

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

ANA LÚCIA DOS SANTOS PIEDRAS

**O MOSAICO DE IDENTIDADE EM *MULHERES DE CINZAS*, DE MIA
COUTO**

GOIÂNIA
2017

ANA LÚCIA DOS SANTOS PIEDRAS

**O MOSAICO DE IDENTIDADE EM *MULHERES DE CINZAS*, DE MIA
COUTO**

Dissertação de mestrado em Letras
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras

Orientadora: Dra. Maria Teresinha Martins do
Nascimento.

GOIÂNIA

2017

P613	<p>Piedras, Ana Lúcia dos Santos O mosaico de identidade em <i>Mulheres de cinzas</i>, de Mia Couto [manuscrito]/ Ana Lúcia dos Santos Piedras.-- 2017. 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 Sensu em Letras, Goiânia, 2017 Inclui referências f. 67-70</p> <p>1. Couto, Mia, 1955- - Romance - Crítica e interpretação. 2. Literatura africana - Romance. 3. Literatura moçambicana - Romance - Crítica e interpretação. I.Nascimento, Maria Teresinha Martins do. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.</p>
31.09(043)	CDU: 821.134.3(679)-

O MOSAICO DE IDENTIDADE EM MULHERES DE CINZAS, DE MIA COUTO

Dissertação aprovada em 22 de dezembro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.


BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna



Profa. Dra. Gláucia Vieira Cândido
UFG / Examinadora Externa

Prof. Dr. Divino José Pinto

PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes

UFG / Examinador Externo Suplente

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus familiares e apoiadores da pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por sua bondade.

À orientadora, Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento, por sua dedicação nessa fase de conclusão de curso.

Aos professores do Mestrado em Letras da PUC Goiás.

Aos meus familiares e amigos.

Mas parece que por nossos pecados, ou por algum inescrutável julgamento de Deus, em todas as entradas desta grande Etiópia que navegamos, Ele colocou um anjo com uma espada flamejante de febres mortais, que nos impede de penetrar nas primaveras de seus jardins de onde procedem os rios de ouro que correm para o mar... (João de Barros).

RESUMO

O estudo traz discussões sobre as identidades multifacetadas de personagens na obra *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto. O discurso pode ser analisado com perspectivas da desterritorialização, apontando, desse modo, como objetivo principal as identidades do povo moçambicano no processo da colonização em forma de mosaico da linguagem e como objetivos específicos a elucidação do discurso no universo imaginário e a revelação do fantástico, com símbolos de mitos, crenças, sonhos e devaneios no universo do ser feminino, frente à tradição machista e opressora. A desterritorialização do colonizador e do colonizado é revelada no discurso. A metodologia adotada para a pesquisa reúne autores como Homi Bhabha e Gilbert Durand para mostrar o *lócus* narrativo e a compreensão acerca do devaneio rumo à libertação. O feminino e a igualdade de gênero fazem parte do recurso da desconstrução do enraizamento cultural. Mostra-se a ficção além das fronteiras da história africana, unindo mundos como se fossem um só. Assim, os pontos destacados nos capítulos apresentam a desterritorialização do ser e a dialética do colonizado e do colonizador.

Palavras-chave: Desterritorialização. Imaginário. Literatura africana. Mosaico de identidades. Questões de gênero.

ABSTRAT

The study brings discussions about the multifaceted identities of characters in *Mulheres de cinzas*, by Mia Couto. The discourse can be analyzed with perspectives of the deterritorialization, thus, aiming like main objective the identities of the Mozambican people in the process of the colonization in the form of mosaic of the language and specific objectives as the elucidation of the discourse in the imaginary universe and the revelation of the fantastic, with symbols of myths, beliefs, dreams and reveries in the universe of the female being, in the face of the macho and oppressive tradition. The deterritorialization of the colonizer and the colonized is revealed in the discourse. The methodology adopted for the research brings together authors such as Homi Bhabha and Gilbert Durand to show the narrative locus and understanding of reverie towards liberation. Feminism and gender equality are part of the deconstruction of cultural roots. Fiction is shown beyond the frontiers of African history, uniting worlds as if they were one. Thus, the points highlighted in the chapters present the desterritorialization of the being and the dialectic of the colonized and the colonizer.

Keywords: African Literature. Deterritorialization. Gender issues. Imaginary. Mosaic of identities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A ESCRITURA DO LINEAR EM <i>MULHERES DE CINZAS</i>	11
1.1 Desterritorialização do Colonizado e do Colonizador.....	11
1.2 Identidade Moçambicana na Ficção	23
1.3 A Cultura nos Mitos e o Uso de Provérbios	26
2 A DEVASSIDÃO DOS UNIVERSOS INDIVIDUAIS	31
2.1 O Feminino na Colonização Moçambicana	31
2.2 A Escrita e seus Símbolos	38
3 O ESTRANHO E O FANTÁSTICO	49
3.1 A Linguagem Fantástica na Escrita	51
3.2 Mitos, Crenças e Devaneios na Narrativa	56
CONSIDERAÇÕES GERAIS	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a obra *Mulheres de cinzas* (2015), de Mia Couto, escritor moçambicano contemporâneo. O romance é o primeiro da trilogia *As areias do imperador*, composto por 29 capítulos, alternando um capítulo narrativo e outro em formato de carta do sargento Germano ao Conselheiro Jose d'Almeida, totalizando 14 cartas. A narrativa une o lirismo à lucidez para revelar a linguagem poética das lutas do povo moçambicano. As identidades formam o mosaico da arte, referem-se a um processo de ajustes do personagem com seu mundo interior e exterior. O ser feminino surge com a força da mulher moçambicana na cultura que traduz seus sonhos e devaneios rumo à libertação.

A figura do colonizador dialoga com a do colonizado em um processo narrativo que transcreve a transfiguração do passado e do presente. A ficção revela os mitos, as crenças dentro da cultura moçambicana. A narrativa faz parecer que há uma linha divisória entre realidade e ficção, porém, a última prevalece na tessitura romanesca de Mia Couto. O discurso é desenvolvido para elucidar as características e o estilo da linguagem africana presentes na obra.

O objetivo principal traz as identidades no processo de colonização em forma de mosaico da linguagem e como objetivos específicos a elucidação do discurso no universo imaginário e a revelação do fantástico, com símbolos dos mitos, das crenças, dos sonhos e dos devaneios no universo do ser feminino, frente à tradição machista e opressora.

Ao observar esses pontos para a investigação, a metodologia seguida apresenta as reflexões de análise, a partir de pressupostos teóricos, sobre a literatura africana, o papel da mulher na sociedade que preserva a cultura tradicional e conservadora. O povo moçambicano e o ser feminino são as mostras de identidades formadas em mosaico, apresentadas em três capítulos.

O primeiro capítulo destaca o prisma da escrita linear própria da arte, desenvolvendo a análise sobre a desterritorialização do colonizado e do colonizador. A ficção mistura-se com a aparente realidade do povo moçambicano e apresenta o universo uníssono do romance. Há características de como as lutas externas e internas permeiam a vida dos personagens, refletindo o mosaico do povo moçambicano.

O segundo capítulo mostra a devassidão dos universos individuais da figura feminina, trazendo a questão de gênero para revelar o sofrimento interiorizado pela figura da mulher, como metáfora de Moçambique, e a importância na reconstrução da história do povo. O enfrentamento da mulher contra seus agressores começa por mostrar o que acontece com a figura mais frágil no processo de colonização. Os símbolos dos nomes revelam a interioridade de personagens com seus destinos e de seu povo violentado pelo colonizador. Assim, a construção narrativa elucida o *lócus* além-fronteiras da maldade do homem apresentado no árduo processo criativo.

O terceiro capítulo é discutido para focar os mitos, as crenças, os sonhos e os devaneios de personagens que se revelam como um povo colonizado. A questão cultural e religiosa alude ao contexto africano do antes e do após colonização. A linguagem traz a aparição das identidades dos moçambicanos no discurso do fantástico com seus símbolos e rituais que revelam suas crenças e fenômenos mitológicos.

