

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

***VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO, DE MIA COUTO:
IMAGINAÇÃO E IMAGENS***

José Rodrigues de São João

GOIÂNIA
2016/2

JOSÉ RODRIGUES DE SÃO JOÃO

**VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO, DE MIA COUTO:
IMAGINAÇÃO E IMAGENS**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado.

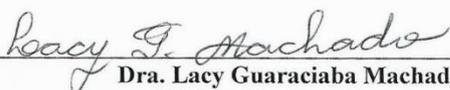
GOIÂNIA
2016/2

S239v	<p>São João, José Rodrigues de <i>Venenos de Deus, Remédios do Diabo</i>, de Mia Couto [manuscrito]: [manuscrito]: imaginação e imagens/ José Rodrigues de São João.-- 2016. 70 f.; 30 cm</p>
	<p>Texto em português com resumo em inglês Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Letras, Goiânia, 2016 Inclui referências f. 68-70</p>
	<p>1. Couto, Mia, 1955-. 2. Literatura moçambicana - romance - Crítica e interpretação. 3. Memória na literatura. 4. Imaginário. 5. Solidão. 6. Sonhos. I.Machado, Lacy Guaraciaba. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.</p>
	<p>CDU: 821.134.3(679)-31.09(043)</p>

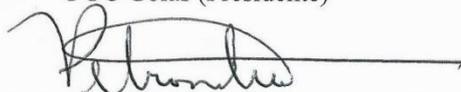
VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO, DE MIA COUTO:
IMAGINAÇÃO E IMAGENS

Dissertação aprovada em 05 de dezembro de 2016, no curso de Mestrado em Letras da
Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em
Letras.

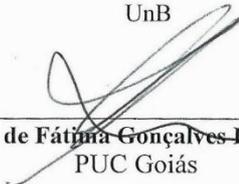
BANCA EXAMINADORA



Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás (Presidente)



Dr. Paulo Petronílio Correia
UnB



Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima /PUC Goiás
PUC Goiás

Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás (Suplente)

Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás (Suplente)

A dedicatória desta dissertação é para meus familiares e amigos.

Agradeço a Deus, a minha orientadora e a todos os professores do Mestrado em Letras.

A imaginação é a memória que enlouqueceu (Mário Quintana).

RESUMO

O estudo consiste em analisar o romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, obra que nos levou a perceber que as personagens se inscrevem no entrelugar, desvelando suas características e seus sonhos. A pretensão é a de identificar efeitos de sentido proporcionados por uma narrativa híbrida que inscreve pluralismo das imagens inscritas no entretempo e no entrelugar do sujeito vagante. Isso pressupõe estabelecer contraste entre o real e o imaginário, em uma suposta viagem que o sujeito faz dentro de si, o que permite constatar que o discurso habita uma espécie de imaginação diaspórica que aviva e ilumina espaços, movimentando a vida dos personagens que carregam em si a inspiração de um humano com seu *habitat* natural violado. O discurso narrativo suporta o ir e vir, daqueles que parecem viver interditos que instigam “sonhos”. A característica marcante do discurso é a inversão do que se conhece da relação entre os signos: venenos e remédios, numa combinação invertida do bem e do demoníaco, da vida e da morte, do sonho e da desesperança.

Palavras-chave: Hibridização. Imaginação diaspórica. Imaginário. Sonho. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*.

ABSTRACT

The study consists of analyzing the novel *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, by Mia Couto, a work that has led us to realize that the characters are inscribed in the interlude, revealing their characteristics and their dreams. The pretension is to identify effects of meaning provided by a hybrid narrative that inscribes pluralism of the images inscribed in the intertemporal and interlude of the vagrant subject. This presupposes establishing a contrast between the real and the imaginary, in a supposed trip that the subject makes within itself, which allows to verify that the discourse inhabits a kind of diasporic imagination that enlivens and illuminates spaces, moving the life of the characters that carry in it the inspiration of a human with its natural habitat violated. Narrative discourse supports the coming and going, of those who seem to live interdicts that instigate "dreams". The striking feature of discourse is the reversal of what is known about the relationship between signs: poisons and remedies, in an inverted combination of good and demonic, life and death, dream and hopelessness.

Keywords: Dream. Diasporic imagination. Hybridization. Imaginary. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAS	10
I - DESLOCAMENTOS DO REAL PARA O IMAGINÁRIO E O SONHO: REMÉDIO E VENENO	13
1.1 Imaginação e Sonho	21
1.2 O Sonho e a Solidão	26
II - O HÍBRIDO DAS MEMÓRIAS DO DISCURSO	31
2.1 Imagens no Entretempo e Entrelugar	37
2.2 Composição Híbrida	42
III - REMÉDIOS X VENENOS: MORTE E VIDA EM VILA CACIMBA	52
3.1 Receitas para os Remédios Combatentes dos Venenos	58
3.2 A Artificialidade das Características das Personagens	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS.....	68

PALAVRAS INICIAIS

O objeto da pesquisa é a narrativa de Mia Couto, *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. O pressuposto básico deste estudo é o de que a obra entrelaça a história dos sujeitos que vivem situações diaspóricas e se inscrevem no entrelugar: doutor Sidónio, em viagem eterna; Bartolomeu, com saúde fragilizada; sua mulher Munda, cheia de rancor; a filha Deolinda, amada por Sidónio, parece uma sombra que ninguém sabe o seu paradeiro; Suacelência, corrupto administrador de Vila Cacimba, representa o caráter deturpado do colonizador. As vidas ficcionalizadas suscitam a fruição vagante do sonho.

A obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo* exhibe como personagens principais Sidónio Rosa, médico português; Deolinda, amada de Sidónio; Bartolomeu Sozinho e Dona Munda, com supostas ligações de marido e mulher; Suacelência, os fantasmas. Vila Cacimba torna-se lugar onde os sujeitos vagueantes descobrem a si mesmos, bem como os sentidos da vida e da morte, sendo o *lócus* de encontro e de desencontro entre os mundos real e imaginário.

O caráter dos protagonistas desenvolve-se na imaginação do leitor, num lugar onde tudo pode acontecer pelos signos verbais venenos e remédios têm paradigmas diferentes do real, destacam fruição de mundos ficcionais de entrelugar e entretempo. São substâncias que podem evocar ora cura, ora morte, matam ou saram, dependendo da dosagem, da situação, da doença. Servem para dar vida e causar a morte, estão colocados na construção híbrida do discurso.

Assim, os objetivos deste estudo consistem na análise do pluralismo das memórias inscritas no entretempo e no entrelugar do sujeito vagante, destacando contrastes entre o real e o imaginário, mas sem cortes, dentro da linguagem que cria uma imagem de múltiplos sentidos por meio das palavras venenos e remédios, estabelecendo como se dá a viagem dos personagens que perpassa universos que os conduzem a ter experiências com seus sonhos mais profundos.

Está é uma pesquisa bibliográfica, desenvolvida por meio de leituras do objeto sob diferentes perspectivas para perceber os sentidos híbridos instituídos ao longo da narrativa, conseqüentemente, nos diálogos entre personagens. Após algumas noções sobre os objetivos, foi feito um mapeamento de contagem de termos, observando suas relações dentro da narrativa. A incursão metodológica seguiu os pontos em comum,

bem como os elementos construídos para contrastar mundos e sentidos. Com essa perquirição, o alvo era então começar um esboço da obra para ser relacionado com o esquema da dissertação. Depois de vários levantamentos teóricos, a escritura textual se iniciou de fato, encontrando muitas barreiras até apresentar o tecido satisfatório para demonstrar as propostas elencadas no projeto inicial.

Para essas abordagens, recorreremos aos teóricos Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*, desenvolve conceitos como hibridização cultural e de narrativas, entrelugar e entretempo, cuja teorização é complementada por Franz Fanon; Gilbert Durand e Gaston Bachelard demonstram seus conceitos no que tange ao imaginário (conjunto de imagens e suas relações), imaginação e o pluralismo de imagens: imaginar é criar o mundo, o universo, por se tratar de um exercício de liberdade; Gilles Deleuze e Félix Guattari corroboram com as malhas que se desrealizam dentro da própria obra: máquina literária em seu fluxo; Terezinha Taborda Moreira contribui com a obra *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*, entre outros.

No primeiro capítulo, propomos uma visão sobre o contraste entre o real e o imaginário da viagem que o sujeito faz dentro de si. A narrativa inspira a imaginação diaspórica que aviva e ilumina espaços, movimentando a vida dos sujeitos humanizados que carregam em si a inspiração de um humano com seu *habitat* natural violado.

No segundo capítulo, o estudo foca a construção híbrida do pluralismo das memórias contidas no discurso da obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, destacando o jogo de ir e vir, de ser e de estar no entretempo e entrelugar do sujeito vagante que oscila entre venenos e remédios. Nessa obra, o protagonista Sidónio Rosa, médico português, sai de sua pátria para ir ao encontro de Deolinda, moçambicana de Vila Cacimba. Essa viagem inscreve Sidónio em situação vagante e, ao mesmo tempo, em estado de exílio por vontade que sugere ser própria: sai de Lisboa por sentir-se arrebatado pelo sentimento amoroso: ama Deolinda – Deolinda ou Moçambique? A personagem parece ter consciência de sua escolha, embora a duração de sua experiência seja indefinida.

No terceiro capítulo, analisa-se a aparente simplicidade da vida dos personagens em Vila Cacimba, permeada de contínuo contraste entre o positivo e o

negativo: os remédios e os venenos podem ter o poder de curar e matar.¹ A característica marcante do discurso é a inversão do que se conhece em cada uma dessas substâncias que estão relacionadas às atribuições dadas à divindade e ao demoníaco. As essências ficam misturadas para serem dissolvidas, em diferentes ocasiões, sobretudo, quando se sugere falsa doença. Munda indaga sobre o medicamento e, ao fazê-lo, desnuda segundas intenções.

Ressaltamos que o fato de termos formação em Pedagogia e assumirmos o desafio de cursar mestrando em Letras, cujos estudos se concentram no campo da Literatura e Crítica Literária, proporcionou-nos, a cada aula assistida, a sensação de estarmos nos alfabetizando em estudos literários. As leituras de obras e teorias literárias despertavam-nos um intenso desafio e maior desejo de penetrar no universo da Literatura. Levar o trecho destacado a seguir para as Considerações Finais. Fica bem é lá. Inclusive o tempo verbal.

A formação inicial em Pedagogia serviu como injeção de persistência para não desistirmos da pesquisa que, ao final, indicava significância reveladora. Não foi tarefa fácil transpor os sentidos da obra de Mia Couto para a escritura que envolve conceitos que embasaram as análises sobre imaginação diaspórica, imbricações dos elementos do processo criativo, entrelugar, entretempo, sonho, realidade ficcional, entre outros. Tudo refletindo imagens de um mundo imaginário, com personagens vagantes.

Assim, a relevância que destacamos para esta pesquisa é o convite à fruição de realidades ficcionais encontradas num entrelugar, descrito como o sonho, contido no interior de cada personagem. A imaginação movimenta os ciclos da história, portanto, da vida dos moradores e viajantes que aportam em Vila Cacimba. Nesse espaço, os sentidos de remédios e venenos podem ser vistos como uma mistura capaz de gerar outra substância eficiente para ressignificar o que é viver ou morrer sob a ótica das experiências dos sujeitos.

¹ A palavra remédio(s) aparece 51 vezes e veneno(s) apenas oito, no discurso narrativo. Essa desproporcionalidade quantitativa dos termos reforça ainda mais o quanto as doenças na vida dos moradores da Vila Moçambicana são simbólicas.

I - DESLOCAMENTOS DO REAL PARA O IMAGINÁRIO E O SONHO: REMÉDIO E VENENO

Neste capítulo, partimos do pressuposto de que a imaginação é um exercício instado pelo real. Trata-se do deslocamento de um real possível para a viagem que a personagem expressa como universo ficcional. A narrativa torna-se o *lócus* em que a imaginação diaspórica aviva e ilumina espaços, que dão movimento aos elementos humanizados, que carregam em si a inspiração de um humano com seu *habitat* natural violado.

A imaginação revela seu *lócus* no imaginário, alça seu voo para o universo do sonho envolto em mistério prestes a sugerir revelação. A imaginação é a memória fluindo para apresentar o mundo dos sonhos das personagens que têm como referência de vida Moçambique, refletida na imagem de Vila Cacimba. As memórias e os conhecimentos permitem ao leitor analisar as localizações imprecisas, cheias de sentidos abstraídos do entrelugar.

Os elementos reais formam o universo da palavra para representarem o imaginário das personagens e daquele que lê, que se vê ali. Os movimentos são como forças que carregam tudo que está em sua frente, renova ciclos, representa fertilidade de um novo rumo de vida. Real e imaginário podem ser vistos com certa interligação pela intenção da consciência:

O imaginário tem um conteúdo (semântica), estruturas (sintaxe), mas se vincula sobretudo com uma intenção, comum objetivo da consciência. Eis porque tudo pode tornar-se imaginário, mesmo o que é considerado real, visto que o imaginário é posto por conseguinte, é posto como imaginário o que se abre a possibilidades, o que é dotado de uma dinâmica criadora interna (função poética), de uma fecundidade simbólica (profundidade de sentidos segundos) e de um poder de adesão do sujeito (WUNENBURGER, 2003, p. 53).

Os termos são usados para dar asas à imaginação da voz narradora que faz viagens sem estar viajando de fato, usa o verbo parecer como se estivesse dizendo: estou lembrando ou imaginando que escuto as águas. O movimento das águas falado é “ondeando”, da mesma forma que o sujeito Saudades também ondeia. Ocorre a personificação da palavra saudades:

— A sério, até parece que ainda viajo lá no pacote, parece que escuto as águas ondeando...

Saudades ondeiam, sim, no seu olhar quando enfrenta, na moldura pendurada na parede, a sua desbotada fotografia, perfilado entre cadetes e marinheiros do Infante D. Henrique. Suspenso do retrato, um emblema, verde e branco, da Companhia Colonial de Navegação (COUTO, 2008, p. 8, pdf).

O imaginário e o real são vistos na imagem criada pela palavra saudades no plural, como se fosse um fluxo que escorre sem parar. O inconsciente do narrador tem função simbólica que estrutura a história. Tanto os elementos da realidade ou da razão, quanto às imagens criadas pela personificação de palavras são como águas, ou seja, correm pelo discurso sem encontrar barreiras, ficam embebidas no consenso imaginário:

As sintaxes da razão são apenas formalizações extremas de uma retórica, ela própria embebida no consenso imaginário geral. Depois, de uma maneira mais precisa, não existe corte entre o racional e o imaginário, não sendo o racionalismo, entre outras coisas, mais do que uma estrutura polarizante particular do campo das imagens (DURAND, 1964, p. 75).

O convite é para imaginar tudo que se passa ali no discurso e na mente das personagens. No enlace do imaginário, formam-se as imagens suscitando símbolos culturais que se tornam discurso. As estruturas das frases combinam palavras para gerar os sentidos da imaginação diaspórica de sujeitos vagantes:

— O sono que eu tenho, Doutor! Este sono me intriga muito.

— E porquê?

— Porque não é sono de gente. É de bicho. E me dá medo dormir.

O mecânico teme viajar por essas profundezas onde moram os seus monstros interiores. É por isso que desperta sempre num solavanco. Estremunhado, fita o médico arrumando o estetoscópio e percebe que a demora nos gestos do outro se destina a adiar o relatório clínico. O Doutor, coitado, é tão mentiroso que não sabe mentir (COUTO, 2008, p. 27, pdf).

A imagem exprime o movimento do imaginário, porque as viagens feitas pela personagem mostram o sono de bicho, sonhado por gente. É como se mergulhassem num imaginário profundo, que o narrador chama de “profundezas”, onde moram monstros interiores. Bartolomeu teme embarcar em seus abismos por meio do sono. Como não tem possibilidade de ficar sem dormir, o sono sempre o coloca em embarque na viagem, evocando imagens de gente e de bicho: cruzamento do racional com o irracional, verdade e mentira:

O imaginário permite-nos em primeiro lugar afastar-nos do imediato, do real presente e percebido, sem encerrar-nos nas abstrações do pensamento. [...] o imaginário lúdico assume assim um papel transicional, assegura uma espécie de válvula de segurança, de amortecedor entre mundo interior e mundo exterior (WUNENBURGER, 2003, p. 53, 55).

As personagens que vivem situações diaspóricas, assumem um papel transicional, e se inscrevem no entrelugar: doutor Sidónio, em viagem; Bartolomeu, com saúde fragilizada; sua mulher Munda, cheia de rancor; e a filha Deolinda, amada por Sidónio, que não sabe onde ela se encontra; Suacelência, o corrupto administrador de Vila Cacimba. O mergulho na viagem é fatal para todos, por meio do inconsciente. Vejamos a exposição de Deleuze e Guattari:

A grande descoberta da psicanálise foi a da produção desejante, a das produções do inconsciente. Mas, com o Édipo, essa descoberta foi rapidamente ocultada por um novo idealismo: substituiu-se o inconsciente como fábrica por um teatro antigo; substituíram-se as unidades de produção inconsciente pela representação; substituiu-se um inconsciente produtivo por um inconsciente expressivo (o mito, a tragédia, o sonho ...) (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 28).

