", segundo Glissant, que só glorifica uma origem, uma filiação, e portanto, concebe Moçambique como um território, impondo uma ideologia do poder e do apagamento da cultura do Outro. O português morre ejectado de um helicóptero no momento em que tentava lançar os negros pelos ares, transformando-se numa alma penada que a terra africana não pode acolher devido às atrocidades cometidas contra o seu povo. Daí a persistência obsessiva da maléfica presença do colono que visita os pesadelos da sua viúva Margarida e do seu filho Lourenço, leitura transformada, evidentemente, de Lady Macbeth.

Andaré encarna o herói capaz de todos os prodígios. Ele vê nas profundezas do nada, estabelecendo aliança com o Irrevelado: "chego a arredores onde vocês nunca tocarão"¹. Inserindo-se, portanto, na linhagem do cego vidente, Tírsias, da tradição clássica ou de Borromeu do brasileiro Guimarães Rosa (*Grande Sertão Veredas*), o cego é contratado para pintar a prisão, dissolvendo com tinta branca as marcas de sangue das paredes, procedentes da tortura. Ironicamente, o sangue não se esvanece, quando Lourenço, filho de Joaquim, agente da PIDE, tenta lavar as mãos. A mácula permanece indelével no espírito do jovem, sentimento de culpa impossível de exorcizar, embora ele tente regressar à inocência da infância, quando brinca com o seu cavalinho de madeira, que aparece, inexplicavelmente, ensanguentado. É curioso observar como esta narrativa de Mia Couto lança pontes com a experiência da escravatura do período das Plantações nas Antilhas, ao seleccionar como epígrafe o seguinte fragmento da obra *Voodoo in Haiti* (1959) de Alfred Métraux e anunciando, portanto, o castigo dos opressores do regime colonial:

"O Homem nunca é cruel e injusto com impunidade: a ansiedade que cresce naqueles que abusam do poder frequentemente toma a forma de terrores imaginários e obsessões dementes".

Apesar das repressões sofridas, a arte de Andaré possui a magia de transfigurar o real em três ocasiões. Ele desenha uns traços "na moldura" da areia sob a sombra de uma árvore sagrada, celebrando as danças insinuantes de várias mulheres que se inspiram numa única mulher: a branca Irene, tia de Lourenço, nova Ofélia, pois deambula, segundo alguns, no sonho da loucura. Andaré rende-lhe homenagem, pois ela "albergava outros mundos no seu corpo"², estabelecendo uma profunda cumplicidade com a feiticeira Jessumina numa demanda de moçambicanidade. Escandalizado, Lourenço censura a obra, apagando "essas belezas com as suas largas e urgentes passadas"³.

Mas a ligação entre o cosmos e o homem africano é tão intensa que a pintura reaparece como por encanto, símbolo de uma permanência, através do voo do napolo, ave indiciadora de uma mudança:

"Seu formato é o de um ramo magrito, espeto de árvore, lápis rosa desenhando o que falta no céu. E, surpresa maior: enquanto voga pelo ar, o pássaro vai desenhando os mesmos desenhos que se tinha visto no chão da maçanqueira. Para Lourenço de Castro, é a figura de Irene que se rabisca em tela azul"⁴.

É nesta margem alegórica que as narrativas do autor moçambicano inscrevem a sua diferença estilística, privilegiando um animismo telúrico, um imaginário onde a fronteira entre a vida e a morte, a separação entre os reinos animal, vegetal e humano cessam de fazer sentido. Neste resgate da imagem

¹ *Vinte e Zinco*, Lisboa, Caminho, 1999, p. 30

² *Ibidem*, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Ibidem*, p. 88.

orgânica do mundo, o "maravilhoso" africano, contrariamente à unidimensionalidade do feérico, contesta a irredutibilidade da oposição entre o irreal e o real. As personagens não se desconcertam diante do insólito, nem modalizam a natureza do acontecimento sobrenatural.

No desfecho do texto, o triunfo da arte surge, sublime. A revolução dos cravos de Lisboa é anunciada na rádio, os presos são libertados e o cego inicia uma nova tela na prisão agora desabitada. A cada pincelada a paisagem do quarto se lava. Demiurgo, Andaré cria um horizonte de esperança: "como se abrisse um imenso pátio onde toda a luz se espraiasse. E sente que a prisão se vai dissolvendo"⁵.

Andaré poetiza a imagem da ilha em busca de uma outra ilha. A sua errância, inscrita no nome, evoca uma perpétua caminhada e a promessa da viagem: "Um cego semelha uma ilha: navegante à espera de viagem, um silêncio frente ao espelho".⁶ A errância não significa perder-se, "errar", é a necessidade de "peregrinar" em busca da relação com o outro.