Desse modo, o enredo mostra-se linear com um movimento que não foge da configuração similar dos personagens sofridas pelo colonizador. Os protagonistas são constituídas de representação da condição humana. A escritura induz o leitor à ideia de que tal apresentação social é contínua. O discurso seria assim uma visão coletiva, mais universal do homem.

As sombras da guerra geradora das cinzas estão por toda parte irradiadas pela colonização. A presença do insólito desencadeia o irreal que reflete nos símbolos que povoam o território de Moçambique. A cultura se compõe pelos mitos, pelas crenças e ações dos personagens. A história do povo moçambicano renasce nos rituais passados às gerações como forma de reter o desejo por mudanças e por superação das aflições ocasionadas pela colonização.

A identidade do povo em mosaico permeia a escritura que recai sobre a questão das mulheres em situação de violência. Os protagonistas Imani e Germano, e outros revelam a história de sofrimento do povo que se vê invadido, portanto, desterritorializado de seu território e de sua cultura, submetidos ao domínio português, sendo Moçambique uma metáfora da mulher. A temática feminina é elaborada por meio de neologismos, e o jogo de linguagem remete à narrativa para a revelação do universo ficcional.

1 A ESCRITURA DO LINEAR EM *MULHERES DE CINZAS*

Os outros passam a escrita a limpo. Eu passo a escrita a sujo. Como os rios que se lavam em encardidas águas. Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque. O sotaque da terra (Mia Couto).

Neste capítulo, parte-se do pressuposto de que o processo de colonização portuguesa incide na obra *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto, que se realiza em um discurso linear que segue o próprio movimento da narrativa em análise. Esse processo engendera o sujeito subalterno, uma vez que o colonizado é revelado como duplo problema de autorrepresentação: em relação ao colonizador que o colonizou e ao que não o tendo colonizado escreveu sua história de sujeição colonial.

Têm-se as consequências diretas da subordinação obrigatória para os colonizados africanos, tomando como espaço territorial Moçambique. A escritura do universo linear insinua a história dos moçambicanos em um lugar que entrecruza mundos imaginários e reais como se fizessem parte de um mesmo *lócus* Moçambique. Nesse discurso, constroem-se, reconstroem-se e dissolvem-se mundos em que personagens são postos em ação, para que seja criada a imagem ficcional de um *lócus* habitado somente pela imaginação.

Nesse mundo narrativo, a produção literária africana se revela várias possibilidades ao leitor, propondo-lhe a percepção de que o colonizado busca se desarraigado de sua subalternidade para viver livremente. Esse movimento pode ser compreendido como o desprendimento que faz emergir o que é maleável, sugestivo, para o texto literário revelar as várias identidades. O fenômeno multicultural pode ser encontrado na desterritorialização dos moçambicanos e de seus colonizadores, figurativizados em uma imagem de um povo que se revela em mosaico. É esta relação que põe a narrativa em movimento na obra em análise.

1.1 Desterritorialização do Colonizado e do Colonizador

A posição do colonizado e do colonizador tange na desterritorialização do eu e do outro, isto é, ambos introjetam os costumes e a cultura do outro partindo de mundos particulares para adentrarem no *lócus* diferente, ao sentirem que foram

desterritorializados. Afinal, surge aí uma espécie de terceiro ser pelo processo de hibridismo cultural não mais sendo como o inicial (BHABHA, 1998).

O nascimento de um novo ser começa pela desterritorialização. A narrativa revela a história da raça e do racismo, e da luta crucial entre máscara e identidade, imagem e identificação, territorialização e desterritorialização, origem da tensão duradoura de nossa liberdade e a impressão permanente de nós mesmos como outros. Atem-se para o que Deleuze e Guattari (2012, p. 238) destacam sobre uma linha de fuga usada pelo sujeito:

A função de desterritorialização: D é o movimento pelo qual 'se' abandona o território. É a operação da linha fuga. Porém, casos muito diferentes se apresentam. A D pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa, com o que a linha de fuga permanece bloqueada, nesse sentido, podemos dizer que a D é negativa. Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, 'valer pelo' território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema.

Nesse movimento de abandono de território, o colonizador impõe-se sobre o colonizado, transforma-lhe, mas também é transformado, ambos ficando como seres deslocados de sua realidade e de seu passado, ganhando novas identidades: o processo pelo qual os personagens ajustam seu interior com o mundo exterior. Assim, os protagonistas se movimentam em torno do eu com o meio em uma possibilidade de ajustes que os combinem harmonicamente:

Revela-se-nos, pois, que a identidade de uma pessoa ou grupo pode ser relativa à de outras pessoas ou grupos e que o orgulho de conquistar uma forte identidade pode significar uma emancipação interior da identidade de um grupo mais dominante, como o da "maioria compacta (ERIKSON, 1976, p. 20).

A narrativa é linear: cria seu próprio mundo com os ajustes que repercutem nas identidades, ligando seus holofotes para si, sugerindo partir do real. Entretanto, para Iser (*apud* MOREIRA, 2005), a realidade em si não pode se transformar em ficção, mesmo se apresentada em textos ficcionais. Desse modo, nota-se que na arte literária o que entra na narrativa acaba por ser um fingimento, um imaginário vinculado ao real, mas não verídico. Por isso, afirma que

o ato de fingir provoca a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER *apud* MOREIRA, 2005, p. 71).

A obra literária tem esse papel de fingir realidades, com discursos que repetem contextos variados. Todo o seu universo configura a imagem do imaginário. O mundo criado ficcionalmente por Mia Couto faz provocações e reações nos leitores. Afinal, como aponta Moreira (2005), imaginar aquele mundo de ficção como se fosse real sugere a tomada de atitudes de descobrir-se. A narrativa moçambicana enseja na contação de histórias que reinventam a vida:

O mundo torna-se uma varanda, esse lugar frontal e, às vezes, sobre-elevado, visível e marcado como tal, que permite ampla visão para o entorno. Por isso possibilita a observação da passagem, da travessia de corpos à deriva a re-presentarem ações que mantêm, com a realidade cotidiana, uma relação metafórica, se entendemos por literatura uma forma de metaforizar a realidade (MOREIRA, 2005, p. 19).

Há o entrecruzamento de tradições e contradições que ficam perceptíveis aos leitores. O enredo traz o discurso político aliado a elementos culturais que se manifestam na escritura. Um dos personagens que se torna indispensável na hora de analisar a literatura moçambicana é o narrador, que pode ser como participante de toda a história por conhecer a memória individual e coletiva.

Perbece-se o sujeito frente à negação da possibilidade de ser e ter a diferença, parece não lhe restar escolha para fazer oposição ao colonizador. Há a circulação da cultura das fixações da tipologia racial e das ideologias de dominação. Os protagonistas Imani e sua família (pai, mãe e irmãos) e Germano (sargento português) vivem em meio ao processo contínuo de desterritorialização em terras moçambicanas. Deleuze e Guattari (2010, p. 258) destacam que há, entretanto,

[...] convergências de todos os fluxos para um grande rio que constitui o consumo do soberano: muança radical de regime no fetiche ou no símbolo, e o que conta não é a pessoa do soberano, nem mesmo sua função, que pode se limitada. É a máquina social que mudou profundamente: em vez da máquina territorial, há a 'megamáquina' de Estado, pirâmide funcional que tem o déspota no cume como motor imóvel, que tem o aparelho burocrático como superfície lateral trabalhadoras.

Em *Mulheres de cinzas*, a narrativa é engajada em seu viés político territorial de revelar o papel das mudanças sociais para dar liberdade aos personagens. O

individual é invadido pelo coletivo e vice-versa, apresentando suas vidas em um espaço de confronto para estabelecer a desterritorialização. O estético expõe os aspectos figurativos do povo moçambicano na produção de Mia Couto.