A máquina que produz a viagem em Vila Cacimba é engatilhada no inconsciente. As personagens embarcam com seus corpos vivendo uma irrealidade dentro do sonho. É como se o sujeito fosse um resíduo de si mesmo ali dentro do sonho. Ele fica preso pelo sono que não o deixa despertar para outra realidade. Para Deleuze e Guattari (2004, p. 26), “Não a identificação com pessoas, mas a identificação dos nomes da história com zonas de intensidade sobre o corpo sem órgãos; e o sujeito grita sempre”.

É só uma viagem da mente que o imaginário conduz o viajante a tantos lugares dentro do próprio sujeito. O corpo da personagem parece em repouso completo, fica inerte ao entrar na órbita do sono e seu interior é levado para uma viagem. Lá no mundo do sono, os sonhos começam a transitar de um lado para outro. Nesse lugar que chamamos de entrelugar, por causa de ser um lugar dentro da própria personagem, é palco de possibilidades inimagináveis.

Para falar de sonho, a exploração teórica é geralmente em pouco número e o que se encontra em pesquisa virtual foge do que seja pertinente com trabalhos científicos, pois é uma área alvo das especulações pelo senso comum dos gurus ou

campo das mitologias. No entanto, a medicina fala de sonho pela neurologia. Então, mergulhamos no que Gomes expressa, em seu artigo “Gaston Bachelard e a metapoética dos quatro elementos”, sobre os arquétipos que habitam o inconsciente do ser. Esses arquétipos podem ser lidos como os monstros interiores sempre recorrentes nos sonhos:

Bachelard é um pensador duplo: tem textos diurnos dedicados à epistemologia da ciência e textos noturnos sobre o universo simbólico da poesia. Nos textos noturnos, ele adota uma perspectiva junguiana, em que o inconsciente é coletivo e habitado por arquétipos, formas transculturais recorrentes nos sonhos e nas artes (GOMES, 2015, [s.p.]).

O inconsciente parece agir como máquina que dita as regras do jogo simbólico, ou seja, que coloca a personagem inertemente em posição de sono para imaginar que está viajando em velocidades variadas. O sono produz uma espécie de senha que leva o sujeito a entrar em seus sonhos imaginários, num espaço de realização.

Para Wunenburger (2003), a obra de arte cria imagens que modificam o mundo interior e exterior, torna-se espaço de realização e de manifestação das coisas criadas com um objetivo próprio. A vivência das personagens é oculta e silenciosa, sendo falsamente relatada. Com isso o imaginário artístico favorece o processo simbólico de fixação e de expansão da subjetividade:

O imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade. Mas, por intermédio dessa representação, o artista visa a algumas imagens novas, que por sua vez farão parte da subjetividade de cada um. As obras de arte permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver, e assim, tornam possível uma participação num mundo comum (WUNENBURGER, 2003, p. 58).

Na construção artística, o vínculo do real com o imaginário, do estar acordado e do dormindo é simulação, afinal tudo é realidade apenas em Vila Cacimba. O que importa é que o sujeito desapega de seu *habitat* e embarca para um lugar já está povoado. O embarque é solitário, a personagem vagante não pode levar consigo mais ninguém, mas chegando lá no sonho tudo está preparado para o receber, simulando que o sujeito nunca sonhou com o que vai acontecer: “— Deolinda vai trazer uma camisa tão bonita que você nunca sonhou. — Não sei, mulher, eu já não sei nada” (COUTO, 2008, p. 46, pdf).

A diáspora de si ocorre todas as vezes que se dorme, é a própria vida do sujeito em movimento, é a coisa importante. De acordo com Braga e Gonçalves (2014, p. 39):

“O termo diáspora implica conotações de movimento disperso, disseminação, descentramento e deslocamento”. Sonhar é ter direito resguardado de fazer essa diáspora. Mesmo com muita idade, os sonhos dão qualidade de vida, sendo aquilo que permite o sujeito falar sobre alguma coisa vivida enquanto dormia:

— Ah, é verdade, então eu hoje não tenho direito a um sonho?
A idade enevoou a cabeça de Bartolomeu. O homem não se lembra dos sonhos recentes. Por isso, narra apenas os velhos sonhos. Alguns, como ele diz, mais velhos que ele próprio.
— Sente-se, Doutor, que eu tenho aqui um sonho, este sonho é muitíssimo bom, primeira qualidade. Mas, já sabe, depois do sonho, recebo uma qualquer coisita (COUTO, 2008, p. 33, pdf).

O sonho é qualificado como aquilo que é bom, sendo o que tem mais valor e sentido. Pelo sonho o sujeito sabe a qualidade das coisas: o que é bom e ruim. Ao sonhar, a personagem fala daquilo que conhece, vive o sonho de novo ao contar ao outro sobre ele. A fala desempenha mediação entre os dois mundos: o interior e o exterior ao sonho.

Quem não estava no discurso pode viver o sonho, saber o que aconteceu. Afinal, aquele que fez a diáspora tem condições de falar sobre o sonho. Ocorre a introdução de mundos, de sujeitos, de acontecimentos que se relacionam. Assim, a miragem do sonho se faz real pela diáspora que nunca termina, que fala de tudo um pouco e até daquilo que não diz deixa asas para que a imaginação interprete:

‘O senhor falou do Simbólico, do Imaginário, mas havia o Real sobre o qual não falou’ [...] falei um pouco. O Real é ou a totalidade ou o instante esvanecido. Na experiência analítica, para o sujeito, é sempre o choque com alguma coisa, por exemplo, o silêncio do analista’ (LACAN, 2005, p. 45).

Conforme Lacan, há o simbólico e também o real que está ali no discurso, mesmo que nem seja mencionado. O Real da obra em análise ora é visto na totalidade das ações das personagens, já que a vida social que elas parecem ter é semelhante ao cotidiano real, ora é observada num instante esvanecido ou vago. Tal realidade provoca choques com o silêncio, com a ausência: é o ir e vir, é o que dá movimento para o sujeito sonhar:

Lembrou os versos que ele próprio rabiscara na ausência de Deolinda: ‘Eu sou o viajante do deserto que, no regresso, diz: viajei apenas para procurar as minhas próprias pegadas. Sim, eu sou aquele que viaja apenas para se

cobrir de saudades. Eis o deserto, e nele me sonho; eis o oásis, e nele não sei viver (COUTO, 2008, p. 54, pdf).

O eu é um viajante para o deserto, lugar onde ele vive seu sonho com mais desenvoltura. Lá, ele se deixa levar pela imaginação de ser poeta. As lembranças dele fazem parte dessa viagem como se ele pudesse carregar o seu mundo e a sua vida recheada de outros eus. A bagagem do viajante tem versos, saudades e sonho que é seu oásis. Entretanto, neste lugar de frescor e delícias, ele não sabe viver, só vai até lá para procurar aquilo que está perdido, isto é, suas pegadas, uma parte de si mesmo. A personagem segue seu destino, mas sabe que haverá regresso, o mundo onde Bartolomeu diz “meu sonho” lhe rodeiam assim como sua mulher Munda lhe abraça:

Como em sonho, os braços de Munda lhe rodeiam o pescoço. Mas já não são braços. Apenas lençóis brancos esvoaçam como aves de arribação por entre o espesso céu de Vila Cacimba. Talvez seja a espessura desse céu que faz os cacimbeiros sonharem tanto. Sonhar é um modo de mentir à vida, uma vingança contra um destino que é sempre tardio e pouco (COUTO, 2008, p. 78, pdf).

O universo do sonho é contagiante: personifica os lençóis como um tipo de parte pelo todo, numa significação metonímica, ao mencionar os braços de Munda. Como membros do corpo humano, braços viram lençóis brancos esvoaçantes, são também como aves que alçam voo rumo ao seu destino. A chegada da viagem é o entre do céu de Vila Cacimba.

Ora, o espaço celeste já é simbólico de ser o vácuo entre a terra e o além céu, pensando assim, podemos trazer para a análise a ideia de Foucault (2005, p. 42-43) sobre dispersão: “pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou ainda, em lugar de reconstituir cadeias de inferência [...] escreveria sistemas de dispersão”. Desse modo, o mundo onde se sonha está no entrelugar, dividindo a realidade da vida da personagem com aquela do sonho, as fronteiras se perdem no além-lugar:

À medida que se afasta dos recantos que ele tão bem conhece, Sidónio vai-se perdendo em labirínticas paisagens. As ruínas se convertem em tortuosos atalhos, as pessoas deixam de falar português. O médico afunda-se num mundo desconhecido, fora da geografia, longe do idioma. O lugar perdeu toda a geometria, mais habitado pelo chão que por cidadãos. Aos poucos, a estranheza dá lugar ao medo. Ali começa um continente que

Sidónio Rosa desconhecia. Apercebe-se quanto a sua África era reduzida (COUTO, 2008, p. 59, pdf).

O afastamento que deixa Bartolomeu disperso de sua vida permite entender a ideia de entrelugar como um meio onde não há fixidez. Céu então é possibilidade de criar estratégia para ativação do sonho. O campo continental, muito menos Vila Cacimba, não detém o viajante que segue seu destino como se mentisse para sua realidade que algo aconteceu, apesar de ter vivido o acontecimento somente em sua imaginação que, para, Luiz Costa Lima,

cria um processo diátmico que dissolve a separação entre o sujeito e o objeto. A dissolução, à primeira vista, só toca o agente humano. A arte tem o poder de “humanizar a natureza”, de romper a dissociação entre o produtor e o objeto (LIMA, 2009, p. 147).

A imaginação faz do sonho um lugar oásis, ponto de partida para o universo situado no entrelugar. O fragmento abaixo mostra a cena de conflitos, na qual Bartolomeu resmunga, revela que os “cabrões” estão pisando nele. Fica eufórico quando vem do mundo dos sonhos, sente disforia de muita tristeza como estivesse num velório ainda mais lamentável, já que não tem morto. Por fim, insinua-se que sonhar é discurso, pois, depois do abatimento, o narrador declara com a adversativa “mas” que, apesar do dano da tristeza, a personagem, sem demora, voltaria a falar:

— Pisem, pisem cabrões — resmunga Bartolomeu —, estão pisando os meus sonhos. Aos poucos, a euforia inicial dá lugar a um abatimento lúgubre. Partilham ambos desse velório sem morto, mas não demora que Bartolomeu regresse às falas: — Se calhar Deolinda não morreu definitivamente. O senhor não acredita em reencarnação? — Não (COUTO, 2008, p. 82, pdf).

Os dois elementos semânticos, euforia e disforia, contrapõem-se nos eixos extremos, nos quais se encontra Bartolomeu Sozinho que ora sente alegria, ora melancolia: a realidade da personagem consiste em sonhar. Apesar de viver entre os dois mundos, ele se posiciona, quando diz que não acredita em reencarnação. Mas o lugar de sonhar é parecido com o estado de morte.

Viver e morrer são conceitos antagônicos, mas, ao entrar num mundo e no outro ocorre um lapso de transição, ou seja, eles se esbarram: A nega B e B é negação de A, ao acontecer a negativa, um afirma o outro. Isso pode ser visto como uma relação

diaspórica entre real e imaginário. De acordo com Fiorin (2000), pode-se inferir que os sentidos das palavras ensejam numa espécie de movimento discursivo da obra.

No texto, o elemento de animação está situado na vida, ponto de diálogo com os outros, lugar de naturalidade. Já o de nostálgico se encontra no mundo dos sonhos, recinto secreto, artificial, no qual a personagem tem um encontro consigo. Lá, a fruição é possível como um oásis, como um remédio que alivia as tensões que ele esteja sentindo. “— Eu o desejo muito, Sidónio. O português permanece em silêncio, respiração contida. — O senhor me deu o maior remédio. Eu voltei a sonhar. — E sonha com quem? — Eu já sonho comigo mesma” (COUTO, 2008, p. 90, pdf).

Por seu um lugar muito pessoal, onde somente o sonhador pode narrar o que sente ou aconteceu, o remédio vem de dentro. O fora serve apenas como fronteira entre mundos. No universo onde se sonha, o objeto que é o sonho fronteiro entre o real² e o imaginário, o viver e o morrer. A personagem dirige-se sempre para um novo estado interior, busca encontrar-se consigo: “viajei apenas para procurar as minhas próprias pegadas” (COUTO, 2008, p. 54, pdf).

Esse lugar de acontecimentos diaspóricos reporta para os indícios deixados pelo sonho que são revividos ao acordar. O deserto intermedia o eu e o outro, o próprio e o alheio, atravessá-lo é necessário para que a vida continue. As interrupções de sonhar e de estar acordado para o cotidiano da realidade habitam ali, na personagem, naquilo que o deixa introvertido ou extrovertido.

Em vida paralela, Bartolomeu revela sua ação no ato de sonhar, sua fala funciona como apelo ou fuga de um destino sem graça, que lhe é imposto. A imaginação, o sonho e a mentira são as alternativas encontradas por eles para manterem-se vivos. O entrelugar pode tornar-se seu outro lado, o deserto sem nada, onde o tudo pode acontecer. Lá, pode haver a tentação de não deixar mais a personagem voltar para a realidade, ficando preso ao sono eterno: a morte:

Nessa noite, Sidónio Rosa adormece profundamente entre campos com nomes ilegíveis. Desobedece à interdição maior que é dormir num lugar onde todo o sono é eterno. Talvez por isso ele, ao adormecer, tenha escutado vozes que diziam: ‘Neste cemitério não foram enterrados apenas europeus. Aqui foi enterrada a Europa inteira’. E talvez tenha sido por isso que Sidónio percorreu, durante toda a noite, o território dos sonhos, como se o sonho fosse a única fronteira que o separava dos defuntos.

O sonho do estrangeiro é tão real e intenso que ele mesmo desconhece se está dormindo ou se está delirando desperto (COUTO, 2008, p. 91, pdf).

² Real aqui é a realidade da obra, portanto, também não há o real.

O sonho surge de qualquer parte e leva a personagem para lugar nenhum. O estrangeiro e o nacionalizado dormem e sonham da mesma forma: todos naturalmente têm sonhos, pois não existem fronteiras entre povos e línguas para esse movimento. Dentro do universo que se assemelha ao estado de morte, Sidónio Rosa fica em profundo sono, formando uma imagem:

Por sua natureza dinâmica e homogênea, a imagem é sempre matéria ambígua, incompleta, imperfeita e sobredeterminada semanticamente, ou seja, é sempre símbolo e, ao contrário do signo, que é arbitrário, é constantemente estruturável, estruturante, estruturada, pois explicada por uma semântica própria, pontuada pela força de seu simbolismo (PITTA, 2005, p. 147).

Pelo simbolismo, há divisa entre realidade das personagens, o mundo dos sonhos e o dos mortos. Contudo, os territórios dos que morreram são invadidos pelos vivos. Viver tem uma dinâmica eclética em que a pessoa vai e vem ao universo onde se sonha. Nessa abertura entre mundos, encontra-se o entrelugar que é sinônimo de sonho, pois este é o elemento que separa os vivos dos mortos. Contudo, ao estar sonhando, os protagonistas ficam na linha limítrofe da vida e da morte.

Sonhar permite à personagem unir realidades imaginadas, ouvir vozes, valer-se do sonho para adentrar naquilo que significa a escapatória da dura realidade. Passa a estar diante da dor que o cerca, mas não perder a esperança que lhe move. A ação que evoca o sonho é cotidiana, só dormindo pode viver o delírio da mente.

1.1 Imaginação e Sonho

A imaginação habita o imaginário. Nessa instância, alça-se voo para que um sonho seja revelado. A obra traz a epígrafe que serve de mote para todo o assunto ou sentido de sua motivação. Mia Couto abre as cortinas de sua criação *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* com o fragmento da arte de Mário Quintana, artista brasileiro de grande relevo para a literatura mundial, que diz o seguinte: “A imaginação é a memória que enlouqueceu”. Assim, a apresentação do sonho das personagens de Vila Cacimba se materializa naquilo que parece resposta do que é imaginação: uma coisa se faz outra de maneira enlouquecida.

A junção da ficção com o imaginário leva as personagens a viverem experiências, além dos limites esperados. A realidade da vida deles é cercada de ilusão. O que eles sonham expressa sutilmente a mentira que movimenta suas relações. Para Iser (1999, p. 66),

o fictício e o imaginário [...] existem como experiências cotidianas [...] seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações.