2. No ensaio *La Poétique de la Relation* (1990), Glissant afirma que a ilha cessa de ser uma imagem de enclausuramento e passa a significar a metáfora de uma relação. O autor distingue dois tipos de nomadismo: o "nomadisme en flèche" e o "nomadisme circulaire". O primeiro confina-se à prática dos Conquistadores que se apoderam de um território já habitado por autóctones, e incorrem na pretensão de dominar o outro, impondo critérios absolutos. Neste sentido, Joaquim e Lourenço Castro, representantes da repressão, participam desta visão do mundo unilateral. Por outro lado, o nomadismo circular valoriza a noção de terra onde o sujeito procura enraizar-se. Este nomadismo pressupõe uma errância terapêutica: a deambulação de Irene e de Andaré na dialéctica busca de identidade inscreve-se nesta segunda categoria.

No mesmo ensaio, Glissant coloca a tónica na mestiçagem cultural produzida nas Antilhas, síntese de elementos díspares, procedentes de culturas heterogéneas, resultante imprevisível, gerada pelo tráfico negreiro, a colonização e a imigração indiana. Embora não exista uma língua comum em Cuba, Haiti, Guadalupe e Martinica, estas regiões, unidas por experiências históricas tortuosas, partilham um imaginário com traços comuns, uma mesma linguagem subversiva que desconstrói os padrões convencionais da racionalidade cartesiana, tal como o vira Alejo Carpentier ao apontar a maravilhosa confluência dos rios indígenas, africanos e europeus na margem antilhana.

Segundo o autor, o mar do Caribe espalha a sua influência sintetizadora, ele "diffracte", contrariamente ao Mediterrâneo, mar que concentra. O espaço das Caraíbas desenha portanto um arquipélago aberto que estende os seus braços ao mundo, dando vida à noção da arquipelaridade, assim definida: "J'appelle une pensée "archipelique", c'est-à-dire, une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture"⁷.

Para o ensaísta, urge a "arquipelarização" dos continentes, isto é, os valores do Ser, do Universal e do Absoluto

⁵ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁷ *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 43.

são substituídos pelos princípios da relação e da relativização dos dados, pela reciprocidade e o confronto de várias culturas, colocadas numa situação de paridade, por não existir nenhum sistema que possa explicar a dinâmica complexa e múltipla do nosso fim de século.

De igual modo, o projecto literário de Mia Couto postula a "saúvel impureza do estado actual das culturas humanas":

"A mestiçagem da cultura moçambicana começou bem antes da chegada dos portugueses. Começou mesmo antes da chegada dos árabes e dos asiáticos. Os grandes movimentos migratórios do continente já haviam mesclado diferentes culturas africanas.

E hoje temos em Moçambique um mosaico de raças, etnias e culturas em situação de namoro e viagem. No final desse noivado todos estaremos mudados. Não existem, à partida, os que têm que mudar e os que devem mudar menos. Nenhuma etnia, nenhuma raça está, à partida, mais preparada para empreender esta viagem. Nenhuma etnia, nenhuma raça detém, à partida, o passaporte que confere o automático ingresso na moçambicanidade.

Isto significa, por exemplo, que necessitamos de uma certa terapêutica na relação com a nossa herança europeia e asiática. (...) A Europa e a Ásia existem dentro de nós, africanos, como fios de um tecido em construção. Esse tecido é a nossa modernidade. A aprendizagem será esta: aceitarmos todas as Áfricas, todas as Europas, todas as Ásias que existem em nós"⁸.

3. A revelação e entrecruzamento de culturas constitui um *leitmotiv* no romance *A Varanda do Frangipani* em que alguns traços de arquipelaridade perceptíveis transformam Moçambique numa ilha: "imensa varanda sobre o Índico",⁹ pois o *topos* do mar irrompe com intensidade, imprimindo ora a sua marca avassaladora, ora o seu simbolismo purificador. O próprio autor assim o revela:

"E ainda hoje me pergunto: porque aquela obsessão pelo mar? É porque o nosso país é uma ilha, cercada de distância. Nós somos ilhéus esperando por quem chega. A nossa vida está deitada no litoral como um cais."¹⁰

A imagem da ilha ganha consistência em vários sentidos no texto construído a partir da sucessão de fragmentos de contos. A acção decorre numa antiga fortaleza portuguesa isolada do resto do país. Depois da guerra, o forte foi trans-

⁸ Fernanda Angius e Matteo Angius, *O Desanoitecer da Palavra*, Centro Cultural Português, Mindelo, Praia, 1998, p. 110-111.

⁹ Declaração de Eduardo Lourenço na sua despedida de Maputo, em 1995. Mia Couto retoma-a como epígrafe do seu romance *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, Lisboa, 1996, p. 8.