A obra sugere que a maior parte do sul da colônia portuguesa em Moçambique está, no fim do século XIX, ocupada pelo Estado de Gaza. Em 1895, o governo colonial português lançou uma ofensiva militar para afirmar o seu domínio absoluto na colônia então disputada por outras nações europeias. O rei do Estado de Gaza, nessa altura, é Ngungunyane (que os portugueses conhecem por Gungunhama).

Nesse contexto de guerra, a linearidade da narrativa conta que o jovem sargento português Germano de Melo foi enviado para ocupar o posto militar em uma aldeia chamada Nkokolani. O povo do lugar é massacrado pelo domínio dos VaNgunis. Por essa razão, ele estabeleceu uma aliança de cooperação militar com as autoridades portuguesas. No posto de Nkokolani, Germano apaixonou-se pela jovem Imani que foi educada pelos portugueses durante a missão católica dirigida por Rudolfo Fernandes.

A ruptura cultural é mimetizada pelos personagens, surge a devassidão da guerra que precipitou uma série de eventos dramáticos na família de Imani. Em poucos meses, o irmão DUBula foi morto, a mãe enforcou-se na árvore sagrada do seu quintal. Sobreviveram o pai Katini Nsambe, músico, e Mwanatu, um rapaz com problemas mentais a quem, por compaixão, Germano atribuía-lhe a guarda do seu posto militar.

Em meio a destruição que lhe desterritorializava em seu interior, para vencer a solidão, o sargento Germano escreveu uma série de cartas para o tenente Ayres de Ornelas. Uma amiga do sargento, a italiana Bianca Vanzini Marini, foi visitar Nkokolani. Dias depois, um disparo atingiu as mãos de Germano, que se defendia de uma turba marchando sobre o quartel, à frente da qual se encontrava Mwanatu, irmão de Imani.

A protagonista Imani, em uma situação extrema, usou a arma para defender o irmão, ferindo o sargento. O pai Katini, Imani, Bianca e Mwanatu transportaram com urgência o sargento ferido para a margem do rio Inharrime, onde se localizava o único hospital da região que poderia salvar o português. Desse modo, a narrativa incide sobre a alternância das vozes femininas sobre a personagem Imani e se realiza nas epístolas endereçadas ao sargento português Germano de Melo.

A narrativa revela a vida da menina/mulher letrada Imani, pertencente a uma tribo colonizada e ao militar Germano, ambos seres estranhos a sua comunidade primária, tal estranhamento define as identidades. De acordo com Zygmunt Bauman (2005), há duas comunidades: a de vida e destino e a de ideias e princípios, sendo a primeira a que nega o indivíduo, inserindo-o na coletividade. Entretanto:

A questão da identidade só surge com a exposição a 'comunidades' da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unidade a 'comunidade fundida por ideias' a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural (BAUMAN, 2005, p. 17).

O povo moçambicano viu-se inserido em novas ideias que foram fundidas com a tradição portuguesa local, frente à moçambicana. Contudo, Imani não segue os costumes tradicionais da sua tribo e Germano não olha para Portugal como sua Terra Natal, sendo ambos seres desterritorializados. O trecho da segunda carta do sargento Germano ilustra isso ao mencionar que este não se identifica mais com sua origem, e sua pátria ainda está por existir, não se identificando também com o local em que vive no momento:

A minha participação na revolta de 31 de Janeiro, na cidade do Porto, não será segredo também para Dona Bianca. Não me posso queixar do que me coube por pena, perante o veredito destinado à maioria dos revoltados, encarcerados com penas de ilimitada duração. No meu caso, decidiram pela deportação para o remoto sertão de Inhambane. Atuaram na esperança de que ali encontrasse uma prisão sem grades e, por isso, mais asfixiante que qualquer outro cárcere. Tiveram, todavia, a prudência de me confiar uma falsa missão militar. A italiana está coberta de razão: dentro desta farda não está um soldado. Está um degredado que, apesar de tudo, aceita o encargo dos seus deveres. Não tenho, porém, nenhum ensejo de dar a vida por este Portugal mesquinho e envelhecido. Por este Portugal que me fez sair de Portugal. A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer (COUTO, 2015, p. 36).

O protagonista participa das ações reveladas no discurso, não as deixando em segredo. A guerra instaurada pela revolta de 31 de janeiro tem sentido de eterna duração. Os participantes estão fardados, ou seja, prontos para seguirem seu destino imposto, porém se vendo como degredados. O dever é aceito com parcialidade, pois luta-se por um Portugal que despatria seus entes.

Percebe-se o deslocamento em que o personagem se encontra, como se estivesse em uma eterna prisão de não se sentir parte do lugar em que vive. Jamais

será o mesmo, mas sim um homem plural, marcado pela dupla inscrição cultural pós-colonização com sua força parcial e dupla:

Essa força parcial e dupla é mais do que o mimético e menos do que o simbólico; é ela que perturba a visibilidade da presença colonial e torna problemático o reconhecimento de sua autoridade. Para serem autorizadas, suas regras de reconhecimento devem refletir a saber sua opinião consensual; para serem poderosas, estas regras de reconhecimento devem ser atingidas de modo a representar as objetos exorbitantes da discriminação que estão além de seu alcance (BHABHA, 1998, p. 162).

A presença do colonizador revela-se como uma situação problemática para todos que estão sob seu reinado, pois não tem reconhecimento/identidade: “Pobre reino o nosso que não reina nem aqui nem em Portugal. Pobre Portugal” (COUTO, 2015, p. 7). Porém, mesmo assim, impõe-se como se fosse legítima a sua autoridade. Assim, a constituição de sujeitos invadidos perpassa a condição de serem híbridos não sendo puros.

O local da cultura é o interior de cada personagem que se sente oprimido, mas segue rumo a sua eterna libertação. Sofre discriminação sem causa, é considerado alienígena em sua própria terra, torna-se objeto da tentativa do colonizador perpetuar o colonialismo:

Os efeitos discriminatórios do discurso do colonialismo cultural, por exemplo, não se referem simples ou unicamente a uma ‘pessoa’, ou a uma luta de poder dialética entre o eu e o outro, ou a uma discriminação entre a cultura-mãe e as culturas alienígenas. Produzida através da estratégia da recusa, a referência da discriminação é sempre a um processo de cisão como condição da sujeição: uma discriminação entre a cultura-mãe e seus bastardos, o eu e seus duplos, onde o traço do que é recusado não é reprimido, mas sim repetido como algo *diferente* - uma mutação, um híbrido (BHABHA, 1998, p. 162).

O colonialismo cultural devastou a coletividade estabelecendo a ideia de sujeição de um pelo outro. O colonizador chega e invade o lugar do outro, seu modo de persuadir o outro é fingido, pois lhe obrigava a sentir a discriminação, sem contudo reprimir totalmente, mas fazer mutação do que já existe para o surgimento do híbrido.

A invasão colonizadora dos portugueses desenvolveu a mutação do lugar e de seus habitantes. Germano foi enviado por Portugal à terra de Imani, sentindo-se vítima por ter sido desterritorializado. A submissão forçada aos que se viam sem saída de escolher seu destino dava-se pela covardia dos governantes:

Grande cobardia a dos nossos governantes. Não bastava que nos escondessem dos olhares dos outros. Era preciso ocultar a farsa do julgamento nas brumas do mar. O paquete onde embarquei chama-se curiosamente Moçambique. Mal eu sabia que, nesse tribunal militar, decidiriam pela minha deportação para a colónia do mesmo nome (COUTO, 2015, p. 87).

A relação entre os personagens expressa o poder como opressão. Com isso, pode-se inferir que o passado colonial deixou rastros no presente de Moçambique e na memória do povo, assim como o impacto da revolução em busca da independência do país. Trata-se de uma espécie de duelo entre colonizado e colonizador, o primeiro em busca de sua liberdade, o segundo expressando seu desejo de perpetuar a opressão.