Imaginar é uma questão fundamental para que a personagem reviva o sonho e o faça ser conhecido pelos outros. Imaginário é lugar de ficção, pois mesmo que o objeto do sonho já tenha sido vivido na realidade, ainda assim, será ficção, pois só existiu no mundo do sonho em sua versão própria para a história sonhada. A transposição do real para o ficcional ocorre pelo processo imaginativo. A personagem imagina aquilo que já será parte de sua memória. Então, embora não tenha vivido na realidade o que imaginou, já pode sonhar:

O médico lê textualmente as palavras de Deolinda: ‘... quero os meus pais felizes, como um casal exemplar, para abençoarem o nosso casamento, lá na capital’.
— Deolinda sonha. Esse fulano, pai dela, nunca mais vai sair do quarto. Irei eu, sozinha, à festa. Sempre fui eu, sozinha, que cuidei dela...
— Nada disso. Irão os dois, como manda a tradição, que eu vou tratar para que tudo seja assim.
— Posso ver a carta, Doutor?
— Sim, eu já a li.
— Posso ficar com ela?
Sidónio ia perguntar para quê, mas conteve-se. Invoca, antes, receios de quebra de sigilo:
— Bartolomeu não pode saber. Coitado, ele está tão longe de imaginar o que se passa entre mim e a filha.
A mãe passa os dedos pelo papel como se penteasse as linhas do manuscrito. O indicador decifra, letra por letra, um qualquer código oculto, um mapa desenhado sobre o seu coração (COUTO, 2008, p. 22, pdf).

No fragmento acima, Sidónio, Deolinda, Bartolomeu e Munda estão juntos no discurso. As palavras da amada fazem o médico viajar em seu sonho de revê-la pessoalmente. A remetente da carta fala do desejo dela em ver os pais felizes como exemplo de casal para ela e seu futuro esposo. A mãe toma o papel como se fosse a presentificação da filha ali naqueles escritos, decifrados por ela como um desenho em relevo onde se pode tocar em todos os sentidos que a epístola evoca.

Na memória das personagens, algo inexistente ali na mente passa a ser visualizado pela criação de uma imagem representativa como se fosse real. Conforme Iser (1999), a ficção pode ser qualificada como a maneira em que um objeto transicional se move entre o real e o imaginário, tendo por finalidade provocar na mente sua mútua complementariedade. Assim, os acontecimentos impossíveis de serem transmitidos por se encontrarem no deserto da mente ganham forma e imagem diante daquele que narra e de quem ouve a história, por meio da imaginação:

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste. O fictício tem que ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação (ISER, 1999, p. 70).

A trama do romance em análise envolve a imaginação e incide, especialmente, em quatro personagens principais: Dona Munda, Bartolomeu Sozinho, Sidónio Rosa e Deolinda. O sonho os move para ir e vir, dentro de si mesmos, bem como para permanecer no lugar onde querem ficar. Imaginam que suas vidas serão melhores se devanearem nos sonhos, lá eles viverão.

Em Vila Cacimba, Bartolomeu viaja com um bilhete chamado “sono” repleto de passagens que não esgotam o número de viagens. Ao vir o sono, ele sonha: “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abra a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou importa” (BHABHA (1998, p. 22).

No cotidiano de Sozinho, surge a presença de Sidónio Rosa, português que abandona Lisboa e vai para Moçambique em busca de seu amor perdido, mas intenso, figurativizado na pessoa de Deolinda. Ele é um voluntário para o amor, simbolicamente, torna sua profissão de médico um instintivo natural trabalhando num posto de saúde da cidade com seus moradores infectados, adoecidos. Ao frequentar a casa dos pais de Deolinda, intensifica-lhe o sonho de reencontrar sua amada, pois enlouquecido de amor nunca mais poderia regressar a sua terra natal:

O português senta-se ao lado de Munda e escuta para além do limite do cemitério, o escorrer vagaroso do rio. No fundo do vale, o rio se espreguiça num remanso gordo. Chamam o lugar de ‘umbigo da água’, nenhum habitante de Cacimba enterraria os seus mortos em terras molhadas, num lugar tão

próximo de um curso fluvial. Aquele só pode ser um cemitério para estrangeiros, esses mortos que enlouquecem por nunca mais encontrarem o caminho de regresso a casa (COUTO, 2008, p. 89, pdf).

O estrangeiro está lá, na mesma posição, lado a lado, da moradora do lugar. Ele e Munda veem o horizonte situado além do território do cemitério. É como se estivessem com uma visão que os arremessasse para distâncias que englobam o mundo, pois percebem aquilo que está “além do limite”. Mas qual é o limite ou além?, para um português em terras moçambicanas, em vidas deslocadas:

‘Além’ significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – o próprio ato de ir além - são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao ‘presente’ que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial - viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos - da releva a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural (BHABHA, 1998, p. 23).

Na imaginação, o sonho não existe de forma física medível, porque rompe fronteiras, ganha asas inimagináveis. Por meio do ato de imaginar, a mente dissocia a coisa, ou objeto imaginado, deslocando a noção espacial e temporal. Héctor Ferreiro (2016), ao fazer uma leitura de Hegel, traz como precípua a noção de que o objeto, no caso em tela o sonho, volve dois diferentes conteúdos: conteúdo-coisa do mundo externo e aquele do universo interno da própria mente. Desse modo, “ir” além, transpor o presente espacializado suscita elo entre o dentro e o fora da personagem, instigando a oscilação entre o inteligível e o intocável - duas faces da percepção humana:

A imaginação é para Hegel, em efeito, o meio no qual as duas versões da determinidade respectiva dos objetos que conhece, isto é, a versão concreta ou sensível e a versão menos concreta ou inteligível, se diferenciam e relacionam desde essa diferença. A imaginação realiza com isto de modo eminential a essência da forma teórica da representação: os diversos atos da imaginação consistem precisamente em que neles o sujeito se apresenta a si mesmo um conteúdo frente a outro conteúdo, que, ainda que é diferente, é, sem dúvida o mesmo (FERREIRO, 2016, p. 148).

A imaginação reproduz os conhecimentos que permitem entender a não objetividade dessas localizações imprecisas. O sentido de um local sugestivo de estar sendo indicado, como Vila Cacimba, é abstraído. Afinal, o viajante que se tornou povo do lugar, estrangeiro naturalizado, está ao lado de Munda. Nome este ressemantizado

dentro das margens de Vila Cacimba, onde de lá, a imaginação ocupa espaço, posição e imagem, faz o movimento de vai e vem dentro da mente da personagem, com sua própria linguagem:

em efeito, quem se representa a imagem de um objeto real em seu interior sabe que essa imagem não é a coisa exterior mesma, senão tão somente uma imagem subjetiva dela. A imagem existe então como um conteúdo que subsiste na interioridade ideal do sujeito e, reciprocamente, o sujeito torna-se sujeito explícito na imagem. A imaginação que reproduz uma imagem assinala com isto o começo do re-presentar em sentido próprio (FERREIRO, 2016, p. 143-4).

A projeção do sonho é direcionada para a mente que engendra a história por meio da imaginação. Desse modo, imaginar é como o motor da máquina chamada memória, esta fica isolada ou escondida dentro do corpo da pessoa, mas o tempo todo se mostra pela fala. A leitura silenciosa remete bem a isso, aquele que lê está envolvido com a história, isola-se num ponto qualquer dentro da obra como se estivesse à espreita para apreender algo escondido ali. Para Kleiman (1996, p. 24): "é durante a interação que o leitor mais inexperiente compreende o texto: não é durante a leitura silenciosa, nem durante a leitura em voz alta, mas durante a conversa sobre aspectos relevantes do texto".

O texto literário mostra histórias que retratam a suposta condição humana, que medeia a complexidade de pensamentos, sentimentos, ações e permeiam épocas e lugares diferentes, envolvendo os processos histórico-sociais. Concernente a isso, Lígia Chiappini Moraes Leite (1988, p. 12) expõe que o texto literário "[...] não só exprime a capacidade de criação e o espírito lúdico de todo ser humano, pois todos nós somos potencialmente contadores de histórias, mas também é a manifestação daquilo que é mais natural em nós: a comunicação".

As personagens, após viverem algo dentro do seu sonho, acordam para falar da sua realidade e revivem, muitas vezes, o mundo dos sonhos ao aguçarem a memória. A história nunca termina: eles acordam, porém, continuam lá. Trata-se de uma viagem, na qual dormir e acordar é estar sempre a bordo em uma embarcação que vagueia num mar imaginário. Assim, imaginação, memória e sonho não têm lugar estático para estar, formam um tripé que revela o processo de suspensão dos sentidos ao operar deslocamentos do real para o imaginário e o sonho: remédio e veneno, bem e mal, vida e morte, sonho e pesadelo.

1.2 O Sonho e a Solidão

O corpo em repouso parece estar em silêncio aos olhos externos que o contemplam. Entretanto, no mundo dos sonhos não há silêncios, aquele que lá está tem sensações das marcas de vozes que, quase num infinito inaudito, ecoam dentro do vazio anterior a si mesmo. As cenas do sonho são como páginas silentes ali prostradas diante do outro que só se tornam conhecidas, se forem reveladas por aquele que sonha. As palavras proferidas por quem viveu o sonho são repletas de dados do imaginário, da mesma forma que aquele que ouve a história tem que imaginar aquelas cenas, pois, em sua mente, não esteve lá, não viveu a mesma experiência.

A solidão aparente foi promovida pela entrada no universo do sono e do sonho e proporciona à personagem uma viagem pelo deserto cheio de contemplação. Naquele lugar de sonho, há indícios de vida real, pois a memória relaciona o que está sendo visto ali com imagens já conhecidas.

No deserto, as vozes não têm limites de penetração no espaço. Os sons se propagam com força, tornam-se presentificação de alguém que busca convencer o outro de algo usado para arrematar a história. Ao se sentir só por não ter a companhia de Deolinda, o português embarca numa viagem à Vila Cacimba, porque sentia a necessidade de ouvir as falas daqueles que poderiam lhe dar alguma informação sobre Deolinda. Vê-se que Sidónio encontra em Munda e Bartolomeu, supostos pais de Deolinda, o reconhecimento de seus diferentes pontos de vista sobre si.

Apesar de cada personagem, com suas características, voltar-se para seu interior, seus sonhos se interligam. Desse modo, Sozinho é um assimilado, vive sob a égide do relativismo, parece estar doente, acredita que está em curso de uma circunstância irrelevante, denuncia que sua doença e a função do médico não são verdadeiras: “— Tudo isto não tem importância: você não é verdadeiramente médico, eu não sou doente”.³ Ele se encontra como retratação do imaginário coletivo do povo moçambicano, insinuado o mesmo quanto aquele lugarejo em Vila Cacimba.

O mecânico que escolheu a profissão para consertar o mundo vivia em total desconcerto com sua própria vida. — “Eu sonhava ser mecânico, para consertar o

³ (COUTO, 2008, p. 68, pdf).

mundo. Mas aqui para nós que ninguém nos ouve: um mecânico pode chamar-se Tsotsi”.⁴ As suas experiências foram feitas por meio de viagens: era preciso embarcar e seguir rumo ao fim que o esperava. O ato de acumular deslocamentos o elegeu ao legado de se alojar em si mesmo. É como se ter a assinatura de Sozinho fosse um tipo de legado:

Na viagem seguinte, o jovem ajudante de mecânico embarcou e, até ao fim do regime colonial, continuou embarcando. De cada vez que embarcava mais ele se alongava de si mesmo. [...]
O mecânico teme viajar por essas profundezas onde moram os seus monstros interiores (COUTO, 2008, p. 12, 27, pdf).

Bartolomeu se alojou tanto em si que tornou sua atitude compatível com o seu sobrenome: Sozinho. Aos seus entes próximos a titulação era estendida, sendo conhecidos como os Sozinhos. As viagens que agora fazia eram prazerosas (expressão já citada, encontrada na p. 33, pdf), mas se fossem feitas às profundezas, poderiam levá-lo a deparar-se com os monstros que lá moram.

Nesse espaço, a construção da solidão é permanente. Estar sozinho é produto de relações embutidas dentro do conjunto de idas e vindas efetivadas pelo movimento coisas da vida. O dinamismo das relações sociais desencadeia a multiplicidade de sonhos, ora tranquilos, ora angustiante. Bartolomeu permanece na sua pequena África, mas, ao vir o sonho, percorre caminhos perigosos. O deserto e a solidão são instâncias que lhe parecem sempre familiar: “A rua deserta lhe parece familiar, próxima da solidão do seu quarto” (COUTO, 2008, p. 28, pdf).

A personagem confia aquilo que a tranquiliza, que lhe é íntimo: a solidão. Parte da premissa de que as pessoas vivem de segredos e de mentiras, defende-se de coisas que lhe parecem importantes, porém coloca-se no mesmo patamar dos que mentem: disse que não era doente. Apesar disso, todos os elementos se condensavam nele, e lhe causavam dor, a terra em sua plenitude o afligia:

Sete décadas estão avaliando a verdade das palavras do médico. Das outras vezes, o velho respondia, invariavelmente: o Doutor que fosse tratar do mundo. Porque a ele, Bartolomeu Sozinho, lhe doía uma pedra, lhe doía uma árvore, lhe afligia a terra inteira. O universo todo adoecia nele. O médico que fosse curar o mundo e, assim, ele melhoraria por benéfico arrasto (COUTO, 2008, p. 40, pdf).

⁴ (*Idem, ibidem*, p. 56, pdf).

Nessa incursão de estar ligado à plenitude do que acontece na terra, as profundezas são um lugar que precisa ser (re)visitado. Lá, a personagem afunda-se para encontrar consigo mesma, nesse mundo desconhecido para os outros, porém se bem conhecido por ela, o sonho flui com dinamismo completo. As transformações do interior daquele que viaja são estendidas a sua casa e a toda sua família: todos passam a ser vistos como os Sozinhos. A imagem de um transcende aos demais. Dessa forma, o moçambicano, o africano e o português parecem refletirem a figura da unidade de seu povo.

Essa imagem faz-se pertinente aos sentidos que produzem a imaginação fluida para fronteiras fragmentadas. Bartolomeu se mostra doente, sua casa ganha contornos de um corpo humano adoecido que, pouco a pouco, despede-se da realidade da vida para mergulhar na infinitude do sonho.

O inusitado, simbólico e intenso nevoeiro pode servir de carruagem para a viagem sem fim, torna-se o elemento importante que proporciona efeito e contamina os que têm contado com a casa dos Sozinhos. Viajar é o meio de fuga da realidade que maltrata e enclausura o sujeito em contextos não desejados. No suposto real, só há sobrevivência: no mundo dos sonhos, a vida é plena.

A produção de intensidades se faz nesse fluir de entrelugares nos entretempos. É um ciclo da máquina de sentidos: há a procura daquilo que nunca será encontrado, pois o que aconteceu não retrocede para se colocar na estaticidade. Contudo, ao mesmo tempo que a viagem em direção ao entendimento do ir, ela sugere o vir, para dar sentido ao jogo que meandra o desejo humano. A realidade do passado com a do presente da personagem unem-se desejantes, instituindo dimensões inesperadas que sugerem ou se realizam em fluxo contínuo:

Em que é que as máquinas desejantes são realmente máquinas, sem metáfora? Uma máquina define-se como um sistema de cortes. Não se trata de modo algum do corte considerado como separação da realidade; os cortes operam em dimensões que variam com o carácter considerado. Qualquer máquina está, em primeiro lugar, em relação com um fluxo material contínuo (hylê) que ela corta (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 39).

O complexo de Édipo se encontra nisso: é uma organização social adestradora das máquinas que podem ser entendidas como seres humanos desejantes por viajar, mas impedidos de experimentar! Daí, existe um moribundo que viaja sem sair do lugar.

A voz narradora permite visualizarmos esse jogo de ir e vir estando a personagem parada num momento da história de seu povo, história que também é sua, pois se encontra nela pela permanência estática da imaginação:

Já vimos como os dois sentidos de «processo» se confundiam: o processo como produção metafísica do demoníaco na natureza, e o processo como produção social das máquinas desejanças na história. As relações sociais e as relações metafísicas não constituem um após nem um além (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 51).

Podemos, então, viajar no discurso da voz narradora mesmo que esta não flua de modo segmentado. Mas o espaço em que se vive quer ser preenchido pela imaginação, voltar ao sonho sempre que for necessário. O que acontece na viagem feita ao universo dos sonhos fica guardado na memória. Nela, há o depósito que leva as personagens a enlouquecerem para se manterem vivas: imaginar é uma maneira de revelar que a memória enlouqueceu.

Desse modo, as situações estão colocadas no lugar onde há ausência de fronteiras, os estrangeiros podem ir e vir, os moradores do local têm acesso aonde quiserem ir. Por meio dos sonhos, nada é rígido, tudo pode ser vivido. A própria vida é metamorfoseante, pois os destinos que ela reserva ao homem o levam a nascer, a frutificar e a morrer.

Isso faz com que a realidade seja vista de modo consciente pela personagem. Os artifícios de mentir e de imaginar são trazidos para essa tal realidade para transformar as coisas da vida em intangibilidade, ou seja, tudo em Vila Cacimba é relativo: representa os modos de ver o mundo. É uma estratégia de captação de um olhar enviesado da imagem, que reconhece como possibilidade aquilo que é inexplicável.

As circunstâncias vividas pelas personagens em Vila Cacimba prenunciam coisas que podem acontecer na vastidão do mundo, entretanto, todas permanecem sozinhas em seu próprio universo. Descubrem que a solidão é um mal necessário para que a vida seja pensada e repensada. As características de serem vistas como uma figura solitária são como legados percebidos pelos outros.