¹⁰ *O Desanoitecer da Palavra*, Centro Cultural Português, Mindelo, Praia, 1998, p. 125.

formado num asilo para velhos, sujeitos à sua condição de "ilhados", pois o asilo está cercado, por um lado, por campos minados e por outro, pela serenidade turbulenta do oceano Índico, "o mais insólito de todos os oceanos", segundo o olhar de Pessoa em "Ode Marítima"¹¹. Em consequência, é impossível chegar à fortaleza por terra e nenhum barco pode ancorar por causa dos rochedos imponentes.

Esta imagem da ilha-prisão, contudo, dilui-se, o asilo torna-se um "caos-mundo" (Glissant) por metonímia: o lugar onde coexiste o choque das diferenças, das atracções, das oposições, as complicitades entre as culturas. É nesta perspectiva que as primeiras páginas da *Varanda do Frangipani* propõem uma viagem nas margens do mito dentro de um microcosmo pluriétnico. O narrador, o morto Ermelindo Mucanga, da tribo dos Mucanga, é visitado pelo pangolim, mamífero investido de um valor sagrado que envia mensagens celestes e adivinha o futuro. Ele convida o morto em estado de fantasma a "remorrer". A isotopia da errância desenvolve-se, pois Ermelindo deverá emigrar para o corpo do inspector negro Izidine Naíta, retomando assim a tradição brasileira legada por Machado de Assis em *Memórias de Brás Cubas*.

A missão do polícia Izidine consiste em descobrir, no período bíblico de sete dias, o assassino do mulato Vasto Excelêncio, o tão odiado director do asilo. Em primeiro lugar, Izidine inquire o negro Navaia Caetano, um menino que nasceu velho, sob o signo da maldição, pois se contar toda a sua história, corre o risco de falecer. O texto instaura assim uma inversão da bela história de Xehrazade das *Mil e Uma Noites* porque neste contexto o falar provoca a morte, revisitando assim um dos mais emblemáticos textos da cultura oral numa repetição diferenciada.

Durante a confissão do português exilado, Domingos Mourão, o próprio esboça um auto-retrato feito com sementes do chão moçambicano: ele é um destroço de um navio de Vasco da Gama, o qual, espetado na terra, tornou-se árvore, semeada pelos negros. Alma "rizoma", que não privilegia uma só língua, uma cultura exclusiva, um único território mas, pelo contrário, incorpora a mitologia portuguesa e aprende a captar a riqueza de uma cultura africana ameaçada graças à interacção com os moçambicanos. Estes conferem-lhe o doce diminutivo Xidimingo, procedente do changana, língua oriunda do agrupamento tsonga, falada no sul de Moçambique. Esta invenção dá conta do encontro das línguas autóctones com a língua portuguesa, pois actualmente, como o indica Glissant: "on ne peut plus décrire sa propre langue de manière monolingue".¹² A Relação pressupõe a multiculturalidade, o choque e encontro das línguas, a partilha dos respectivos imaginários.

As confissões de todos os "exilados" perpetuam o talento do "estorinhador" (Couto) na medida em que semeiam os mitos do "antigamente" no espírito perplexo e confuso de Izidine que fracassa em aplicar uma grelha de critérios racionalistas, um sistema que não se molda à dialéctica da loucura e da sabedoria que reina no asilo.

Subvertendo a estrutura do romance policial, todos os inquiridos apresentam provas irrefutáveis de terem assassi-

¹¹ in *Obra Poética*, Edição Bilingue, Barcelona, Rio Nuevo, p. 79

¹² in *Introduction à une Poétique du Divers*, op. cit., p. 113.

nado Vasto Excelência. O polícia fará a experiência fecunda de uma errância iniciática onde cada conto deverá ser lido como uma alegoria velada - uma poética da opacidade - que ele só poderá descortinar uma vez que tenha estabelecido uma *religação* com a sua terra. Para tal, ele deverá ultrapassar as provas que os velhos lhe propõem no seu percurso de fixação de uma verdade sempre escorregadiça. A errância de Izidine por *uma floresta de símbolos* revelar-se-á terapêutica porque ele reencontrará um imaginário que rasurara da sua memória sob o efeito da educação assimilacionista europeia e a sua experiência em Maputo, capital corrupta, ilha à deriva dentro do país. Assim, o texto pode ser interpretado como uma parábola: os alienados da sociedade, por terem partilhado a relação, são os únicos capazes de escavar na terra em busca de uma memória ancestral ameaçada.

A narrativa de Mia Couto esboça traços de arquipelaridade na medida em que a escrita emerge como espaço de salvação da palavra mágica do contador de histórias. A uma visão eurocentrista ou "um pensamento de sistema", de acordo com a terminologia glissantiana, o romance contrapõe um discurso caótico, intuitivo, repetitivo e intensamente metafórico dos velhos, nomeadamente na linguagem da feiticeira Nãozinha, cujo nome evoca a resistência. Ela nega a suposta autoridade do inspector, assim como afronta a ideologia racista do director.