A memória coletiva desempenha esse contexto que busca libertação de seus opressores. A experiência de pertencer a um grupo faz de cada personagem receptor do desejo do povo. A memória individual toma posse de si mesma e reflete o grupo que luta por seu lugar no mundo, por sua terra:

Os dois exércitos se perfilavam para o confronto quando um enorme clarão rasgou os céus. Uma incandescência de estrela varreu o firmamento. Os soldados tombaram, momentaneamente cegos. Quando voltaram a si tinham perdido a memória, desconhecendo para que serviam as armas que traziam nos braços. Eles então se desfizeram das lanças, zagaias e escudos e olharam uns para os outros, sem saber o que fazer. Até que, perplexos, os chefes rivais se saudaram (COUTO, 2015, p. 88).

As memórias, as perdas e a dor da guerra são as heranças dos embates que levam o leitor até as memórias. Os conflitos que se estabeleceram em Moçambique refletem o universo de construção individual e coletiva do povo sofrido, mas que não se entrega. A narrativa explora a condição do oprimido colonizado, enfatizando momentos de fuga e de guerra para o rompimento com sua situação sem subterfúgios. O colonizado se vê invadido por emboscadas que o fazem ser consumido pelo outro sem piedade:

Naquele tempo, os morcegos cruzavam os céus com a vaidade de se acreditarem criaturas sem semelhança neste mundo. Certa vez, um morcego tombou ferido numa encruzilhada de caminhos. Passaram por ali os pássaros e disseram: olha, um dos nossos! Vamos ajudá-lo! E levaram-no para o reino dos pássaros. O rei das aves, porém, ao ver o morcego moribundo, comentou: ele tem pelos e dentes, não é dos nossos, levem-no daqui para fora. E o pobre morcego foi depositado no lugar onde havia tombado.

Passaram os ratos e disseram: olha, é um dos nossos, vamos salvá-lo! E conduziram-no à presença do rei dos ratos, que proclamou: tem asas, não é dos nossos. Levem-no de volta! E conduziram o agonizante morcego para o fatídico entroncamento. E ali morreu, só e desamparado, aquele que quis pertencer a mais do que um mundo. Era evidente a moralidade da fábula. Por isso estranhei a sua pergunta, no final:

— *Entendeu, filha?*

— *Acho que sim.*

— *Duvido. Porque esta história não é sobre morcegos. É sobre você, Imani. Você e os mundos que se misturam dentro de si* (COUTO, 2015, p. 52).

O diálogo entre Imani e seu pai proporciona ao leitor visualizar as diversas lutas dentro de cada singularidade. O colonizado é invadido pelo colonizador, vendo-se envolto a mundos que se misturam, não lhe permitindo se sentir territorializado. Desse modo, a imposição cultural estabelece o papel pré-definido que cada um devia desenvolver na sociedade: às mulheres cabiam seguir comportamentos e destinos traçados, como se fossem cinzas, sem vida própria:

A mãe entendeu a minha tristeza e sentou-se ao meu lado. Não me tocou, não me olhou. Como se falasse sozinha foi dizendo: Eu era mulher e as mulheres de Nkokolani devem pertencer a alguém para deixarem de ser ninguém. É por isso que às moças solteiras se atribui o nome de lamu, palavra que significa “aquela que espera”. É um modo de dizer que seremos pessoas apenas depois de sermos esposas.

— *Não perca a esperança, filha. Você ainda não deixou de ser uma lamu.*

A certeza daquela condenação era o melhor consolo que a minha mãe me podia oferecer (COUTO, 2015, p. 121).

A passagem retrô demonstra como mulheres e homens se relacionavam e mantinham a cultura. A ideia de independência era algo bem mais amplo que apenas desvencilhar-se do jugo do colonizador. A valorização do casamento pela família colocava a mulher na posição de um destino masculinizado, já escolhido desde o nascimento.

Desse modo, a narrativa destaca protagonistas que nunca eram donas de suas próprias vidas. Além das mulheres, os outros colonizados estavam excluídos do seu espaço, sendo subjugados pelo colonizador. Assim, a fronteira da opressão interna e externa precisava ser rompida. O discurso questiona o fato de os habitantes moçambicanos serem considerados os selvagens sendo eles os maltrados pelo colonizador:

Falei a Sanches do pavor inicial que causava a nossa chegada às povoações. Ele sorriu e disse: o medo que eles têm não é diferente do nosso, que acreditamos que os pretos comem carne humana. Pois esta gente acredita

que os canibais somos nós. E que os levamos nos barcos para os comer no alto-mar. Seremos muito diversos, europeus e africanos. Ninguém duvida, nem mesmo os pobres negros, da superioridade da nossa raça. Em contrapartida, como são semelhantes os nossos medos, de um e do outro lado do oceano! (COUTO, 2015, p. 35).

O discurso aparece colocando estrangeiros e moçambicanos em um mesmo patamar de sentimento de medo. Ao abordar a questão da colonização e do colonizado, a linguagem destaca as identidades que ocorrem de forma consciente e inconsciente. Com isso, podem-se analisar os eixos culturais moçambicanos formados por diversidades profundas causadas por trânsitos de opressores saindo e entrando no país, invadindo a privacidade e o local dos moradores de Moçambique.

A reação dos colonizados era de pavor: seriam neutralizados como se nenhum valor tivessem em sua própria terra, sendo vítimas da ganância e do poder do colonizador. No fundo, o medo dos moradores se irradiava, mesmo que o chefe local fingisse que tudo estava em paz. A voz narradora ironiza dizendo que o espanto se dava por serem recolhidos em um lugar nunca antes visitado por europeus, porém, a recepção era por demais espantosa como se estivessem vendo os portugueses semelhantes a assombrações:

Alarmadas, as mães pegam nos filhos por um braço e arrastam-nos para as suas palhotas. É verdade que basta a palavra de um chefe local para que esse alarme se desvaneça. Casos há em que esse sentimento inicial se converte mesmo numa efusiva declaração de boas-vindas, ao saberem que vimos combater o Gungunhane. Mas há uma pergunta que me persegue: por que temem tanto a gente de raça branca? Aceito que se espantem por, na maioria dos casos, nunca antes terem visto um europeu. O pavor que lhes inspiramos, porém, só se pode comparar à visão de almas penadas (COUTO, 2015, p. 35).

Os europeus em Moçambique são considerados a oposição cultural, pois o fragmento acima está na segunda carta de Germano, identifica o choque entre “raças” humanas. A narrativa revela o medo que o colonizado sente por saber o quanto pode sofrer nas mãos do opressor. Formam-se os elementos da representação que revela a repressão? “[...] O sistema da representação tem, em profundidade, três elementos: o representante recalcado, a representação recalcante e o representado deslocado” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 143).

Os autores ressaltam a questão da tríade recalcado, recalcante e deslocado, simbolizando as migrações dos protagonistas que viajam de um lugar para outro, dentro de si mesmos. Essa é a complexa teia de medo que forma o mosaico cultural

moçambicano pós-colonização. Os personagens de Moçambique mostram o quanto se retraem com essa chegada dos invasores. Buscam se esconder em suas casas, único refúgio aparente em um primeiro momento da invasão assustadora que sofreram. A devassidão da guerra gerou a desterritorialização de suas crenças, de seus valores.

Contudo, o colonizador também se vê desterritorializado por estar diante das situações que o condenam, isto é, a negação dos moradores em recebê-lo de bom grado, pois chegou destruindo tudo. Colonizado consegue repercutir suas dores no pensamento do colonizador: “E é assim que me tenho posto a congeminar numa mais ampla indagação: que pensam os pretos de nós? Que histórias fabricam a propósito da nossa presença? Bem sei que, como soldado, essas dúvidas não me deveriam atormentar” (COUTO, 2015, p. 35).

O personagem Germano revela-se como a figura de colonizador deslocado de sua função de oprimir, além disso, apaixonou-se por uma oprimida: Imani. Gera a desterritorialização da interioridade, pois quem saiu de seu território para impor ao outro seu ideal não está preocupado em como o oprimido se sente. Entretanto, Germano fica atormentado por ver personificado o medo na face dos colonizados, o que os inscreve desloca de seus territórios de origem.