A relativização da vida faz com que o jogo de palavras presente na narrativa tenha sentidos. Venenos e remédios são a mesma coisa, dependendo da dosagem com que são usados. A dissimulação dos habitantes do vilarejo não revela totalmente

se estão envenenados ou se precisam ser medicados. Dona Munda é tida pelo marido como feiticeira. Bartolomeu Sozinho não precisa de médico, pois ele mesmo sabe o que precisa para ser curado. Sidónio se enche da presença dos Sozinhos e aprende a lidar com a solidão que se explica pela ausência da amada. Por outro lado, Deolinda está em todos os lugares, é sombra que refrigera a vida de todos eles, perpassa a narrativa inteira.

Deolinda é a personagem-chave cheia sentidos a começar pelo seu nome que pode inferir pelo termo latino “deo”⁵ que significa deusa. É guia para o destino dos outros. A voz narradora a coloca nos locais e situações mais inusitadas como o cemitério, lugar de encontro entre nacionais e estrangeiros, brancos e negros, vivos e mortos. Ela é memória, palavra, destino, que traz vida e leva a morte. Deolinda partilha de uma condição comum dos moradores do mundo, teve relações com o povo local e com o estrangeiro português e, ao mesmo tempo, é componente narrativo que move as tramas narradas, unindo e dividindo as personagens.

⁵ O termo “deo” é tido como significando Deus ou deus: <<http://www.dicionariodelatim.com.br/laus-deo/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

II - O HÍBRIDO DAS IMAGENS DO DISCURSO

Neste capítulo, o estudo trata da construção híbrida do pluralismo das memórias do discurso presentes na obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, destacando a posição do sujeito vagante no jogo de ir e vir, de ser e de estar no entretempo e entrelugar entre venenos e remédios. Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, o protagonista Sidónio Rosa, médico português, sai de sua pátria para ir ao encontro de Deolinda, moçambicana de Vila Cacimba. Essa viagem inscreve Sidónio em situação vagante e, ao mesmo tempo, em estado de exílio por vontade que sugere ser própria: sai de Lisboa por sentir-se arrebatado pelo sentimento amoroso: ama Deolinda – Deolinda ou Moçambique? A personagem parece ter consciência de sua escolha, embora a duração de sua experiência seja indefinida, e a viagem aparenta não ter ocorrido.

Conforme discorre Bhabha (1998), acerca de diferenças sociais e da tradição cultural, podemos afirmar que, nessa obra, as personagens são signos visionários que viajam para viver suas experiências e, depois, retornam e reconstroem algo novo em sua vida:

As diferenças sociais não são simplesmente dadas a experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto - ao mesmo tempo uma visão e uma construção - que leva alguém para 'além' de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, as *condições* políticas do presente (BHABHA, 1998, p. 21-2, grifo do autor).

Vila Cacimba é o território de revisão e de reconstrução das condições de vida, no qual o português vagueia entre o posto de saúde, onde passa a trabalhar como “médico”, o hotel, em que se hospedara, e a casa onde moram os pais de Deolinda. Assim, Sidónio constitui-se como signo do não lugar: sujeito retirado de seu mundo, familiar, para viver no entrelugar, já que, longe de seu país, sente-o ainda mais presente, tendo em vista o choque cultural que passa a viver.

De acordo com Bhabha (1998, p. 19), “É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do além”. O estar e o não estar se encontram, o ir e vir se unem para fazerem sentidos diversos na vida das personagens. Assim, a imaginação do leitor pode viajar mais intensamente em território ficcional.

No final da primeira viagem, os familiares lhe confessaram: receberam tão choruda indemnização aquando do acidente com o avô que agora todos rezavam para que ele, Bartolomeu Sozinho, sofresse de um penoso percalço. Foi nesse momento que ele decidiu mudar de terra. Escolheu uma povoação que lhe lembrava a visão enevoada da costa quando espreitava do convés. Escolheu Vila Cacimba (COUTO, 2008, p. 22).

Pelo fragmento retro, pode-se notar que a visão enevoada de que se lembrava Bartolomeu, desacelera e cria o sujeito que escolhe seu lugar chamado de povoação. “A imaginação dinâmica ganha então a dianteira sobre a imaginação material. O movimento imaginado terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo” (BACHELARD, 2001c, p. 109):

Recorda-se do dia em que Sidónio chegou à Vila e ela o viu desembarcando no apeadeiro dos chapas. Seguiu à distância o homem branco, qualquer coisa lhe dizia que aquele estranho chegara a Vila Cacimba por uma razão que a envolvia. À entrada do posto de saúde, os olhares de Munda e do forasteiro se cruzaram tão intensamente que ela, timidamente, o saudou (COUTO, 2008, p. 38).

Vila Cacimba é envolvente, os estranhos como o médico são atraídos para o local por alguma razão. Lugar onde os olhares se cruzam, no qual Sidónio convive com os pais de Deolinda - Sozinho e Dona Munda - tentando curar os males de Bartolomeu. A complexa trama de memórias dos genitores de Deolinda passa a fazer parte também da sua memória. Sidónio deseja saber o paradeiro de Deolinda e viaja, em narrativas de mundos culturais de Bartolomeu e de Dona Munda. Nessas inter-relações de culturas, Bhabha interpõe:

Os termos do embate cultural [...] são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lapide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, e uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-1).

Os embates culturais incidem nos hibridismos performáticos⁶ que fazem com que um personagem viajando ao universo do outro, para situar-se ou obter o

⁶ Neste estudo, entendemos hibridismo como “A performance é um exemplo de hibridismo ‘é impossível falar de uma linguagem pura para atuação do performer. Ela é híbrida, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma releitura, talvez a partir da sua própria ideia da arte total, das mais diversas – e as vezes antagônicas – propostas modernas de atuação”.

conhecimento de si mesmo. São sujeitos vagantes fazendo movimentos centrífugo e centrípeto não preestabelecidos. O ponto de partida e de chegada centra-se em Vila Cacimba que é como um labirinto que tem outros espaços labirínticos impossíveis de serem conhecidos, afinal, Sidónio conhece apenas um deles:

Sidónio Rosa apenas conhece um caminho no labirinto de atalhos de Vila Cacimba: a ruela que liga a pensão ao posto de saúde e à casa dos Sozinhos. E é esta mesma rua de areia que ele, neste momento, percorre como se fosse um campo minado. Salta à vista: é um europeu caminhando nas profundezas de África. O passo é calculado, quase em bicos dos pés, o olhar cauteloso garimpeando o chão. Ele não confia, a sua sombra não é comandada por ele. Passa pelo mercado, esquiva-se dos vendedores, dos pedintes, dos bêbados. 'Raio de vida', pensa. 'Os que a mim se dirigem não me querem como pessoa. Uns chegam-se para vender, outros para roubar. Ninguém me aborda sem interesse, meu Deus, como me custa ter raça!' (COUTO, 2008, p. 75).

O lugar Vila Cacimba é cheio de labirintos, de campo minado de difícil circulação: as profundezas de sentidos revelam que os passos dados no entrelugar são calculados. Todos os movimentos requerem cautela, pois os que vivem por lá têm interesses diversos. Quanto a Sidónio, ver em Cacimba requer dele um esforço maior, já que vem de outro lugar, é um estranho que busca ter raça pareada aos moradores.

Os fantasmas das realidades se imbricam, sem perder suas características, na relativização de vidas, do jogo de palavras como venenos e remédios pela dissimulação dos habitantes do vilarejo. Dona Munda, mulata, considerada pelo marido feiticeira, é uma personagem que se torna densa: carrega-se de sentidos, a começar pelo nome. "Dona" que, embora seja um pronome de tratamento, indica a noção de domínio, de quem domina. "Munda", seu nome próprio, sugere mundo, o que permite vê-la e entendê-la como dona daquele mundo que arrebatou o seu colonizador, em tempos pós-coloniais. Nesse jogo cultural:

[...] culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes a modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para 'traduzir' e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade (BHABBHA, 1998, p. 26, grifo do autor).

O discurso híbrido é feito de mundos diferentes, de sentidos variados ao ser usada palavras de conotação complexa como “certeza”, já que é algo relativo, depende do momento o conceito sobre ela pode mudar. Além dessa, as relações são híbridas entre a verdade e a mentira, dando a ideia de que estar certo é coisa impensável. As personagens fingem participar de situações, pois elas não existem. Por exemplo: as cartas de Deolinda foram escritas mesmo por ela ou seus pais queriam que Sidônio acreditasse que elas não existiram para desistir de sua filha? Bartolomeu não deixa que se descubra nenhuma verdade. Primeiro, ele diz que somente ele mentiu ao inventar as epístolas; segundo, ele supostamente assume que todos mentiram:

- Pode ter a certeza de que já não acredito em mais nada. Vocês mentiram-me. Foi o que vocês fizeram, desde que cheguei: mentir. — Cuidado com esse “vocês”...
- Você e Munda, a fabricarem cartas e a pedirem coisas, isso nunca mais posso perdoar.
- Em primeiro lugar, tire Munda disso. A ideia das cartas foi minha. Só minha.
- Mentiram os dois.
- Em segundo lugar, nós não mentimos apenas para si. Estamos mentindo para nós mesmos, desde que Deolinda partiu (COUTO, 2008, p. 83, pdf).

A mentira é fábrica da imaginação da família de Deolinda: invenção das cartas, leem-nas e curtem aqueles momentos que parecem trazer de volta a presença física de Deolinda. O mundo deles precisa dessa dissimulação para encontrem sentido de viver. Bartolomeu tira e põe no seu discurso quem ele quer, ora diz “tire Munda”, ora insinua a comparência dela, ao dizer: “Estamos mentindo”, remendo a ideia da mentira ao casal.

Vila Cacimba é o mundo cheio da presentificação de Munda. A voz narradora faz um jogo de sentidos que focaliza a ironia de um mundo singular feminizado, como se a palavra munda fosse o feminino de mundo. No demais, Mundinha partilha de uma condição comum de apenas mais uma das mulheres da Vila Cacimba, envergonhada só por ter nascido mulata.

A personagem feminina transita entre os momentos de ser munda e estar ao lado de Bartolomeu Sozinho: a vastidão que reveste o mundo se encontra num lugar solitário. Há a simulação de certo distanciamento do ser humano, estando no mundo, mas se sentido só: são os dramas pessoais das personagens de *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. Por isso, neste estudo, queremos demonstrar que as

personagens participam de uma viagem ora sozinhos, ora em grupo, para sentirem sua própria existência como se estivessem em um processo de colonização de si mesmo e de seu meio, ou seja, na busca da reterritorialização. Vila Cacimba é o lugar dessa viagem, e Dona Munda é o mundo do encantamento que de tão bom pode causar medo de quem toma essa viagem que pode ser sem volta:

— *De onde tu és?* — perguntou Deolinda.

— *Sou da Guarda.* Ingénua malícia no olhar, ela sussurrou no ouvido de Sidónio Rosa:

— *Tu és o meu anjo-da-guarda.*

O riso dela ganhou espessura, inundando-lhe o corpo. Depois, o corpo já não lhe bastava e ela se encostou nele. O português viu as suas defesas desmoronarem. Os braços dele envolveram-na, a medo. Quando deram conta, estavam enleados, sem saber que parte pertencia a um e a outro. A Praça do Rossio, em Lisboa, ficou, de repente, despovoada. Um homem e uma mulher trocavam beijos e o seu amor desalojava a cidade inteira.

— *Tens medo de fazer amor comigo?*

— *Tenho* — respondeu ele.

— *Por eu ser preta?*

— *Tu não és preta.*

— *Aqui, sou.*

— *Não, não é por seres preta que eu tenho medo.*

— *Tens medo que eu esteja doente...*

— *Sei prevenir-me.*

— *É porquê, então?*

— *Tenho medo de não regressar. Não regressar de ti* (COUTO, 2008, p. 105-6).

Ao consideramos que as relações entre o ir e vir permanecem constantes, podemos viajar no discurso da voz narradora sem cortarmos o elo entre elas. A alquimia da imaginação flui no discurso recheado de simbólicas narrativas, em que o sujeito vagante é signo verbal intrínseco ao processo simbólico que é consumido por venenos disseminados pelo processo de colonização, rompendo com o paradigma: Deus é remédio e Diabo é veneno, conceito e lógica implantados pelos colonizadores com o propósito de torná-los presentes no imaginário da comunidade colonizada, ou seja, o colonizador é remédio, dádivas de Deus.

As relações entre tempos e lugares não são cortadas, fluem demarcando existências de outro lugar. De acordo com Fanon (apud BHABHA, 1998), desejar algo provoca deslocamentos que emergem para a atividade de interação entre pessoas e mundos:

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro

lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha atividade negadora na medida em que persigo algo reais do que a vida, na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo humano que é um mundo de reconhecimentos recíprocos (FANON apud BHABHA, 1998, p. 29).

O mundo das personagens torna-se grande o bastante para ser muito vasto para os reconhecimentos recíprocos, ao mesmo tempo que bem pequeno pode ser cercado por seus desejos mais singulares. Os sentimentos das personagens se entrecruzam para fomentar o distanciamento de cada um: cada personagem é único com seus dramas pessoais, viajando sozinhos para dentro de si mesmos:

— Coitada de Mundinha — prossegue o mecânico. — Ela ficou em trabalho de parto toda a vida. Ainda hoje ela carrega a filha dentro do corpo.
— Peço-lhe uma coisa: não falemos em Deolinda.
— Quem disse que estou falando dela? (COUTO, 2008, p. 82, pdf).

Há um processo de colonização do interior desse ser vagante que busca reterritorialização. Seus vai e vens formam instantes do discurso poético, no fluxo da imaginação criativa. Incorre também a junção do positivo com o negativo desde os contrastes dos termos venenos e remédios causando confusão simbólica nas entrelinhas do discurso ficcional.

O leitor vê em cena personagens que contracenam suas dores e suas curas. São divididos e interditados entre a vida e a morte dialogando num espaço único: a obra narrativa como um todo. As imagens são criadas propositalmente pelo narrador dinamizando a imaginação ficcional: o sentido da visão pode ser aguçado, reflete uma imagem do fogo: “Brasas se acendem nos olhos do médico e as palavras de Munda são água onde ele reganha sossego” (COUTO, 2008, p. 43, pdf).

Os sentidos são figurativizados pelo discurso, os olhos funcionam como uma iluminação para a visão mais aguçada: fogo e água se embatem sem se chocarem, a personagem sossega em meio as palavras de Munda no entrelugar. Sai em busca de outro para encontrar consigo mesmo. O “eu” não se depara com o outro fisicamente, mas usa a imaginação e a memória para sentir os fantasmas como se eles realmente estivessem eternamente ali.

2.1 Imagens no Entretempo e Entrelugar

A narrativa está carregada de um vácuo em que o narrador institui as personagens centrais no entrelugar e no entretempo. Ao romperem os obstáculos de uma vida estática, viajam para fazer uma nova história com significados que remetem para a cura de tantas mazelas que circundam aqueles que cruzam o seu caminho. É preciso vencer a si mesmo para viajar para Vila Cacimba, bem como para a ruptura cultural uníssona que proporciona à personagem viver novas experiências que incidem nos hibridismos culturais.

Para Bhabha (1998), as fronteiras ultrapassadas pelas personagens podem ser vistas como a formação de uma experiência nova com esferas que ora se opõem, ora ficam se conectam, na espacialidade. Produz-se o hibridismo, por meio de uma realidade denominada intervalar, constituindo uma face dupla, fluindo em esferas da vida:

[...] essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente. Essas esferas da vida são ligadas através de uma temporalidade intervalar que toma a medida de habitar em casa, ao mesmo tempo em que produz uma imagem do mundo da história. Este é o momento de distância estética que dá à narrativa uma dupla face que, como o sujeito sul-africano de cor, representa um hibridismo, uma diferença 'interior', um sujeito que habita a borda de uma realidade 'intervalar' (BHABHA, 1998, p. 35).

O discurso faz demonstração de signos: uma interioridade que pode ser vista e ultrapassada. O signo "porta" remete a entrar no interior da casa, a esse vencer os obstáculos, em que a personagem encolhe, ou seja, diminui seu tamanho normal para passar por ela. No espaço e na vida de Bartolomeu Sozinho, não há somente ele, sua mulher e sua se fazem presentes, uma fisicamente a outra por meio das lembranças. O médico chega com a pretensão de ficar para sempre ali, entra no mais íntimo da vida dos Sozinhos, como se rompesse o caminho de um ventre.

O médico Sidónio Rosa encolhe-se para vencer a porta, com respeito de quem estivesse penetrando num ventre. Está visitando a família de Bartolomeu Sozinho, o mecânico reformado de Vila Cacimba. À porta, a esposa, Dona Munda, não desperdiça palavra, nem despende sorriso. É o visitante quem arredonda o momento, inquirindo:

— *Então, o nosso Bartolomeu está bom?*

— *Está bom para seguir deitado, de vela e missal...* (COUTO, 2008, p. 9).