Encarnação da metáfora errante é a mulher-água que escorre "liquidesfeita",¹³ preparada a enfrentar todas as vicissitudes porque nela "a vida pode golpear quando sou água".¹⁴ É de realçar que as amálgamas lexicais - "liquidesfeita", "esparramorto" - dilatam os sentidos das palavras, cristalizando a condensação produzida durante o sonho¹⁵ e combatem a estagnação da língua, pois exprimem uma vida luxuriante. Deste modo, a língua portuguesa viaja pelos trilhos de África, perdendo a fixidez do estigma da opressão colonial. Ela molda-se ao mundo africano culturalmente misto em constante mutação e recriação, projecto defendido por Mia Couto:

"Estamos criando uma língua apta para o futuro, veloz como a palmeira, que dança todas as brisas sem deslocar seu chão. Língua artesanal, plástica, sem arrogância sequer de estar certa ou de se querer com graça.

(...) Recriamos a língua na medida em que somos capazes de produzir um pensamento novo, um pensamento nosso.

(...) Colocar o português na travessia dos matos, fazer que ele se descalce pelos atalhos das áfricas e florestas. (...) Urge adicionar-lhe músicas e enfeites, somar-lhe o volume da superstição e a graça da dança. É urgente recuperar brilhos antigos. Devolver a estrela ao planeta dormente"¹⁶

À semelhança de Andaré, Nãozinha tem poderes mágicos, ela sabe ler as trevas e salva o inspector de uma morte já anun-

¹³ *A Varanda do Frangipani*, op. cit. . p. 85

¹⁴ *Ibidem*, p. 86

¹⁵ Sigmund Freud, *Sur le Rêve*, Paris, Gallimard, 1988, p. 74-76.

¹⁶ in *Desanoitecer da palavra*, op. cit. . p. 62

ciada, esfregando-lhe óleo de baleia. O seu discurso enraíza-se na terra, desenvolvendo de novo a imagem do rizoma. Ela é a voz *desanoitecida* que transmite com lucidez a verdade, segundo o modelo do louco, legado por Shakespeare:

"As ondas te levarão e só terás destino num lugar onde não chega nenhum barco. Lá onde o mar é que desagua nos rios. Onde a palmeira é que se planta nas águas, ganhando raiz em fundos corais. Te converterás num ser de águas e serás maior que qualquer viagem."¹⁷

A composição do "romance" *A Varanda do Frangipani* estrutura-se a partir de um conjunto de notas que o inspector regista num caderno durante cada depoimento. A escrita resgata e fixa a riqueza fecunda das falas dos mais velhos. O narrador Ermelindo leva este caderno consigo para o fundo da sua sepultura: "o livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas"¹⁸. Em consequência, o livro permanece, alimentando-se da seiva da *oralitura*, a única poética possível no caos-mundo onde a diversidade de línguas coabita, numa tentativa de reconstruir a Torre de Babel. Já não se trata de erigir um símbolo de divisão linguística, de confusão e de dispersão dos homens, mas sim uma nova poética, sob o signo da revelação das alteridades, da síntese da oralidade e da escrita, como o sugere Glissant.

A teoria de Glissant e a ficção de Mia Couto espelham o conceito de "desterritorialização", explorado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka - Pour une littérature mineure* (1975). Para eles, toda a literatura situada na margem da periferia faz um percurso de "desterritorialização", que inviabiliza os conceitos rígidos de centro e periferia. De facto, os escritores oriundos das ex-colónias ou em situação de alienação cultural e económica encetam um percurso de errância que implica três etapas, denominadas por Glissant "aller-détour-retour". A segunda etapa - a prática do desvio - implica a transformação e a subversão poética da língua do Outro e o nascimento de um discurso próprio e autêntico que permite o enraizamento na terra.

E culmino este passeio com o "Poema Mestiço"¹⁹ de Mia Couto: escrita que navega entre dois mundos, onde convivem os mistérios de África e a herança europeia, partilhando um mesmo fluir poético. Esta celebração da miscigenação das culturas e do diálogo entre o eu e o outro encerra uma filosofia de vida onde a permanência e errância se entrelaçam em harmonia:

POEMA MESTIÇO

escrevo mediterrâneo
na serena voz do índico

sangro norte
no coração do sul.

¹⁷ in *A Varanda do Frangipani*, op.cit. . p. 145.

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ citado por Fernanda Angius, excerto da *Antologia da Poesia Moçambicana*, in *O Desanoitecer da Palavra*, op. cit. p. 47.

sou na praia de oriente
a areia náufraga
de nenhum mundo

hei-de
começar mais tarde

sou a pegada
do passo por acontecer