Surge aí um ponto de encontro entre colonizador e colonizado, o ato de amendrotar também assusta quem o usa para oprimir o outro. Há a fronteira onde ambos puderam estabelecer relações culturais, como se houvesse uma porta que abrisse passagem para os dois lados. Assim, o mosaico é visto e sentido, quando estrangeiros adentraram em Moçambique e se tornaram parte da complexa cadeia que se constituiu de devassidão, tornando-se imigrantes que nunca mais retornariam às suas terras originárias.

Nesse movimento, insurge-se a (re)invenção da identidade, em que o conhecimento do passado histórico e da tradição é utilizado para a elaboração dessa nova identidade cultural dos moçambicanos:

A construção da identidade [...] é guiada pela lógica da racionalidade do objetivo [...]. A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um bricoleur, que constrói todo tipo de coisa com o material que tem à mão (BAUMAN, 2005, p. 55).

Os protagonistas se autoconhecem nesse percurso de revelarem suas identidades. Desse modo, a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, mas também de retorno. Mergulhar nesse universo do outro faz com que haja a mutação, pois o conjunto das genealogias vai perdendo sua referência pelo mosaico de raças, como aponta Hall (2006, p. 47):

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Aos nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes.

As identidades, em qualquer forma, estão em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia de ser, mas de tornar-se. Os protagonistas da narrativa mostram Moçambique como terra das partidas e das chegadas. Enquanto uns eram trancafiados em navios negreiros para seguirem seus destinos, outros chegavam de diferentes lugares (árabes, portugueses, indianos) para se mesclarem à cultura africana.

A produção literária de Couto, em *Mulheres cinzas*, traz a questão histórico-social e cultural na narrativa que parece cercar por todos os lados a história do povo moçambicano. A poética resvala nesse ato de dialogar com as guerras da colonização, apontando as contradições e aproximações entre homens e culturas representados pelas figuras do colonizado e do colonizador.

Faz-se alegoricamente uma referência ao passado e às memórias de Moçambique. Desse modo, o romance trata de recuperar lembranças, mas também de experienciar espaços que não existem ou que estão sob ruínas. Pela linguagem, tem-se o ato de resgatar um fragmento perdido para trazê-lo à vida, ao presente. Assim, Mia Couto consegue juntar em um mesmo espaço sonho e memória, realidade e imaginação para tecer as páginas ficcionais:

É a aliança que codifica os fluxos do desejo e que, pela dívida, dá ao homem uma memória de palavras. É ela que recalca a grande memória filiativa intensa e muda, o influxo germinal como representante dos fluxos não codificados que sumergiriam tudo. É a dívida que compõe as alianças com as filiações tornadas extensas, para formar e forjar um sistema em extensão (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 245).

Na questão entre colonizado e colonizador, a aliança é justamente a desterritorialização que ocorre entre os personagens. A narrativa apresenta as diversas possibilidades de encontro entre os nativos e os estrangeiros em Moçambique. Percebe-se o fato de que não existe, entre os colonizados, a tradição de governar, pois são afastados do poder, pelo que são, o tempo todo, tolhidos e impossibilitados de atuarem em suas terras, com sua identidade africana:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição 'recebida' (BHABHA, 1998, p. 21).

A tradição interdita repercute no processo de o colonizado ser desvalorizado, uma vez que não lhe é reservado nenhum dos seus direitos. Todos são subordinados, não lhes restando escolha que lhes dê alguma qualidade. O sujeito poderia ser preguiçoso ou trabalhador, entre outras qualidades, mas lhe é negado o direito de ser e possuir algum traço característico em sua personalidade:

Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique. [...] esses guerreiros que vieram do sul e se instalaram como se fossem donos do universo. Diz-se em Nkokolani que o mundo é tão grande que nele não cabe dono nenhum. A nossa terra, porém, era disputada por dois pretendentes proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções (COUTO, 2015, p. 11-2).

O que marca a despersonalização do colonizado é a disputa por terras, por gente como se fosse objeto. A coletivização desses indivíduos é o recurso usado pelo colonizador para lhes fazer semelhantes a rebanho de animais, à espera de donos. Não são vistos como indivíduos, mas como uma coletividade de massa figurativizada por cinzas, sendo condenados apenas por sua condição de serem quem são: colonizados. O fragmento abaixo retrata o absurdo dos que se sentem donos dos outros:

À minha frente alinhavam-se os condenados: todos adolescentes, quase crianças. Nenhum deles tinha sido julgado, ninguém os escutara em português ou na sua língua nativa. Os que iam morrer não tinham voz. Naquele momento, não sei que transtorno, quiçá motivado pelo medo ou por

má consciência, me fez pensar que aqueles que iam morrer já traziam suficiente culpa de nascença: a raça que tinham, os deuses que não tinham (COUTO, 2015, p. 88).

Nessa perspectiva, o colonizado é quase um não humano, é forçado a se tornar semelhante a um objeto sem sentimento, sem sonho algum: “No limite, ambição suprema do colonizador, ele deveria passar a existir apenas em função das necessidades do colonizador, isto é transformar-se em colonizado puro” (MEMMI, 2007, p. 124).

Contudo, em uma nação colonizada, há diferentes seres colonizados, tais como: homens, mulheres, velhos, jovens e crianças. Estas representam a continuidade dos pais que não desfrutam de nenhum direito, portanto, seu filho herdará também a inacessibilidade de ser cidadão dentro de sua própria pátria. A identidade do povo moçambicano é desterritorializada pelo colonizador.

1.2 Identidade Moçambicana na Ficção

Os caminhos ficcionais na narrativa em *Mulheres de cinzas* sugerem inferir fragmentos de realidades históricas do povo moçambicano. A situação do país colonizado é de luta e de guerras desencadeadas pelo colonizador. A paisagem parece uma terra de lendas, contadas em meio às fábulas.

Em meio aos discursos, surge a história do povo moçambicano imerso na ficção. A guerra civil local é uma paisagem do universo literário que repercute no mundo recriado, insinuando o real transfigurado pelo autor. A colonização de Moçambique incide em situações adversas encontradas no interior do homem. A identidade do moçambicano se imbrica com a incisão de Portugal que modificou a cultura local. A escritura traz os costumes, as crenças e as lutas do povo ansioso por libertação. Entretanto, à espera por um futuro melhor, a narrativa revela personagens que se misturam à natureza como se dela fossem parte, sem mais requererem coisa alguma:

A minha intenção era a oposta: queria engravidar do rio. Sucedera antes com outras mulheres esse fecundo namoro. O segredo era ficarem quietas até que a alma delas não se distinguisse das folhas, flutuando mortas, corrente abaixo. Era isso que queria naquele momento. Porque de uma coisa eu estava certa: nenhum homem haveria de me possuir. Restava-me o rio, o meu rio de nascença. As águas já me fluíam por dentro quando encalhei na margem, paralisada como um velho e naufrago tronco. E ali me deixei até

recuperar forças para o regresso a casa. Foi então que os meus pés se afundaram no matope. Em vez de contrariar essa ausência de chão, libertei-me das vestes e, toda nua, abandonei-me ao abraço viscoso da lama. Por um momento deixei-me possuir pelo prazer de sentir a pele coberta por uma outra pele. Entendi então o gosto dos animais pelo banho de lama. Era por isso que ansiava: ser um bicho, sem crença, sem esperanças (COUTO, 2015, p. 118).

O mergulho no barro às margens do rio leva a personagem a ter uma experiência como a dos animais no que se refere à questão física, de deixar-se envolver pelo momento, parecido como selvagem, porém, manteve sua mente racional: sabia sua condição. A colonização não a impediu de buscar estratégias para encontrar prazer na vida. A identidade da mulher moçambicana é retratada nas ações da protagonista de parecer bicho sem crença, porém, demonstrando recursos de fuga do opressor: “A nós, os VaChopi, bastavam-nos os recursos da terra e da floresta” (COUTO, 2015, p. 41). Assim, a apropriação do povo como se fosse coisa não é possível totalmente.