O protagonista penetra num ventre: no seio da família de Bartolomeu Sozinho. Como ele entra em algo que por si só já é sozinho? Isso pode sugerir que o isolamento de Bartolomeu não é algo perceptível numa leitura de primeiro nível, como se mostra no discurso narrativo. Ser casado já é algo que conota a ilusão de que não se está jamais vivendo em solidão, porém, mais que isso, há um jogo de palavras não desperdiçadas que convergem para a plurissignificação, pois, ao mesmo tempo, significam coisas diferentes:

O velho Bartolomeu vai trocando os pés para esconder um buraco na peúga. Até no morrer ele era minucioso. Um esgar a proteger-lhe os olhos do fumo do cigarro, o reformado mecânico inspira e geme por turnos.

— *Vê estas olheiras? Já são maiores que a cara inteira. É fígado, o fígado já me chega aos olhos.*

O fígado, para ele, não é um órgão. É um fluido que circula pelas entranhas. À porta da morte, a pessoa não passa de um saco de bÍlis.

— *E depois nunca mais saio deste maldito barco.*

— *Refere-se aos enjoos?*

— *Aos enjoos, a esta porcaria deste balanço, parece que ainda estou na merda do navio* (COUTO, 2008, p. 13-4).

Os entremeios da vida de Bartolomeu estão recheados de outros signos. Seu caminhar ou seus movimentos estão colocados como trocas de pés que levam a narrativa sobre si ora para a solidão, ora para um emaranhado de personagens que entram uns na intimidade dos outros. Nas palavras porta, ventre, buraco, inspira, fígado, entranhas, enjoos, a voz que narra revela signos, movimenta sujeitos, seus sentimentos, seus pensamentos de forma tão fluida que ocorrem enjoos no balanço das palavras:

Depois de tantos anos, deixamos de viver na casa e passamos a ser a casa onde vivemos.

— *É como se as paredes nos vestissem a alma* — diz o velho repartindo o fôlego entre a fala e o esforço de se sentar na berma da cama. Assim fica, pasmado, mastigando lembranças. “Deve escutar o mar”, pensa o português. E guarda um respeitoso silêncio enquanto Bartolomeu vai teclando o indicador da mão direita sobre os dedos da mão esquerda.

[...]

Volta a contar pelos dedos, demorando-se em cada falange, entretido em cada lembrança. Suspende a contagem, os dedos deformados, espetados na vertical (COUTO, 2008, p. 23, 24).

A imagem do ausente flui o tempo todo pelas lembranças, então podemos dizer que a ausência não existe de fato naquele lugar. Afinal, um é lembrado, amado e

desejado pelo outro que o completa. A matéria concreta e a abstrata formam a simbolização da consciência da personagem. A vida singular e coletiva é construída, assim também, pelo conjunto das relações do que é e não é, do que está e não está presente fisicamente para a contemplação. Esse jogo pode ser visto como o entrelugar de cada personagem.

Na obra *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari (2004),⁷ ao tratarmos do inconsciente que provém do campo social, da coletividade, destacamos as características da personagem sugestivas dos pensamentos edipiano. Neles, há a transformação do grupo familiar em neuróticos castrados por se sentirem desterritorializados. Esse evento interior do sujeito é o que se destaca como divã ou entrelugar. As personagens de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* são viajantes sem fim, passam a vida repetindo o sonho de reviver sua cultura de raiz se sentem deslocados da cultura inicial: aquela anterior à guerra:

— *Essa vida do barco fez de mim uma ave de migrações trocadas. Já não sabia se estava indo, se estava vindo.*

De tanto ir e vir, ele já trocava partida por destino. De tanto viver no mar, ele já perdera pátria em terra. Já não era de nenhum lugar. De uma onda, desfeita em espuma: era essa a sua pertença (COUTO, 2008, p. 27).

Essa desterritorialização se encontra em lugar nenhum, no vai e vem, no não saber para onde vão nem de onde vieram. É a vagacidade ou a lacuna em que flui a viagem do ser. A produção de intensidades se faz nesse fluir de entrelugares nos entretempos. É um ciclo da máquina de sentidos: há a procura daquilo que nunca será encontrado, pois o que aconteceu não retrocede para se colocar na estaticidade. Contudo, ao mesmo tempo em que a viagem flui para sugerir que há o entendimento do ir e do vir, os sentidos dos acontecimentos meandram o desejo humano refém do passado que colide com o presente. Assim, cada personagem se vê em situações interditas:

Em que é que as máquinas desejantes são realmente máquinas, sem metáfora? Uma máquina define-se como um sistema de cortes. Não se trata de modo algum do corte considerado como separação da realidade; os cortes operam em dimensões que variam com o carácter considerado. Qualquer máquina está, em primeiro lugar, em relação com um fluxo material contínuo (hylê) que ela corta (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 39).

⁷ Os autores fazem críticas ao modelo psicanalítico, por ser mais um modelo de opressão presente na sociedade. O Édipo existe, mas deve ser rompido, desterritorializado.

Trata-se da vida sufocada pela organização social adestradora: máquinas que podem ser entendidas como pessoas humanas desejantes por viajar, mas impedidos de experimentar! Daí a existência de um moribundo que viaja sem sair do lugar. Parado num momento da história de seu povo, vive-a reconhecendo-a e interrogando-a, para tê-la como sua também, pois se encontra nela pela permanência da imaginação.

A aparente simplicidade da vida das personagens é carregada de instantes poéticos: há ritmos contínuos e descontínuos, inscritos numa espacialidade de fluxo da imaginação criativa. O universo entre o positivo e o negativo fica latente nos contrastes entre venenos que saram e remédios que causam dor e nos remete a entrelinhas do simbólico do discurso ficcional:

As dissoluções definem-se por uma simples descodificação de fluxos, [...]. Sente-se a morte a vir de dentro, sente-se o próprio desejo ser instinto de morte, latência, mas também passar para o lado destes fluxos que conduzem, virtualmente a uma nova vida. Fluxos descodificados - quem nomeará este novo desejo? Fluxo de propriedades que se vendem, fluxo de dinheiro que corre, fluxo de produção e de meios de produção que se preparam na sombra, fluxo de trabalhadores que se desterritorializam: será preciso o encontro de todos estes fluxos descodificados [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 232).

Esse discurso que põe em cena sujeitos divididos e interditados, remete-nos a Spivak (2010), para quem a vida e a morte ficam num mesmo espaço, instituem-se como imagens sugeridas por meio de signos verbais e pelas situações da narrativa, combinados na dinâmica da imaginação ficcional, formando a imagem da unidade da obra.

Para Gilbert Durand (1989), a imagem do que não está se torna a matéria do processo de simbolização, de ressignificação na consciência ou no imaginário individual e/ou da coletividade, dando um sentido ao universo de vida do povo. É o concomitante relacional de imagens que dá significado a tudo o que existe. Uma resposta à angústia existencial frente à experiência "negativa" da passagem do tempo. O autor define imaginário como o conjunto das "relações de imagens que constituem o capital pensado do homo-sapiens".⁸ Essa angústia se institui também naquilo que é chamado máquinas desejantes:

⁸ (DURAND, 1989, p. 14).

Já vimos como os dois sentidos de «processo» se confundiam: o processo como produção metafísica do demoníaco na natureza, e o processo como produção social das máquinas desejanter na história. As relações sociais e as relações metafísicas não constituem um após nem um além (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 51).

O processo que produz máquinas desejanter ingressa o ritmo do movimento bem amplo em que se pode observar a angústia existencial das personagens. Os pais de Deolinda mostram isso nos seus desejos ao mesmo tempo claros e obscuros. Suas relações são de venenos que não matam e de remédios que não curam na rotina de vida.

Quando as personagens estão diante de outros, o inconsciente, como na obra *O anti-Édipo*, revela-os como sujeitos neuróticos por causa da sua desterritorialização que os colocaram em um entrelugar diferente daquele do sonho. Há uma guerra interior com intensidades variadas. Parece haver algo muito drástico vai acontecer, depois há um esfriamento no ciclo do discurso. Isso mostra que a narrativa não é dinâmica.

A viagem flui sem estagnar, mas para e anda de um discurso para o outro. Forma interdições nunca permanentes, pois ocorrem as colisões das angústias de um com as de outro. O que importa é que há uma criação de contingentes sociais novos formados a partir do entrelugar, que flui por meio do discurso, da voz narradora que supostamente organiza seus mundos:

o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente (BHABHA, 1998, p. 27).

Essas ideias de Bhabha, o encontro é exigido para a fruição do novo que não tem continuidade de algo anterior, nem posterior. É a novidade em sua integralidade, que interrompe com qualquer vínculo temporal para ser arte, ficando num espaço denominado entrelugar.

Em Mia Couto, as personagens transitam entre fronteiras, criam novas culturas, adaptam-se às vivências uns dos outros, para angariarem experiências. Os lugares viajados nem sempre são os desejados, mas a viagem do médico foi diferente. Saiu

de sua origem para ir ao encontro do outro, deparou-se consigo mesmo, viu-se sozinho no devaneio do seu sonho. Já Deolinda seguiu outro caminho, porém, assim como uma sombra, vivia eternamente entre os moradores e os visitantes de Vila Cacimba, fez-se sempre presente ali.

A produção ficcional feita em forma de narrativa dá um bilhete para o acontecimento da viagem que leva os sujeitos ao seu próprio interior. De lá, conseguem outros retornos, pois nunca mais querem parar de fazer a travessia das fronteiras de Vila Cacimba. Extraem sentimentos capazes de movimentar a vida que estava doente: não conseguia sonhar. O imaginário diagnostica e receita o que é característico do universo imbricado com personagens de Angola, Moçambique e de outras partes do mundo que se encontram para motivar a estória.

2.2 Composição Híbrida

A obra de Couto tem uma composição híbrida em suas palavras de forma que o passado e o presente, as vidas das personagens deságuam umas nas outras, ódio se torna chama para o amor. Bartolomeu Sozinho vive cercado de outros sujeitos e fantasmas. Sua mulher Dona Munda, o recém-chegado à África que se vê como médico, sua filha sempre presente em sua vida, mesmo estando distante hibridiza o olhar de um que penetra no outro para formar o todo constitutivo do universo ficcional:

A voz rouca parece distante, contrariada como se lhe custasse o assunto. O médico acredita não ter entendido. Ele é português, recém-chegado a África. Refaz a questão:

- *Perguntava eu, Dona Munda, sobre o seu marido...*
- *Está muito mal. O sal já está todo espalhado no sangue.*
- *Não é sal, são diabetes.*
- *Ele recusa. Diz que se ele é diabético, eu sou diabólica.*
- *Continuam brigando?*
- *Felizmente, sim. Já não temos outra coisa para fazer. Sabe o que penso, Doutor? A zanga é a nossa jura de amor* (COUTO, 2008, p. 9-10).

No trecho, é o recém-chegado quem indaga, de modo que o diálogo instaure o processo tensional dramático recorrendo a signos que correspondam a essa intencionalidade: diabético x diabólica. A primeira palavra está no masculino e a segunda no feminino, mas sua coloração de sentido não gera o contraditório, embora estabeleça contraste e conflito entre dois personagens: “ele é diabético, eu sou diabólica”.

Há rupturas dos sentidos normais ou literais das palavras para que a narrativa se torne plurissignificativa. O mal de que Bartolomeu sofre, o diabetes trazido para o texto como sinônimo de doçura em exagero, de tal forma é por si mesmo estado do que parece contraditório, já que doce só poderia gerar mais doçura, movimentando-se no cenário de que as personagens fazem parte e dinamizam.

As duplicidades das estórias dentro da narrativa em sua totalidade consistem na evocação de mazelas de um sujeito de Moçambique em constante (re)descobrimto conforme o desenrolar da estória em movimento gerador de um final que torna polissêmica.

As personagens com suas maneiras de viver sozinhas, na verdade, vivem de forma híbrida e em constante (re)formulação, em contínuas trocas de visão de mundo. O protagonista segue seu caminho traçado com (de)formação da integridade do sujeito violado pelo outro que o penetra no ventre como se houvesse serpentes a passear:

‘Engano seu’, pensa Sidónio. Há esperas que nunca se aprendem. Mesmo sob o dilúvio, continuaremos aguardando a chuva. É de outra água que esperamos. O médico toma-lhe a temperatura, mão sobre a testa. Bartolomeu cede, cabeça tombando como se fosse uma carícia. Num instante, porém, os braços, repentinas serpentes, se cruzam sobre o ventre. Uma cólica o faz dobrar.

— *Estou a ser comido pela minha própria barriga.*

— *Deixe-me ver o que se passa.* As mãos profissionais percorrem o redondo do ventre. O velho reage: tenta erguer-se, cambaleia e tomba, pesado, no sofá.

— Isto hoje é que está uma tempestade... Tudo balança, já voltei ao Infante D. Henrique (COUTO, 2008, p. 140).

A combinação dos episódios inscreve sujeitos que veem sua formação cultural violada, mas, em tempo oportuno, sua consciência constrói-se a essência de um ser marcado por interferências internas e externas. O processo de colonização afronta a cultura local transformando-a em ritmo de deslocamentos resultantes de imposições. As interferências de um ser sobre outro hibridizam traços culturais do povo subalterno. Apesar de as colocações de Bhabha apontarem para as possibilidades inesperadas:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanta conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 21).

Surge da hibridização pelas interposições em que o vai e vem da narrativa não se organiza para consolidar um personagem, mas para revelar processos híbridos de todas as pessoas. Nenhum se sobrepõe ao outro, mas mantém-se em seu universo para se destacar como tal. São signos como os dedos das mãos que se unem e se afastam, um não toma o lugar do outro para se apossar, mas somente para ficarem juntos:

Dir-se-ia que os fluxos estão ainda demasiado ligados, que os objectos parciais são ainda demasiado orgânicos. Mas um puro fluido em estado livre e sem cortes, deslizando sobre um corpo pleno. AB máquinas desejanter fazem de nós um organismo; mas no seio desta produção, na sua própria produção, O corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 13).

Os fluxos se ligam como se não houvesse cortes, bem como, ao mesmo tempo, mantêm-se livres como os dedos ou o corpo inteiro com seus membros. Formam um organismo para a produção de um efeito totalizante. Nessa visão do todo, pode se ver a hibridização de partes que são ligadas para execução de um fim:

Munda bate à porta do quarto, a fortaleza onde o velho se encerrou e escurece desde há meses. A esposa aguarda pela rabugenta resposta de Bartolomeu. Em vão. Dona Munda não poupa os nós dos dedos e, de novo, golpeia a porta. Cauteloso, o Doutor Sidónio pede-lhe contenção (COUTO, 2008, p. 10).

A formação cultural moçambicana, bem como das personagens, pode ser vista como uma espécie de hibridização de realidade e ficção. O processo de pós-colonização de Moçambique se deu de forma invasora na cultura do povo: o que chegou se impôs ao que já estava e mudou os rumos cotidianos da vida social ali. A obra de Couto revela discursos que se hibridizam por espontaneidade de ambas as partes para criar resultados diversos em sua essência.

Pelo movimento dos episódios narrados, as personagens na obra em análise ganham habilidades de ser membro de uma viagem para seu interior e de perceber o outro como reflexo de si mesmo. O passaporte que cada personagem usa para penetrar na intimidade que o espera é o mesmo usado pelo leitor para visitar os destinos que se entrecruzam:

À entrada do posto de saúde, os olhares de Munda e do forasteiro se cruzaram tão intensamente que ela, timidamente, o saudou. Após hesitação, o português dirigiu-se-lhe:

— *Procuro pela senhora Munda Sozinho.*

— *Sou eu mesma.*

— *Sou médico, venho cumprir uma missão no posto de saúde da Vila*

[...]

O riso degenera em tosse e o português se afasta, cauteloso, daquele foco contaminoso. Quase

colide com Suacelência que acaba de cruzar a estrada. O Administrador vem esbaforido e cumprimenta, de forma esquiva, os presentes. Detém-se sob a janela, aproveita a sombra para enxugar meticulosamente o afogado rosto. (COUTO, 2008, p. 38, 111).

A hibridização dos dedos das mãos, do corpo com seus membros, das personagens que parecem viver dentro de uma narrativa que brinca com a similaridade da história moçambicana revela sujeitos engajados a entrar nos conflitos antigos e presentes indo ao encontro de suas outras margens, procurando ajustá-las como meio de barrar os fantasmas que tentam amedrontar o homem. Deolinda constrói o bloqueio que mantém escondidas as aparições embaixo da cama: “Ajeita a colcha para que as margens se ajustem ao chão. Ele sabe: por baixo da cama é que dormem os fantasmas. Os fantasmas e a caixa de ferramentas”.⁹

Esse encontro pode ocorrer em qualquer lugar, com diferentes sujeitos, o que importa é a fusão de uma criatura com a outra para haver a harmonia entre duas partes que se tornam sinônimas como as margens de um rio. Apesar de uma margem estar em sua posição com aparente distanciamento da outra, há uma ligação que a faz ser completada pela outra. Ambas mostrando sua importância na posição que ocupa, olhando-se para ver o reflexo de si mesmas.

O discurso é o lugar de posicionamentos como um porto de ancoragem, de partidas e chegadas de viagens e de movimentos contínuos: a viagem pelo imaginário é sem fim. O discurso se faz constante pela hibridização pelos diferentes personagens que têm diferentes vozes a começar pelos seus nomes. Conforme Moreira, há plurissignificação das palavras, as quais

se constituem como elementos determinantes da enunciação narrativa, manifestando-se como uma forma, uma palavra, um sentido que se coloca em um tempo e um contexto específico. Eles se ligam, portanto, ao acontecimento da experiência enunciada. [...] Ao entrar no texto, o provérbio se anuncia como fragmento de um mosaico. Num mosaico os elementos não são distintos, mas semelhantes (MOREIRA, 2005, p. 120).

⁹ (COUTO, 2008, p. 14, pdf).

Personagens se autorrevelam sendo plurais, diante de um tempo que provoca a morte de um para que outro nasça. É a temporalidade antes da partida de um e da chegada do outro. A filha de Bartolomeu partiu para outro lugar, enquanto Sidónio chegou de outro lugar para se inserir em Vila Cacimba.

A magia de sua terra é o lugar da hibridização de culturas de brancos que se mulatizam e dos negros que se embranquecem na alma por não conseguir se afastar de seus destinos. Ao chegar ou ao partir, cada personagem se familiariza com os costumes do lugar como se dele fizesse parte a vida inteira:

O médico estranha a sua própria ansiedade. Naquele lugar sem outra evasão, o relato dos sonhos de Bartolomeu era uma espécie de matinée de cinema. O doente desenrola a voz numa poalha luminosa e o português vai-se lembrando da sua cidade, dos rumores confusos provenientes das ruas atafalhadas de carros e gentes. E recorda Deolinda, o encontro fugaz e fabuloso, sob o fundo de luz branca de Lisboa (COUTO, 2008, p. 64).

A transgressão do real possível faz da narrativa de Couto uma poética de (re)criação sem fronteiras. A janela ou porta se abre para outros territórios da interioridade que é sua casa. Tal casa ou moradia serve para abrigar os que chegam e os antepassados que nunca foram embora, mas são transformados em entidades divinas, por meio da mediação:

[...] o símbolo é mediação, porque é equilíbrio que esclarece a libido inconsciente pelo <<sentido>> consciente que lhe dá, mas lastrando a consciência por meio da energia psíquica que a imagem veícula. Sendo o símbolo mediador, será igualmente constitutivo da personalidade através do processo de individualização (DURAND, 1964, p. 59).

Os elementos são formados de palavras que nascem, mudam de rosto e de lugar, envelhecem, morrem e renascem num movimento contínuo como símbolo da continuidade da vida pelo ciclo da morte. A origem do ser é a da estória que flui como rio que corre para o passado e para o presente contínuo. Assim, a palavra é dona de sua existência que vive e que morre como poético escorregadio de aspectos ficcionais que lembram os reais na história moçambicana:

O médico caminha, pé ante pé, por entre as ferramentas. Recupera o estetoscópio e limpa-o na ponta da bata, alheio ao olhar atento do paciente.
— *Para dizer a verdade, o senhor nem devia voltar aqui.*
— *Não quer que volte?*

— *É que o senhor entra neste quarto malcheiroso e eu o vejo mais como coveiro do que meu salvador. Aqui, neste leito, eu já vou no meu próprio desfile fúnebre.*

As mãos vão-se enrodilhando como se, entre os dedos magros, escondesse uma pomba viva.

— *E mais, Doutor: acho que o senhor não tem nada a fazer aqui. Eu vivo tão sozinho que nem doença tenho para me acompanhar.*

— *Cabe-me a mim avaliar das suas doenças.*

— *Eu hei-de morrer de nada, só por acabar de viver.*

— *Mas hoje não, hoje não morra que é domingo...*

[...]

— *Sonhei que você vinha. E você trazia o remédio. O remédio, isto é, a morte...*

O médico empurra o ar com ambas as mãos como se afastasse mais do que uma simples ideia. A morte? Era suposto ser o inverso: ele trazia a Vida, a cura, a morte da Morte (COUTO, 2008, p. 17, 126).

Pela linguagem, o narrador tece uma estória que não fica congelada no tempo, pois está não retrata apenas o passado, mas o presente e o futuro que dialoga com a vida humana em todos os momentos. O mito de que aqueles signos na narrativa se parecem com homens e mulheres da realidade burila uma arte que coleciona fruição interpretativa. A palavra é o objeto de aventura das personagens que se sofre metamorfoses em suas vidas. O universo que trabalhamos aqui se torna de uma beleza literária única de Couto, tanto que seu estilo marca a si mesmo.

A obra em apreço faz emergir um universo de possibilidades com suas significações dentro das palavras da narrativa. Personagens criam novos sentidos para suas vidas pela hibridização. Revelam-se por meio da linguagem, propõem novos olhares para si e para o que existe ao seu derredor. O trecho abaixo mostra como o discurso de Suacelência é feito para amedrontar Sidónio, revelando o caráter dele:

— *Sabia que eu posso mandá-lo prender? — Sei. — Fica preso e ninguém sabe de nada. Aqui em Vila Cacimba é muito longe, não há embaixadas consulados, jornalistas... O português baixa o rosto, em silêncio. A ameaça é tão real que ele não encontra resposta. Suacelência continua afagando a pança e retoma o discurso em tom mais suave: — O que é que o faz tanto ir a casa de Bartolomeu Sozinho? (COUTO, 2008, p. 36, pdf).*

Com esse discurso, Suacelência comporta-se frente ao outro em tom ameaçador, suas ações são bem pensadas, sabe que não pode ser castigado por nenhum malfeito que praticar contra o estrangeiro. Afinal, Vila Cacimba é terra longínqua de consulados e embaixadas, ninguém pode socorrer o português, caso seja vítima de Suacelência.

A linguagem é seara das personagens. Ela mostra como estes são, suas intenções em relação ao outro. As linguagens fazem manutenção da metamorfose das origens das coisas, dos sujeitos. Nos elementos usados na narrativa, cada personagem viaja em busca daquilo que lhe falta, a vida e a morte ganham novas roupagens. Assim, ocorre um reencontro da personagem consigo e com seus universos simbólicos. Ao evocar uma nova vida para seus universos de significação, a personagem constrói sua imagem que mais se parece com sua morte sendo meio incomum de olhar o mundo.

O processo criativo de Couto faz-se numa relação da realidade com a invenção que transfigura crenças e culturas de uma terra que pode ser aqui ou acolá. A criação do artista tece fios da memória, põe em cena conflitos diversos, narrativizando-os. Para Bhabha (1998, p. 29): “é o espaço intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência”. Os mitos milenares se tornam essenciais para o desenvolvimento humano em que este se vê no (re)encantamento do mundo. Desse modo, as personagens reincidentem aspectos mitológicos de si mesmas e de uma amplitude inimaginável: “Sidónio está pálido, sobre ele recaem os mitos de um continente pleno de imprevisíveis perigos”.¹⁰

A personagem com seu lugar ou espaço de movimento já se torna híbrida por natureza. O cenário moçambicano é de contínua hibridez pela colonização, pela invasão da cultura branca para violar a negra. Pela história africana que percorre o mundo, um olhar mágico é desencadeado em cada fragmento da realidade narrativa. As personagens se apresentam como sem sentido muito importante, assim como era o escravo aos olhos de seus senhores. Suas vidas parecem monótonas e enroladas pelo patético:

Dão tempo. Dona Munda vai traduzindo para o médico português os pastosos sons que vão escoando através da porta. Escuta-se o velho Bartolomeu a erguer-se do cadeirão, lento como lava fria, escutam-se os seus gemidos enquanto se dobra para calçar peúgas. Agora, diz Munda, agora ainda será preciso esperar que ele repuxe as meias até cobrir os joelhos (COUTO, 2008, p. 7, pdf).

¹⁰ (COUTO, 2008, p. 73, pdf).

Ao entrar na Residência dos Sozinhos, Sidónio percebe a morosidade dos movimentos do dono da casa, é preciso esperar cada acontecimento dentro do quarto de Bartolomeu. Dona Munda segue os passos do marido à distância, narra ao estrangeiro o que ele fará depois de calçar suas meias, demora um tempo para erguê-las. Cada ação dele é vista em câmara lenta: o caminhar de Sozinho é lento.

Nas envolturas das palavras de Munda, que traduzem as locomoções do esposo, um novo olhar ressurgue sobre o ancião. Os sons ganham certa vibração pela voz narradora. Munda e Sidónio esperam pelo que Bartolomeu fará, a esposa parece saber tudo que acontecerá ali. Contudo, dentro daquele corpo que se movimenta lentamente, há um sujeito que sonha e busca a todo custo pelos remédios manter-se vivo.

Ao contar sobre seus sonhos, Bartolomeu desperta no outro a admiração pousada naquilo que lhe é traduzido. As histórias se entrelaçam, quando o sonho do outro encontra guarida nos corações que o ouvem. Então, os estudos da obra de Couto encontram a composição híbrida do conteúdo da estória. As vozes do discurso falam perscrutando as características do outro. Direccionam-se sempre para novas direções reveladas nas entrelinhas da narrativa:

— *Viajar é muito bom, mas as pessoas deviam morrer no sítio onde nasceram.*

— *Não vejo relação entre uma coisa e outra.*

— *Veja o cemitério dos alemães. São falecidos confundidos, não reconhecem o lugar onde suspiraram.*

— *O mundo mudou, as pessoas hoje vivem e morrem longe dos lugares onde nasceram.*

— *Não sei, o senhor sabe mais do mundo* (COUTO, 2008, p. 69).

Nessa constituição híbrida com o olhar daquele que pesquisa, há um espaço de costura de várias fronteiras interiores que exterioriza coisas que pareciam sombrias demais para serem vistas ou sentidas na viagem da narrativa. A alma encontrada nas vozes do discurso invade a alma do que lê e, por meio de certa loucura, o leitor se torna capaz de resgatar algo invisível, fazendo-se coerente em sua forma de ver o diálogo.

O corriqueiro vira singularidade desde o simples ato de ler que flui para menções de dizeres na escrita coutiana. Um mundo de significação sobressai do interior da personagem com traços de um ser comum, movimenta uma formação múltipla de elementos míticos de várias culturas que os constituem. O que importa é

a transposição de diversidades desses elementos que se sobrepõem às velhas categorias de reformulação da arte pela passagem da vida para a morte:

— *Apenas uma coisa, nunca mais me pergunte o que me dói. Como podia descobrir o que lhe doía se todo ele era uma dor, a aflição de ser pessoa, num mundo sem lugar para pessoas?*

— *O meu medo não é de morrer. O meu medo é ter de nascer de novo.*

Apenas por isso ele não dava azo a ter um fim. Deixava-se existir, com a mesma inércia que o crescer das unhas (COUTO, 2008, p. 135).

No nascer de novo, a estória funciona como um sonho que movimenta o existir da obra; de quem não viveu nem quer significa que queira viver a realidade da narrativa, mas que de alguma forma se identifica ali. A influência da escrita de Couto aquele que lê como se o entendimento de mudanças que ocorre em sua própria vida. A estória do impensado se harmoniza com a realidade do autor e do leitor.

Diante disso, Moçambique pode ser uma província, uma cidade, uma vila, uma casa, o interior de uma pessoa ou ainda abarcar a tudo isso para ser o mundo inteiro, já que os conflitos humanos não são típicos de um único cenário. É lugar de encontro e reencontro, e desencontro na invenção de espaços de vidas híbridas. A literatura de Couto se compõe de uma concepção animista que entra em contato com a terra, o ar, o fogo e a água, bem como com os seres celestes que habitam o cosmo:

Tais códigos acabam, portanto, hibridizando-se, deixando de lado a ideia de 'pureza' imaginada como constituinte de sua forma de ser e enriquecendo-se "por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Os elementos do discurso da obra em análise são códigos não puros, porque foram criados para representar as personagens metamorfoseadas pelo processo de colonização. Elas se transformaram sem sujeitos com duas línguas, tiveram seus nomes mudados, de maneira que não mais sabiam ser o que eram antes da chegada dos estrangeiros:

— O seu nome é Tsotsi. Bartolomeu Tsotsi.

— Quem lhe contou isso? De certeza que foi o cabrão do Administrador. Acabrunhado, Bartolomeu aceitou. Primeiro, foram os outros que lhe mudaram o nome, no baptismo. Depois, quando pôde voltar a ser ele mesmo, já tinha aprendido a ter vergonha do seu nome original. Ele se colonizara a si mesmo. E Tsotsi dera origem a Sozinho. (COUTO, 2008, p. 56, pdf).

Com a linguagem hibridizada, ao contar sobre a origem de seu sobrenome, Sozinho explica o surgimento de seu nome, a possessão de Ihe deu meio de falar duas línguas também Ihe roubou suas características naturais moçambicanas. Tsotisi é assinatura de Bartolomeu, depois de ser nominado pelo Administrador.

Conforme Fanon (1978, p. 105), ao se fazer analogia das obras *Os condenados da terra* e *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, pode-se inferir que a figura Sozinho reflete a luta daqueles que sentia a necessidade de se armarem para a libertação nacional, frente à constante insegurança do colonialismo:

Essa tomada de consciência não é fortuita. Consagra a dialética que preside ao desenvolvimento de uma luta armada de libertação nacional. Se bem que os campos representem reservas inesgotáveis de energia popular e os grupos armados façam aí reinar a insegurança, o colonialismo (FANON, 1998, p. 105).

O administrador, representando o colonizador, queria por todas as formas reger a vida dos moradores de Vila Cacimba. Mudava a ordem das coisas, conseguindo seus feitos por enfraquecer as ideias do colonizado. A personagem sofre o acontecimento como violação de sua personalidade. Ao nascer, foi-lhe dado um nome, mudado ao ser batizado, alterado novamente pelo tal administrador de Vila Cacimba.

III - REMÉDIOS X VENENOS: MORTE E VIDA EM VILA CACIMBA

A aparente simplicidade da vida das personagens em Vila Cacimba é permeada de contínuo contraste entre o positivo e o negativo: os remédios e os venenos podem ter o poder de curar e matar.¹¹ A característica marcante do discurso é a inversão do que se conhece em cada uma dessas substâncias que estão relacionadas às atribuições dadas à divindade e ao demoníaco. As essências ficam misturadas para serem dissolvidas. Essa dissolução não mais importa, mas sim que, em diferentes ocasiões, sobretudo, quando se de falsa doença. Munda indaga sobre o medicamento e, ao fazê-lo, desnuda segundas intenções:

— Fora isso, Doutor, agora vamos ao assunto próprio.
— Que assunto?
— Trouxe o remédio?
— Que remédio? O seu marido já não precisa de mais nada.
— Oh, Doutor, já esqueceu? Eu quero um remédio para ele ficar pior, um remédio para ele ficar pioríssimo... para ele... bom, já disse... (COUTO, 2008, p. 19, pdf).

Os poderes dos remédios são reconhecidos como meios de separar a vida da morte, sendo atribuições dadas a Deus ou ao diabo¹². O termo fica pervertido: remédio, usado para aliviar dores e males do corpo, pode ser destinado a outro fim. A partir de princípio ativo de venenos, a substância pode ter o poder de curar ou matar, a diferença está na dosagem usada pelo médico ou paciente.¹³ Com esse conhecimento, observamos como o modo discursivo da obra em análise coloca os termos remédios e venenos inferindo vida ou morte das personagens:

E se Deus não nos ajuda, como recusar auxílio do diabo? O segredo, numa vida remendada, é manter o fio na agulha e saber aproveitar a ocasião. E ali, tão longe de tudo, a ocasião não podia ser outra. Dona Munda, coitadinha,

¹¹ A palavra remédio(s) aparece 51 vezes e veneno(s) apenas oito, no discurso narrativo. Essa desproporcionalidade quantitativa dos termos reforça ainda mais o quanto as doenças na vida dos moradores da Vila Moçambicana são fruídas.

¹² Usaremos a palavra Deus em maiúsculo e diabo em minúsculo por estarem escritas assim na obra.

¹³ Segundo Associação Brasileira de Indústrias Farmacêuticas (Abifarma), a automedicação mal realizada é responsável, no Brasil, pela morte de cerca de 20 mil pessoas por ano. O problema é que a diferença entre “remédio” e “veneno” pode ser o mesmo princípio ativo em dosagens desproporcionais.

Informações encontradas em: <<http://diariodebiologia.com/2015/10/os-7-medicamentos-mais-vendidos-no-brasil-veja-se-voce-faz-uso-de-algum-deles/>>. Acesso em: out. 2016.

era muito ingênua. Pedia a Deus que mudasse o mundo. Ora, é sabido: para os pobres, este mundo só muda para pior (COUTO, 2008, p. 83, pdf).