A condição da raça colocava brancos e negros em linearidades diferentes. Desse modo, ver o colonizado dominando a escrita causava certa impressão, quase nunca positiva, pois o interesse do colonizador era que perpetuasse a cultura do não letramento:

A moça já não insiste com as aulas. De outras funções agora se ocupa: arruma, limpa, lava a roupa. Não devia, no entanto, ter permitido que me arrumasse o quarto. É arriscado, a rapariga sabe ler, pode-me ir aos papéis. Mas o mal, se é que existe, já está feito. E não há dia em que Imani não me peça emprestados papéis, um tinteiro e uma pena para escrever. Sentada na cozinha, rabisca não sei que manuscritos. Confesso-lhe que aquele é o único momento em que não me dá prazer a sua presença. Acabei oferecendo-lhe uma pena, um tinteiro e uma resma de folhas com a condição de que fosse escrever longe, onde eu não a visse. Não sei por que razão me causa impressão ver um preto escrever. Apraz-me que falem a nossa língua com propriedade e sem sotaque. Contudo, sinto como uma invasão o domínio que eles possam ter da escrita (COUTO, 2015, p. 158).

A desterritorialização se expressa por meio do movimento de abandono de um território seja exterior, seja no interior dos protagonistas. Na narrativa em análise, os personagens são reterritorializados em suas próprias terras, por serem forçados a mudarem sua cultura, a conviverem com estranhos. Esse processo de desterritorialização para uma nova reterritorialização abarca a questão do domínio da língua, sendo mais evidenciada por meio da escrita, mas também vista pela imposição do colonizador em mudar a língua do colonizado. A detenção do conhecimento

linguístico era uma demonstração de que do dominador detinha o poder, subestimando o dominado como desprovido desse letramento, portanto, era considerado raça inferior, mesmo se aprendesse a falar outra linguagem:

— *É a tal menina local que nos veio receber, você não acredita no português correto dela... diz lá alguma coisa, miúda... Vá, fala um bocado para o meu colega te escutar!*

De repente fiquei muda, varreu-se-me todo o português. E, quando tencionei falar na minha língua natal, enfrentei o mesmo vazio. Inesperadamente, não possuía nenhum idioma. Dispunha apenas de vozes, indistintos ecos. O militar salvou-me do embaraço:

— *Está envergonhada, a coitadita. Não tens que falar, basta que nos conduzas até ao quartel* (COUTO, 2015, p. 39).

Tem-se então o embate entre a língua materna e a portuguesa. O colonizado era isolado da aprendizagem, mas, quando aprendia a linguagem do colonizador, transformava-se em objeto de exposição. Parecia algo de outro mundo, vê-lo com tal jeito de falar. Desse modo, a narrativa assim retrata a profundidade dos sentidos da colonização para o povo moçambicano que foi obrigado a deixar de ser quem era:

Estava ali patente essa dualidade de critérios. Os brancos podem falar de variados modos: diz-se que têm sotaques. Só a nós, negros, não é permitido outro sotaque. Não basta falarmos a língua dos outros. Temos que, nesse outro idioma, deixar de sermos nós (COUTO, 2015, p. 202).

No trecho acima, mimetiza o poder do idioma como dominação e implantação de uma cultura sobre a outra, e ainda as consequências sociais que uma cultura considerada superior causa sobre a minoritária. Percebe-se que a cultura do branco, além de ser introduzida em terras de Mocambique, tinha a pretensão de ser única. Desejava-se aniquilar tradições e crenças da cultura negra, na busca de legitimar o poder do dominador. Desse modo,

A terra tem duas potencialidades de desterritorialização: suas diferenças de qualidade são *comparáveis* entre si, do ponto de vista de uma quantidade que vai lhes fazer corresponder porções de terra exploráveis; o conjunto de terras exploradas é *apropriável*, diferentemente da terra selvagem exterior, do ponto de um monopólio que vai fixar o ou os proprietários do solo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 144-5, grifos do autor).

A terra simboliza o *lócus* da apropriação da exterioridade e da interioridade da mente de seus ocupantes. O colonizador invadiu território alheio apoderando-se da linguagem. Esta é algo inerente ao homem, sendo motivo de encantamento que o faz

sentir-se participante do mundo. As tradições de um povo são repassadas às gerações por meio da língua, assim interferir na linguagem do colonizado reflete na mudança de sua história. Há a ressignificação do cotidiano individual e coletivo em que vários aspectos são inventados, a partir do mosaico de tradições moçambicanas. Pensando nisso, o narrador adentra nas múltiplas culturas presentes em Moçambique. Com isso, alguns elementos culturais são transformados de tal forma que se tornam totalmente fragmentados como um mosaico.

Assim, o processo de criação se aproxima daquilo que Glissant (2005) denomina de poética da totalidade mundo. O encontro de pessoas diferentes e de mundos acontecem em terras moçambicanas como mostra da tal criouliização. Termo utilizado para remeter à mistura de culturas que já sofreram mudanças. Contudo, não há cultura genuína em sua integralidade, pois seus trânsitos acontecem dinamicamente. O que se altera é a velocidade com que se dão as trocas entre elas e a imprevisibilidade do que podem criar.

1.3 A Cultura nos Mitos e o Uso de Provérbios

O narrador mostra os fatos da ficção misturados como um processo de encontro de culturas. Desta forma, as identidades do povo moçambicano são reveladas. A literatura surge na história de Moçambique, não podendo ser compreendida como uma ciência exata, pois de fato não o é (NIETZSCHE, 1992). Nessa linha teórica, Walter Benjamin (1994) defende que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como exatamente foi, mas sim apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Assim, a arte literária revela-se por meio de uma história conhecida dos moçambicanos.

Pode-se notar, de acordo com Cury e Fonseca (2008), que o papel da escritura é demonstrar as rasuras na história, imbricando em um mesmo espaço passado e presente, costumes, opressão e violência, e imposição cultural. Isso causa um conflito de identidade a ponto do colonizado não saber mais quem é, de não conseguir se reconhecer ou mesmo saber que é dominado.

Desse modo, a linguagem poética na narrativa em *Mulheres de cinzas* é instaurada nas histórias introduzidas pelas epígrafes que iniciam cada capítulo. Elas exercem a função de ressaltar fatos que serão lidos nas próximas páginas, sendo mais profundamente relacionadas aos acontecimentos no término da leitura. O

começo e o término de cada texto mantêm suspensa a possibilidade de leituras do início para o fim e deste para o início, como reflexo da própria intertextualização do romance com ele mesmo. O processo criativo enseja em inventar e reinventar movimentos na escritura.

A indetidade do povo moçambicano feita em mosaico representa a obra literária. Também há a representação da pobreza social e das questões de lutas entre colonizado e colonizador em um zigzague contínuo. Essa possibilidade de leitura ganha maior notoriedade com as relações entre epígrafes e capítulos, e vidas dos personagens com a história do povo oprimido de Moçambique.

A mistura de raças e de línguas faz parte da identidade do povo moçambicano. A presença da desterritorialização reflete no hibridismo de diferentes povos, significa que crenças e costumes distintos convivem em um mesmo território e acabam inevitavelmente misturando-se da mesma maneira que as línguas: "Os moçambicanos estão conscientes de que a língua portuguesa faz parte do patrimônio nacional e que, por essa razão, têm o direito de a utilizar, de a transformar, de a 'moçambicanizar'" (AFONSO, 2004). Com os anos, o idioma português seria outra evidência da inserção do colonizador na cultura dos moçambicanos. Esse processo também elucida a desterritorialização da língua do opressor.

A partir da reinvenção e da renovação da língua, colonizador e colonizado sofrem conjuntamente o processo de desterritorialização. A narrativa mostra essa renovação da língua portuguesa pelos neologismos, por inversões e criações de novos sentidos, por meio de provérbios. Os discursos são de "[...] caráter conservador e conformista próprios à máxima, sendo contextualizados na trama narrativa muitas vezes com a autoria atribuída às personagens" (CURY; FONSECA, 2008, p. 68).