Os auxílios de Deus e do diabo são recebidos pelas personagens sem escusas, pois o que elas querem é aproveitar a ocasião ou necessidade. Nas escolhas, não há inocentes ou culpados; sinceros ou mentirosos, mas sujeitos em busca de sanar seu desejo. Ao deparar-se com o medo, a tendência é que se opte por aquilo que mais convém. Os provocadores do medo vêm do externo, abalam o interior da personagem e muda o cenário inteiro, ou seja, a vida real e a imaginário dos moradores de Vila Cacimba. Alfredo Suacelência é um exemplo de deturpador da ordem daquele pacato lugar, antes de sua chegada. As falas de Bartolomeu, de Sidónio Rosa e do narrador o caracteriza como o invejoso sem limite:

— Tenho medo desse Alfredo Suacelência.

— Não sei porquê!?

— Pois, esse filho da puta odeia o meu passado, diz que são nostalgias coloniais...

O Administrador fazia pouco das suas glórias marítimas. Quando Bartolomeu desembarcava do Infante D. Henrique, as pessoas olhavam-no como um herói que vencera horizontes. Suacelência minimizava-lhe os feitos dizendo: 'Ora, esses colonos precisavam de um preto decorativo'. Não era por méritos próprios que o mecânico negro seguia no navio. Ele era tripulante apenas como instrumento de uma mentira: de que não havia racismo no império lusitano.

— Decorativo é a puta que o pariu.

— Calma, Bartolomeu. Não vale a pena o alvoroço, o Administrador nem está aqui (COUTO, 2008, p. 14, pdf).

As palavras de Suacelência são deturpadoras da imagem do outro, no caso de Bartolomeu, não seria aceitável ao administrador que um nativo fosse condecorado por algum feito. Ele queria convencer a todos de que o mecânico era desprezado pelos colonos, fora usado apenas como algo decorativo para forjar uma mentira de que o racismo não existia no Império Lusitano. Mata-se o outro fingindo deixá-lo viver, pois não o reconhece com nenhuma dotação de glória ou honra. O discurso de Suacelência mostra uma ideologia dominante que põe em cena sujeitos interditados, para não conseguirem aspirações de reconhecimento do eu.

Os signos incidem em sentidos de vida e morte. Segundo Spivak (2010), o colonizado é subalterno, sua vida e sua morte são a mesma coisa para o colonizador, por isso, matá-lo nada significa como sentimento que deva ser considerado maldade. Num mesmo espaço, instituem-se as imagens de dor e de bem-estar pelos signos

verbais. As situações combinam a dinâmica da imaginação ficcional que aciona os cinco sentidos humanos - tato, olfato, paladar, audição e visão, para sentir aquilo que é próprio da condição do homem, ou seja, as dores, as dificuldades de caminhar por alguma debilidade, a dor que parece que nunca passa, entre outros. Entretanto, de acordo com Lima (2009):

Na experiência da arte, não há fatalidade porque o objeto imaginário, mantendo-se irreal, não se plenifica enquanto combinação de imagens se não enquanto articulação de irreais com vazios [...] que se suplementam! – conjuntamente: pela concretização efetuada pela leitura (LIMA, 2009, p. 155).

Os recortes da linguagem da obra significam contrastes de vida e morte equivalendo a venenos e remédios. Figuras de linguagem como a sinestesia adornam a leitura, os sentidos agrupam-se no mesmo viés dos elementos simbólicos ar, terra, fogo e água presentes na narrativa:

O símbolo é um caso limite do conhecimento indirecto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se directo – mas num plano diferente do do sinal biológico ou do discurso lógico -; o seu imediatismo visa o plano da *gnosis* como num movimento assintótico (DURAND, 1996, p. 74 [sic]).

Tudo vira símbolo para formar a unidade da imagem dos moradores de Vila Cacimba. As personagens vivem juntas, podem ou não se separar. Dessa forma, faz-se comparação do movimento de separação como os caminhos da água que se unem e se separam, mas isso vai depender do momento:

— Posso perguntar-lhe uma coisa? Por que razão vocês passaram a dormir separados?
— A vida é um rio, Doutor: a água junta e separa.
— Você é feliz, Dona Munda?
— Não é que seja infeliz. Eu não sou é feliz.
E explica: a ausência dupla de felicidade e infelicidade é ainda mais penosa que o sofrimento.
O verdadeiro castigo não é o inferno com as suas chamas devoradoras. A punição maior é o purgatório eterno
— Uma coisa aprendi na vida. Quem tem medo da infelicidade nunca chega a ser feliz.
E sorri, acariciada não se sabe por que lembrança. Depois sacode a cabeça, apoia o braço no joelho para se erguer. Por fim, enfrenta o médico olhos nos olhos (COUTO, 2008, p. 18-9, pdf).

A duplicidade de estar junto e separado, de ter felicidade e infelicidade faz com a personagem viva, siga seu destino cheio de conflitos, mas os enfrenta olho a olho. Os significados da vida precisa dos contrastes de experimentar venenos e remédios. Os fluxos da viagem ao sonho, que começa por meio do simples adormecer, são dissoluções das realidades de protagonistas que se apropriam daquilo que já está dentro deles. Deleuze e Guattari (2004, p. 232) apontam para essas fluências que os conduzem a uma nova vida:

As dissoluções definem-se por uma simples descodificação de fluxos, [...]. Sente-se a morte a vir de dentro, sente-se o próprio desejo ser instinto de morte, latência, mas também passar para o lado destes fluxos que conduzem, virtualmente, a uma nova vida. Fluxos descodificados - quem nomeará este novo desejo? Fluxo de propriedades que se vendem, fluxo de dinheiro que corre, fluxo de produção e de meios de produção que se preparam na sombra, fluxo de trabalhadores que se desterritorializam: será preciso o encontro de todos estes fluxos descodificados [...].

O sujeito vagante é signo verbal intrínseco vivendo esses fluxos, ao estarem inseridos no jogo simbólico que mistura venenos e remédios no mesmo recipiente que é o discurso da obra em sua totalidade. Aqueles que consomem os elementos que podem curar ou matar são disseminados para encontrar a si mesmo. Pelo processo de colonização, rompem com paradigmas: Deus tem como adjunto os venenos enquanto Diabo, remédios. O conceito aparentemente lógico de que veneno só pode matar e remédio, curar, foge dos padrões já instaurados ao longo dos anos para entrar em cena o discurso que mostra outra vertente de sentidos. As relações entre elementos são desvirtuadas, tempos e lugares não têm fronteiras, pois o sonho precisa fruir para onde quiser:

— Munda nunca me falou nisso. — Ela vai-se vingar, eu sei. Um indevido remédio, uma dose excessiva, um doce veneno: silenciosos e perfeitos modos de o eliminar do mundo dos viventes. Ou quase viventes. Era esse o plano malvado que lhe roubava o sono (COUTO, 2008, p. 72, pdf).

A idade avançada que esbranquiçou os cabelos de Bartolomeu; a doença não o deixa lembrar-se de acontecimentos recentes, prendendo-o ao passado estático. Entre outras barreiras encontradas na vida, são coisas que não o impedem de buscar mais remédios para sua vida. Ele indaga o porquê não mais receberá receita, deseja sonhar de novo, pois é um direito que ninguém deve tirá-lo dele:

— Não me pode receitar mais?

Um vago 'claro, claro' assegura que não haja mais assunto. Já se erguendo para as despedidas, ocorre ao médico um motivo para se demorar um pouco mais. Adia o regresso à pensão, com medo de marinar na solitária angústia de quem não sabe esperar.

— Ah, é verdade, então eu hoje não tenho direito a um sonho?

A idade enevoou a cabeça de Bartolomeu. O homem não se lembra dos sonhos recentes. Por isso, narra apenas os velhos sonhos. Alguns, como ele diz, mais velhos que ele próprio (COUTO, 2008, p. 32-3, pdf).

Os sonhos são parte da vida humana desde tempos remotos. Isso está inferido quando Bartolomeu diz que se lembra daqueles mais velhos que ele. Dá a entender que o ato de sonhar é herança, que promove uma manifestação da subjetividade inquietante e movente do homem. As relações do passado podem ser relidas no presente. A viagem ao mundo do sonho mostra os aspectos deslizantes entre as realidades.

A aproximação entre Bartolomeu Sozinho e Sidónio Rosa, e outras personagens, serve para que haja maiores possibilidades de encontrarem curas para si e o outro. A similaridade das doenças que precisam ser diagnosticadas e superadas para a restauração da saúde dos moradores de Vila Cacimba. Há uma epidemia que não deixa ninguém ser visto como é, pois, todos estão propensos de, a qualquer momento, serem contaminados pelo mal súbito.

Vila Cacimba é considerada o quartel da epidemia que se alastra descontroladamente. Só havia um médico, além disso, o interesse dele era dispendido para a Residência dos Sozinhos. Ele via o problema de não priorizar sua ética profissional nos atendimentos para o povo, algumas vezes parecia que iria acordar daquele sono que não o deixava viver para si, mas seu interesse prevalecia, queria ver Deolinda, seus pais eram o único veio condutor desse encontro:

A epidemia que atingiu Cacimba está-se alastrando. Mais e mais pessoas são atacadas de febres, delírios e convulsões.¹⁴

— Então, eu posso ajudar lá nas tendas, com esses doentes de agora. [...] Umhas tendas de campanha albergavam os soldados atingidos pela estranha epidemia que os convertera em tresandarilhos.¹⁵

Depois, afinou o discurso: o português não podia deixar desamparados tantos doentes [...].¹⁶

— Há dezenas de pessoas muito doentes.[...]

¹⁴(COUTO, 2008, p. 20, pdf).

¹⁵ (*Idem, ibidem*, p. 25).

¹⁶ (*Idem, ibidem*, p. 26).

Voltemos à epidemia, Doutor. Eu quero é resultados, quero anunciar o controlo da situação.

— Mandei vir vacinas e antibióticos da cidade. É preciso iniciar uma campanha de limpeza e isolamento. Noutras palavras, é preciso o senhor mandar fechar o quartel.¹⁷

O momento epidemiológico mostra as pessoas atacadas de febres, com temperaturas bem altas a ponto de provocarem delírios e convulsões. Isso metaforicamente significa que os moradores, quase na integralidade, estão com os mesmos sentimentos, sentem-se fragmentados pela violação cultural, deslocados de suas raízes.

O único que é visto e que se vê em condições de ajudar os moradores de Vila Cacimba é o Português. “O português era o único médico para toda a Vila, estava o povo em plena epidemia e ele, político de carreira, em plena campanha eleitoral”.¹⁸ A palavra “português” é também o nome do país natal e da língua da personagem. Simbolicamente, pode ser considerada o código do discurso ou a linguagem desencadeadora de sentidos.

Nesse viés, remédios também são palavras que engendram os discursos das personagens. Falar é um algo que se alastra como epidemia vista como um mal e como um meio de cura. As vozes distantes se achegam para serem ouvidas, os sonhos se renovam nos diálogos e são capazes de salvar as lembranças: “Ihe pareceu escutar Deolinda: — Salve a minha casa, salve as minhas lembranças...”¹⁹.

Assim, os contextos na narrativa apontam para o que contém nas receitas das personagens. A substância dos remédios pode ser usada como veneno. As personagens apontam para o norte entre a vida e a morte, vivem esforçadamente para reconstrução de algo que parecer estar perdido em algum lugar além, nos arredores ou na centralidade de Vila Cacimba. A trama cheia de conflitos costura espaços e tempos diversos. Suacelência, Munda e Bartolomeu, Sidónio esperam por Deolinda cada um à sua maneira. Sentem a sua presença, por isso, não arredam o pé dali.

¹⁷ (*Idem, ibidem*, p. 36).

¹⁸ (*Idem, ibidem*, p. 26).

¹⁹ (*Idem, ibidem*, p. 92).

3.1 Receitas para os Remédios Combatentes dos Venenos

Um médico presta plantão para atender os pacientes e indicar-lhes remédios. O narrador manipula o ponto de vista dos personagens na construção do discurso narrativo. Ambos manipulam. Percebem que a vida não pode ficar sem remédio, porque é usado para todos os movimentos físicos e psicológicos, naturais e artificiosos. Assim, narrador e personagens lidam com a imaginação fantasiando a relação e o percurso de ambos que se acham entre venenos e remédios, vida e morte: os sonhos, desejo puro ou impuro, para curar e matar.

Os elementos externos e internos, todos metafóricos, provocam transpiração, mas a personagem quer seu remédio, senão o efeito corpóreo de expelir suor não acontecerá: “— Ah, é verdade. Não esqueça do remédio, Doutor. — Do remédio? — Para a transpiração, não se lembra?”²⁰ O Doutor é lembrado de não esquecer de voltar ao recinto trazendo a essência esperada pelo paciente.

Não se sabe ao certo que é precioso elemento é o remédio. Ele pode ser e vir de qualquer parte, como viver um momento inusitado de amor: “— Fazer amor com uma menina, isso é que é um bom remédio para si e para mim. O velho Sozinho insiste em invocar os tradicionais preceitos: fazer amor com uma virgem é o melhor procedimento para limpar os sangues”.²¹ O já idoso homem dá a receita daquilo que é o remédio mais recomendado para ele: praticar sexo com uma menina, procedimento capaz de limpar o símbolo da vida: o sangue, entre outros símbolos:

A dinâmica do símbolo que constitui o mito e consagra a mitologia como <<mãe>> da história e dos destinos esclarece *a posteriori* a genética e a mecânica do símbolo. Porque ela substitui o elemento simbólico, o gesto ou o mitema nesta meta-história, *in illo tempore*, que lhe confere o seu sentido ótimo (DURAND, 1996, p. 88-9, grifos do autor).

Nota-se que a dinâmica dos símbolos consagra a vida das personagens. A juventude é remédio bom para Sozinho. A fantasia que ele almeja ver em sua esposa é que ela se vista de juvenzinha. Ser jovem, no discurso, é uma roupagem ou máscara que o homem põe e tira. O desejo de ter uma bela jovem ao lado dele, apesar de ser

²⁰ (*Idem, ibidem*, p. 38, pdf).

²¹ (*Idem, ibidem*, p. 39).

remédio muito útil à sua vida, não é algo fácil de ser conseguido: Munda precisa ser convencida por outro a se fantasiar, tornando-se a substância curadora do esposo:

Bartolomeu chama o visitante para mais perto, coloca a mão em frente da boca, em preceito respeitoso, e solicita:

— Não será que pode convencer Munda a se mascarar de remédio?

— Mascarar de remédio?

— Não está a entender? Diga-lhe para ela se fantasiar de miúda, fingir-se de jovenzita que me vem visitar, está a perceber, Doutor?²²

Para satisfazer seu desejo, Bartolomeu arquiteta uma história para convencer Munda a se mascarar a fim de seu bel prazer. O fingimento é a receita para a fabricação do remédio que ele pensa ser meio de cura para sua solidão. Ele sabe como usar de artifícios para criar uma encenação supostamente respeitosa para que o médico execute seu plano.

Os elementos dos remédios são ingredientes feitos de palavras, nos quais os efeitos devem incidir exatamente naquilo que se deseja evidenciar. Mia Couto (2011) dá uma espécie de procedimentos por meio do qual a linguagem da obra literária contém para produzir aquilo que apraz. A história da narrativa funciona com uma língua desconhecida no que se refere ao conteúdo que ela traz em seu bojo textual:

Num conto que nunca cheguei a publicar acontece o seguinte: uma mulher, em fase terminal de doença, pede ao marido que lhe conte uma história para apaziguar as insuportáveis dores. Mal ele inicia a narração, ela o faz parar: — Não, assim não. Eu quero que me fale numa língua desconhecida. — Desconhecida? — pergunta ele. — Uma língua que não exista. Que eu preciso tanto de não compreender nada! O marido se interroga: como se pode saber falar uma língua que não existe? Começa por balbuciar umas palavras estranhas e sente-se ridículo como se a si mesmo desse provas da incapacidade de ser humano. Aos poucos, porém, vai ganhando mais à-vontade nesse idioma sem regra. E ele já não sabe se fala, se canta, se reza (COUTO, 2011, p. 11).

Para a criação da substância capaz de produzir os efeitos da obra, é preciso inventar coisas com aparência de inexistentes. A voz narradora dá uma receita: balbuciar palavras estranhas até que se sinta ridículo reconhecendo-se como incapaz de ser simplesmente humano. As linguagens podem ser comparadas a garatujas de crianças nos primeiros anos de vida.

²² (*Idem, ibidem*, p. 40-1).

Eram mais cartas. Que ele queria ver depositadas nos Correios. Sidónio confere os endereços e soletra as palavras garatujadas nos envelopes”. [...] — Não abra aqui... lei... leia depois, Doutor. Nervosa, ela gagueja. Remenda as falas, pisa as sílabas para subir às palavras.²³

O narrador usa os termos palavras garatujadas, gagueja, pisa as sílabas como forma de inferir ao universo único que a linguagem literária. Há interpretação para essa língua, criada para surtir seu efeito? Ao se apreender do que lê, pouco a pouco, o leitor parece que vai se familiarizando com aquilo que, antes, parecia-lhe inusitado, depois, já se encontra tão próximo daquela linguagem que se perde em suas entrelinhas e, surpreendentemente, começa a devorar as palavras: “Sidónio abre o sobrescrito, os seus olhos devoram as palavras da bem-amada”.²⁴ Então, a obra liquefaz seu efeito: causou-lhe estranhamento, insinuou que é familiar ao universo daquele que a lê, revelou-se como uma espécie de espelhamento da condição humana.

Pode-se dizer: ocorre aquilo que Zumthor explana sobre as oralidades mista e recomposta. A primeira é caracterizada por ser externa, parcial, exercendo influência na escrita. A segunda é recomposta “com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

Em Mia Couto, tudo no discurso é fio-condutor para interpretações. A personagem é convidada a viajar para um lugar diferente não encontrado em mapa nenhum do mundo. “O médico desconhece que, naquele escuro, tudo é caminho. Por um desses caminhos Deolinda virá chegando”.²⁵ O escuro pode inferir a ausência de luz interior das personagens que não se veem saída do movimento de suas vidas.

Ao que lê, o engendramento das palavras causa-lhe estranhamento, mas, depois de um certo tempo, parece algo devaneio que acontece no cotidiano: “O médico Sidónio Rosa desconhece que [...] ficará a conversar com os ausentes. E se demorará em infinitos desajustes de contas com o destino”.²⁶ Assim, o encadeamento aparenta ser uma desajustada ordem de frases. Afinal, o diálogo se dará consigo mesmo, pois os outros estarão ausentes. Ao invés de ajustar contas, ele vai desajustar-se infinitamente com o destino.

²³ (*Idem, ibidem*, p. 14, 21, pdf).

²⁴ (*Idem, ibidem*, p. 21, pdf).

²⁵ (*Idem, ibidem*, p. 22, pdf).

²⁶ (*Idem, ibidem*, p. 22, pdf).

A negação do “des” sugere que a personagem viverá em eterno desencontro com aquilo que ela chama de destino, que pode ser a amada jamais encontrando-se com ele. Outro “des” pode ser revelação de que ele não sabe se vai ou não descobrir o paradeiro de Deolinda ou se estará infinitamente tendo que se contentar com sua ausência feita presença somente pelas cartas. Assim, uma coisa não é aquilo, mas também pode ser. As dimensões de mundos se entrecruzam dentro da história que não é real, apesar de sugerir personagens que supostamente viveram em algum lugar da terra.

Na construção das espacialidades, na obra em análise, há hibridização de raças: o português se assentou em ambiente moçambicano – Europa se juntou com a África para se fazerem outro país, onde os sonhos fluem sem fim, as vidas parecem mortas para se manterem vivas. As inter-relações se manifestam como forma de manterem a heterogeneidade das personagens, ou seja, do contraste cultural que se evidencia, sobretudo, nos diálogos. A vida parece ser devolvida ao falar de seus sonhos que foram devolvidos pelos remédios trazidos pelo outro:

— Eu o desejo muito, Sidónio. O português permanece em silêncio, respiração contida. — O senhor me deu o maior remédio. Eu voltei a sonhar.
— E sonha com quem? — Eu já sonho comigo mesma (COUTO, 20018, p. 90, pdf).

Os espaços habitados são mobilizados, criados para receberem os visitantes que podem trazer remédios, serem substâncias que curam. Tudo vira signo em mutação sem fim. Afinal, Deolinda pode voltar a visitar o sonho de cada um que a espera. Então, o objeto sonhado ganha força de ambivalência, ou seja, de sentidos para cada personagem. O sonho transita para onde quer. Leva o viajante a experiências moventes em sociedades multilíngues. Mundos se cruzam e as experiências saem desses encontros.

3.2 A Artificialidade das Características das Personagens

A história destaca Deolinda como fio-condutor da narrativa. É ela a maior motivação temática que estabelece relação entre vida e morte, repercutindo e movimentando as personagens, mostrando suas características. A mãe e o pai de Deolinda, o português, o administrador estão envolvidos por ela. Ela é signo da vida

e da morte, tal como Moçambique do universo ficcional. Ela representa a mudança de país, de cultura de vida, de Sidónio. Contudo, Munda rouba as cenas finais da história, aceita as circunstâncias avessas a sua vontade, como viver sob a égide da mentira, só para apreciar as supostas cartas que denunciam que sua filha vive em algum lugar. Bartolomeu adoeceu com a falta de Deolinda, espera por ela como remédio capaz de curar seu mal, encontrou nas cartas o ponto de partida para sua viagem ao sonho eterno.

Há multiplicidade de modos de viver adoecido ou sarado, mas os objetivos das personagens são semelhantes: buscam sonhar para a manutenção da vida, se o sonho acabar, nada mais fará sentido. As relações conflituosas dão movimento à aparentemente pacata Vila Cacimba. As histórias singulares de cada participante da narrativa chocam-se para formar a imagem daquele povo “cacimbense”. As linguagens e as culturas que se encontram ali, servem como respostas para os deslocamentos de quem teve coragem de partir de sua terra natal para fixar-se no lugar moçambicano.

As personagens são construídas a partir do ponto de vista dos outros sujeitos discursivos, de entrelugares. São vistas como imagens fragmentadas em diferentes processos de identificações. Sofrem de males inerentes aos movimentos da vida e de outros provocados por visitantes desejados e estrangeiros invasores de seu território. O caráter ambíguo que compõe as falas e suas culturas pode ser visualizado quando a personagem traça características do outro:

Dona Munda sopra impaciências, agitando um leque de palha junto ao rosto Mundinha, sempre torta e azeda, queria agora coincidir os pontos e as reticências? [...]

Dona Munda, coitadinha, era muito ingênua COUTO, 2008, p. 20, 41, 83 pdf).

O Sozinho descreve a esposa como aquela que se desdobra em impaciência, bem como a que é bastante ingênua. Tece características que não revelam quem é Munda, mulher que atrai, que se sente atraída, quer amar o português, tenta conquistá-lo, mostra-lhe um remédio polivalente, capaz de curar as doenças incuráveis.

Durand (1989, p. 136) ressalta que a “libido seria sempre ambivalente, um vetor psicológico com pólos repulsivo e atrativo, como também por uma duplicidade profunda destes pólos”. Desse modo, ela revela sua libido como forma de propalar

sua autoafirmação. Assim, observam-se suas ideias no trecho a seguir em que Munda insinua-se para Sidónio seu desejo libidinoso:

A mulher não quer apenas que o português toque e cheire a flor. Pretende que ele faça como ela está fazendo: que mastigue umas pétalas e sinta o seu sabor adocicado. — Este é o remédio para saudades e tristezas, essas que não têm cura — diz Munda.²⁷

As características das personagens são postas em travessias, mesmo quem não saiu de Vila Cacimba sente-se atravessado pelo estrangeiro, pois foram invadidos pelos contatos externos do lugar, a língua local foi hibridizada pelos processos de desterritorialização e reterritorialização.

Conforme Deleuze e Guattari (2011, p. 25-6), pode-se inferir que numa construção que (re)coloca o sujeito em algum lugar, de maneira que se sinta reorganizado, ocorrem rupturas do antes e do depois, restando algo novo ressignificado: “linhas segmentares explodem numa linha de fuga [...] Estas linhas não param de se remeter uma às outras”. Partindo dessa rede, o sujeito vagante toma sua bagagem rumo ao seu destino. Assim, ocorre a reteriorização da personagem: Sidónio ao chegar em Vila Cacimba. Neste lugar, ele encontra-se com a natureza sintética da família dos Sozinhos, descobrindo também a essência dos homens, tidos como nuvens, sombras:

— O senhor chegou aqui a perguntar se gostávamos dos portugueses, todos os dias perguntava a mesma coisa... — E qual é o mal? — Nunca em Portugal eu perguntei se os portugueses gostavam dos africanos. E sabe porquê? — Não. — Tinha medo de perguntar porque já sabia a resposta. — Tudo isso mudou muito. Portugal, agora, é um outro país. — As pessoas demoram a mudar. Quase sempre demoram mais tempo que a própria vida... Afinal, os homens também são lentos países. E onde se pensa haver carne e sangue há raiz e pedra. Outras vezes, porém, os homens são nuvens. Basta o soprar de um vento e eles se desfazem sem vestígio (COUTO, 2008, p. 83, pdf)..

Ao chegar na Vila onde mora os Sozinhos, a carreira de Sidónio parece ser unicamente a de médico, mas torna-se político empenhado no pleito da campanha para as eleições: “português era o único médico para toda a Vila, estava o povo em plena epidemia e ele, político de carreira, em plena campanha eleitoral”.²⁸ A

²⁷ (*Idem, ibidem*, p. 91, pdf).

²⁸ (*Idem, ibidem*, p. 26, pdf).

preocupação do recém-chegado no lugar é com o cargo político, sua suposta formação na medicina parece ser deixada de lado, a não ser para Bartolomeu, a quem tinha inclinação de amizade.

De acordo com Durand (1989), pode-se inferir que a estrutura sintética da vida rítmica das personagens forma um ciclo de repetição infinita, como é o caso da eterna espera de retorno de Deolinda: “— Como desconfiado? — Deolinda não me está dizendo toda a verdade. Esses adiamentos consecutivos... E por que razão ela não diz onde está?”.²⁹ Ora imagens expressam características heroicas, ora místicas de uma mesma pessoa. Não se sabe ao certo quem está vivo ou morto. Estão todos esquecidos ali como as flores que são remédios para o esquecimento:

[...] ela ampara molhos imensos de flores brancas. São beijos-da-mulata, as flores do esquecimento. Plantam-se junto aos cemitérios para que os mortos se esqueçam de que, em algum momento, foram viventes.[...]
— Suba depressa — ordena o cobrador.
— Podem ir, eu fico por aqui — explica a aparecida.
— Fica aqui, no cemitério?
— interroga-se o motorista.
— Eu vim semear estas flores. Tirei-as do cemitério e vou semeá-las por aí, vou semeá-las em toda a Vila Cacimba (COUTO, 2008, p. 94, pdf).

As personagens que viajam para Vila Cacimba, parecem conhecê-la porque desembarcaram naquele lugar. Entretanto, acham-se imersos no nevoeiro, ora são homens, ora, nuvens: “Em Vila Cacimba faz tanto nevoeiro que os homens, por vezes, não são mais que nuvens”³⁰. Fazem parte do ciclo das estações, nascem, frutificam e morrem. Contudo, a linguagem insinua a dupla negação que não deixa respostas claras para as perguntas. Não se sabe se os Sozinhos receberam algum ente novo em sua família, senão seriam, a partir de então, Acompanhados e não mais Sozinhos.

As campas sugerem estar ocupadas, mas também a espera de alguém que fará morada ali. Sidónio quer saber o paradeiro físico de sua amada, não encontra respostas para suas infinitas indagações. Entra e sai de Vila Cacimba perdido em meio a tantas ações que nada explicam, não sabe se a personagem busca se estabelecer em seu mundo imaginativo ou se já habita em seu devaneio.

— E esta é a campa de Deolinda?
— pergunta Sidónio, apontando para a enferrojada âncora.

²⁹ (*Idem, ibidem*, p. 23, pdf).

³⁰ (*Idem, ibidem*, p. 92, pdf).

- Não. Esta será a campa de Bartolomeu.
- E onde está enterrada Deolinda?
- Eu já lhe disse, Deolinda não mora na terra. Ela é uma sombra.
- Diga-me: qual é a campa dela?³¹

A viagem começa tecendo o imaginário, vai ao encontro daqueles que precisam de um bilhete só de ida ao universo dos sonhos. O médico embarca pelo desejo de rever sua amada. Passa tempos em Vila Cacimba e nada encontra, senão mentiras que o fazem permanecer imerso naquele lugar por um pouco de tempo. Descobre que nada saberá sobre ninguém ali. Deolinda é uma sombra que parece abrandar o causticante mormaço dos eternos conflitos entre o colonizador e os pós-colonizados.

³¹ (*Idem, ibidem*, p. 89).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com o objeto *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, percebemos que o entrelaçamento da história dos personagens se inscreve no entrelugar. Este estudo permitiu-nos constatar que as relações entre as “viagens” de doutor Sidónio, Bartolomeu, Munda, Deolinda e outros, mostravam-nos na condição de sujeitos vagantes, que se moviam e movimentavam os fantasmas que dão sentidos a suas vidas. O cemitério é o *lócus* de encontro e de desencontro entre os mundos real e imaginário.

As leituras sob diferentes ópticas deram-nos meios de observar as características de cada um dos protagonistas: como embarcavam no sonho que suscita a vida e a morte por meio de substâncias que podem curar e matar. As circunstâncias de cada personagem parecem paradigmas diferentes, mas, ao mesmo tempo, sugerem ser a mesma coisa, caminhar para um mesmo fim: desejam encontrar-se, de forma lúdica, consigo mesmos.

Doença e saúde, venenos e remédios, nacional e estrangeiro estão colocados numa mesma espacialidade para gerar o efeito da imagem híbrida. O pluralismo das memórias inscritas no entretempo e no entrelugar formam contrastes de experiências, de sonhos. Contudo, Deolinda é o fio-condutor das atenções e dos desejos mais profundos. A personagem-chave evoca os sentidos da vida dos entes que são atraídos por ela. Ela é a condição comum dos sonhos, do imaginário.

Os sujeitos são vagantes, trazem em suas memórias os fantasmas que dão sentidos para suas vidas. As significações foram descobertas no desenvolvimento da pesquisa. Os olhares sobre o tecido narrativo de Mia Couto foram ampliados, mostrados. O mapeamento da narrativa nos permitiu demonstrar entrelugar, entretempo, sonho, realidade ficcional, imagens de um mundo imaginário, com personagens vagantes, entre outros. Fez-se um profundo mergulho na cultura moçambicana, bem como no jogo de ir e vir no entretempo e entrelugar da narrativa. Vila Cacimba se inscreve como ponto de partida e de chegada para se viver o sonho de maneira mais intensa e profunda. O bilhete de passagem é a imaginação, o desejo de conhecer outros mundos, ter experiências com seus elementos.

A graduação em Pedagogia serviu como base para o desejo de apreender sobre os elementos da literatura de Mia Couto. A injeção de persistência foi reaplicada

a cada aula. As leituras da obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo* com as teorias condizentes com o que foi traçado no projeto inicial mostraram as significâncias, os elementos, a organização discursiva, as características das personagens, os pontos do entrelugar e do entretempo. Os modos discursivos encontrados nas linguagens reveladoras de sentidos foram mostrados como análise do processo criativo que remete para questões diaspóricas, inscrito na sua realidade do sonho e do imaginário.

As imbricações dos elementos do processo criativo formaram reflexos do universo ficcional sobre o suposto diálogo com o mundo cotidiano do que se sente convidado a imergir num mesmo espaço das personagens vagantes. A pesquisa se fez como convite à fruição de circunstâncias ficcionais encontradas num entrelugar, A imaginação movimentou a escritura deste estudo: a vida dos moradores de Vila Cacimba foi vista como imagens de remédios e de venenos, misturados, formando novas substâncias eficientes para ressignificar o sentido da vida e da morte nas experiências dos sujeitos.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Cláudia Renate. Diáspora, espaço e literatura: alguns caminhos teóricos. *Revista Trama*, v. 10, n. 19, p. 37-47, 1º semestre 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Downloads/9763-35322-1-PB%20%20DI%C3%81SPORA%20com%20destaque.pdf>. Acesso em: 27 out. 2016.

COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do Diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Venenos de Deus, remédios do Diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. Lisboa: Caminho SA, 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Downloads/Venenos%20de%20Deus,%20Remedios%20do%20Di%20-%20Mia%20Couto%20(1).pdf>. Acesso em: jun. 2016.

_____. *Perguntas à língua portuguesa*. 1997. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/perguntas-a-lingua-portuguesa/118>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

_____. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13116.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2004. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-guattari-f-o-anti-c3a9dipo-capitalismo-e-esquizofrenia-vol-3.pdf>. Acesso em: 10 maio 2016.

_____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 5.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Helder Godinho. Lisboa: Presença, 1989.

_____. *Campos do imaginário: textos reunidos por Danièle Chauvin*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. Portugal, Lisboa: Edições 70, 2003.

FERREIRO, Héctor. A teoria hegeliana da imaginação. Universidade Católica de Pernambuco, *ÁGORA FILOSÓFICA*, ano 16, n. 1, p. 139-154, jan./jun. 2016-1. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Downloads/736-2455-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 22 out. 2016.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Gaston Bachelard e a metapoética dos quatro elementos. *Estética*, 2015. Disponível em: <http://www.usp.br/estetica/index.php/estetica/article/view/29>. Acesso em: 02 out. 2016.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 65-77.

KLEIMAN, A. *Oficina de leitura: teoria e prática*. 1996. Campinas: Pontes.

LACAN, Jacques. *O simbólico, o imaginário e o real: nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Invasão da catedral: literatura e ensino em debate*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUC Minas, Horta Grande, 2005.

PITTA, Danielle Perin Rocha (Org.). *Ritmos do imaginário*. Recife: UFPE, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Cap. 1, p.11-28.

SPIVAK, Gayatri QChakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. França, Paris: Tradução de Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.