Assim, uma estrutura fechada da língua transforma-se em aberta, a partir da criação, da imaginação e da invenção da linguagem. A identidade do povo se destaca nos provérbios locais, pois "[...] ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, não os assume acriticamente" (CURY; FONSECA, 2008, p. 76).

Há, portanto, uma retomada da tradição concomitante com a sua desconstrução. Nesse sentido, também é interessante a questão da repetição dos provérbios na literatura de Couto. O discurso assim se aproxima da contação dos mitos que não podem dispensar a repetição para o convencimento. A narrativa ainda transforma o território moçambicano em lugar de exploração das potencialidades do conhecimento da língua como processo convencional da narração:

Veze sem fim, despertámos com os gritos da nossa mãe. Dormia e gritava, rondando pela casa, em passos sonâmbulos. Nesses noturnos delírios comandava a família numa jornada sem fim, atravessava pântanos, riachos e quimeras. Regressava à nossa antiga aldeia, onde nascêramos junto ao mar. Há, em Nkokolani, um provérbio que diz o seguinte: se quiseres conhecer um lugar fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa escuta-lhes os sonhos. Pois esse era o único sonho de nossa mãe: voltar ao lugar onde fôramos felizes e onde vivêramos em paz. Aquela saudade era infinita. Haverá, a propósito, saudade que não seja infinita? (COUTO, 2015, p. 12).

Os discursos dos persoangens fluem em meio aos provérbios, às frases feitas que, segundo Cury e Fonseca (2008), guiam a leitura e traçam um diálogo com a língua oral. A repetição dos provérbios também destaca a valorização do saber dos antigos. Desse modo, a discursividade dos personagens revela a identidade do povo em contar sua história por multiformas como os provérbios, sendo mostrado o caráter de invenção literária. Há atualização e desconstrução de significados buscando um repertório que remete a discursos vindos da cultura popular:

Neste sentido, provérbios e ditos, mas também os mitos e as tradições, - rasurados, invertidos, deslocados de sua dimensão esperada – adquirem novas significações, desalojando o leitor de uma decodificação convencional, chamando sua atenção para a linguagem e suas possibilidades desafiadoras de contestação (CURY; FONSECA, 2008, p. 67).

A citação de provérbios, como aponta Moreira (2005), é um dos elementos utilizados pelo narrador como ferramenta na construção discursiva com o papel de confirmar ou ironizar. A ratificação se dá em duas frentes: uma de ter um conteúdo idêntico se comparado um com o outro, por representação ou por metáfora do que está sendo apresentado; outra, a ironia, tem o caráter de inverter o conteúdo para deslocar os sentidos, no intuito de desconstruir o real.

Nesse imbricamento de construção, emerge a identidade moçambicana, têm-se as culturas de uma África como a terceira margem de um rio, onde não é possível estabelecer relações de alternatividade, mas sim de adição. Essa terceira margem, como evidencia Laura Padilha (2002), seria o lugar ideal para o entrecruzamento da fala própria e da fala alheia, da cultura de si e do outro, dando origem a novas manifestações que se transformam em muito mais do que a simples soma de culturas distintas – da cultura do negro africano com a do português colonizador. Afinal, antes

da chegada dos portugueses, o sincretismo já era marca das várias culturas africanas, diferenciadas entre si, mas sempre em contato:

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas [...] E há um sentido claro, em alguns textos pós-coloniais, de que a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do Outro -, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir (APPIAH, 1997, p. 217).

O ato de criação do mosaico de identidades recorta a impressão de um africano com sua cultura permeada de outras culturas. É a colocação do eu em meio as guerras que provocam sua desterritorialização. As guerras presentes ao longo da narrativa são mencionadas pela disputa de uns contra outros, e do homem consigo mesmo por um território que foi invadido, mas que jamais poderia ter sido, onde ele pudesse viver sua cultura sem interferência violenta do outro. A dominação brutalizada viola tudo: territórios, pessoas, crenças, culturas: “Era isso que os homens faziam, obedientes aos mandos da guerra. Criavam um mundo sem mães, sem irmãs, sem filhas. Era desse mundo, desprovido de mulheres, que a guerra precisava viver” (COUTO, 2015, p. 301).

Os recursos da narrativa são usados para a reconstrução do que foi devastado: o interior do personagem que se mostra como o sujeito moçambicano. Essa seleção de termos e expressões é importante para dar novos significados. As palavras são escolhidas para representarem os costumes, as crenças e os ensinamentos da tradição do povo:

Diz-se em Nkokolani, a nossa terra, que o nome do recém-nascido vem de um sussurro que se escuta antes de nascer. Na barriga da mãe, não se tece apenas outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya*. Ainda na penumbra do ventre, esse *moya* vai-se fazendo a partir das vozes dos que já morreram. Um desses antepassados pede ao novo ser que adote o seu nome. No meu caso, foi-me soprado o nome de Layeluane, a minha avó paterna. Como manda a tradição, o nosso pai foi auscultar um advinho (COUTO, 2015, p. 16).

A identidade do povo é transcrita pelos conhecimentos repassados às gerações, presentes nos nomes dos personagens. A escolha do nome da pessoa refletirá em todo futuro do povo que entenderá a importância da tradição, mesmo que

fragmentada em mosaico da colonização. Momentos de tristezas e alegrias da vida fazem parte do mesmo processo que marca a história, cuja degradação enraiza no povo a ideia que faz crer que não é possível mudar o que aconteceu, mas há possibilidade de enxergar a vida com outros olhos.

Percebe-se a dupla inscrição do moçambicano no sentimento mais permeado pela dor e luta por dias melhores. O território de Moçambique enseja na constituição de sujeitos culturais da desterritorialização. O espaço é o da enunciação, sendo indeterminado como reflexo da imagem do homem culturalmente modificado pelo colonizador.

Como aponta Bhabha (1998), é a partir das diferenças que se estabelecem os entrelugares, onde é possível criar estratégias, tanto individuais quanto coletivas, para gerar novos signos de identidade e até redefinir noções de sociedade. Nessa visão, a obra literária revela mundos e se torna acessível a diferentes públicos. As palavras complexas atraem leitores pelo jogo de sentidos, para isso o mosaico foi construído.

Moçambique então torna-se *lócus* da multiplicidade de distinções existentes nas múltiplas culturas. O povo reflete a si e o mundo ao mesmo tempo em que encena o país para a própria população no seu processo de colonização. A história recria mundos pela fantasia construída por linguagens. Em meio a terras devastadas, ressurgem vidas que sonham e lutam para resgatarem suas identidades:

Os imperadores tem fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações. Aquela bota quebrou o Sol em mil estilhaços. E o dia ficou escuro. Os restantes dias também. Os sete sois morriam debaixo das botas dos militares. A nossa terra estava a ser abocanhada. Sem estrelas para alimentar os nossos sonhos, nos aprendíamos a ser pobres. E nós perderíamos da eternidade. Sabendo que a eternidade é apenas o outro nome da Vida. (COUTO, 2015, p. 15).

Na construção de uma literatura pós-colonial, a narrativa mostra a cultura portuguesa versos moçambicana. Um novo moçambicano ressurgue do processo de colonização, representa a identidade híbrida na convivência forçada com a cultura do colonizador. O momento que parece eternizado do pós-colonial povoca a busca da euforia por independência. As multiplicidades formam o conjunto dos universos dos personagens vivendo em meio as guerras que matam primeiro as memórias dos menos afortunados.

2 A DEVASSIDÃO DOS UNIVERSOS INDIVIDUAIS EM *MULHERES DE CINZAS*

A diferença entre Guerra e a Paz é a seguinte: na Guerra, os pobres são os primeiros a serem mortos; na Paz os pobres são os primeiros a morrer. Para nós, mulheres, há ainda uma outra diferença: na Guerra, passamos a ser violadas por quem não conhecemos (Mia Couto).

O entendimento sobre as identidades individuais perpassa a ideia do sujeito que agrega dentro de si suas vontades e também aquelas do meio em que vive. O outro revela-se no interior de personagens devastadas pela maldade de homens que violentam o outro por prazer. As ações dos protagonistas são constituídas para representar a coletividade dos opressores. Afinal, a instituição do povo se dá pelo processo de termos coletivos: meu povo, meu país ou minha etnia, também sempre definidos a partir de outros povos, territórios e sujeitos.

As identidades são, portanto, referenciais do universo individual de personagens principalmente femininas, estabelecendo seu papel como pertencente a um povo. Há uma espécie de intercâmbio entre os homens, entre as raças e culturas que gera o sujeito embrionário que forma um universo complexo de identidades violentadas pela colonização e projeta a força da mulher. Revela-se a ganância desmedida de uns sobre outros. Assim, identidade é quase uma tendência transcultural do homem, ou antes, uma constatação na qual, cedo ou tarde, na sociedade ou além dela, revelar-se-á como múltiplo para representar mais do que seu mundo individual.

2.1 O Feminino na Colonização Moçambica

A revelação do feminino traz os reflexos dos absurdos que ocorrem no processo de colonização. O discurso situa a mulher na pior posição, pois ela passa pela condição de ser a primeira a morrer, sendo objeto de escárnio dos homens agressores. O fato de as mulheres sofrerem violência sexual encena o quão terrível é considerada sua situação. Elas enfrentam o problema advindo com a colonização, não porque tal violência nunca seja produzida por seu próprio povo, mas porque é cotidiana e feita por estrangeiros.

A mulher sente mais fortemente o impacto da diferença entre guerra e paz. O jogo de poder está nos usos das palavras, mostrando que os pobres morrem de qualquer jeito e primeiro do que os outros, porém a condição de ser mulher é mais angustiante, porque sofre a devassidão do homem que a deixa morta emocionalmente antes de enfrentar a morte física. Essa diferença a faz ser destaque na relação entre opressor e oprimido. O gênero masculino, mesmo em guerra e sendo todos escravizados, ainda se encontra em posição melhor do que a do gênero feminino.

A distinção de gênero está diretamente relacionada às semelhanças e às diferenças da estrutura física e psicológica dos personagens. A figura da mulher na narrativa perpassa as concepções da guerra que flagela a maioria das mulheres. No entanto, Imani é detentora de senso crítico e de valorização de si mesma, percebendo o caos que acontece com seu povo, o que revela os absurdos da colonização.

O discurso dessa personagem mostra as mudanças necessárias em relação à valorização feminina. É importante ressignificar as tradições que colocam a mulher em posição subalterna, antes e após a colonização. Há a necessidade de esquecer o passado de inferiorização feminina de modo que todas elas possam redescobrir-se, agora, como possuidoras de novas formas de viver, falar, agir:

Passados anos, os intrusos regressavam com a mesma ameaçadora arrogância. Reafirmando medos antigos, aqueles homens cercavam a minha mãe com a estranha embriaguez que os adolescentes sentem apenas pelo facto de serem muitos. As costas tensas de Chikazi sustinham, com vigor e elegância, o carregamento da água sobre a cabeça. Assim exibia a sua dignidade contra a ameaça dos estranhos. Os soldados entenderam a afronta e sentiram, ainda mais viva, a urgência de a humilhar. De pronto derrubaram a bilha e festejaram, aos gritos, o modo como ela se quebrou de encontro ao chão. [...] — Não me façam mal — implorou. — Estou grávida. — Grávida? Com toda essa idade? Espreitaram a pequena proeminência sob os panos, onde ela secretamente guardava o ofertado peixe. E, de novo, a dúvida lhe foi cuspidada no rosto: — Grávida? Você? De quantos meses? — Estou grávida de 20 anos. [...] Os soldados ficaram olhando o modo como ela, por baixo da capulana, percorria os lugares secretos do seu corpo. Sem que ninguém desse conta, com a mão esquerda segurou a proeminente espinha dorsal do peixe e usou-a para rasgar o pulso da mão direita. Deixou que o sangue escorresse e, depois, entreabriu as pernas, como se estivesse parindo. Foi retirando o peixe de debaixo dos panos como se estivesse emergindo das suas entranhas. Depois, ergueu o peixe nos braços cobertos de sangue e proclamou: — Eis o meu filho! Já nasceu o meu menino! Os soldados VaNguni recuaram, apavorados. Aquela não era uma simples mulher. Era uma *noyi*, uma feiticeira. E não havia descendência mais sinistra que ela pudesse ter gerado. [...] O relato deste episódio perturbou as hostes dos inimigos. Diz-se que muitos soldados desertaram, receosos do poder da feiticeira que paria peixes. [...]

São assim os homens, explicou: têm medo das mulheres quando elas falam e mais medo ainda quando ficam caladas (COUTO, 2015, p. 14-5, 17).

A personagem vivia como se fosse desprovida de qualquer meio de reação contra seus inimigos. Ao se deparar com o perigo de ser agredida pelos opressores, falou de sua condição gravídica, nem por isso foi respeitada, mas sua atitude de fazer seu próprio parto, em um momento inusitado perturbou os invasores. Nasceu aí outra visão sobre a mulher, agora, vista como alguém que merece ser temida, pela crença deles de que se tratava de uma feiticeira.

Quanto a essa mudança de humilhada para temida, há várias abordagens realizadas para beneficiar a mulher, apresentadas em movimentos feministas, revelando uma das fases do movimento Feminista. Em breve histórico, percebe-se que tal corrente teve início em 1790 por Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft, pleiteando a condição de questionar e reivindicar a igualdade tanto ao acesso à educação quanto aos direitos civis, uma vez que eram apenas previstos aos homens. Tais ideais foram alicerçados no pensamento liberal e filosófico de Locke e Rousseau, entre outros (MEDEIROS, 2017).

Em meados do século XIX, o movimento feminista adquiriu maior força com Harriet Taylor que ampliou a percepção dos direitos civis como a condição financeira da mulher. Logo, a independência financeira e a política começaram a caminhar juntas em suas reivindicações. Esse momento ficou conhecido como “primeira onda” feminista pelo impacto social e político causado, que levou as mulheres a conquistarem, em 1920, o direito ao voto e o acesso às profissões liberais (MEDEIROS, 2017).

Todo esse processo de lutas e conquistas contribui para o pensamento de que a possibilidade de outras mudanças para a figura feminina na contemporaneidade faz-se necessária e figurativiza a posição da mulher na narrativa contra as imposições que degradam o feminino, como é o caso de Imani. A imagem das mulheres não somente na guerra é vista com menosprezo se considerada aos homens, sendo muito menos valorizadas, até porque a cultura da sociedade ainda é muito machista, como se percebe no fragmento: “[...] servem-se as mulheres, não por deferência, mas por desconfiança de a bebida poder ter sido envenenada. Só então servem os homens e os convidados. Estas são as nossas boas maneiras” (COUTO, 2015, p. 196).

A desvalorização da mulher é mostrada na narrativa para justamente mostrar seu valor na sociedade. Ela não é dispensável, pois sem ela os homens seriam mortos pela cultura do opressor. A submissão da mulher revela o quanto ela enfrenta os

absurdos de uma cultura machista, mesmo assim continua firme em seu papel de servir, percebendo seu real valor.

Na obra, não está apenas em causa a condição da mulher moçambicana, mas sim de todas as mulheres de todos os tempos. Tratam-se de direitos universais, começando pela dignidade da vida humana. Elas são sacrificadas por guerras e destruições, conduzidas pelo opressor que tenta impedi-las de escolherem seus destinos. Ficam limitadas por leis e tradições que efetivamente não contribuem para o desenvolvimento humano, nem para a melhoria das condições de vida no mundo.

A desvalorização da figura feminina insere a abordagem da desigualdade entre gêneros. O sistema de valores machistas tenta, a todo custo, perpetuar a prática de abusos contra a mulher, vítima de tantos males, como a discriminação, a injustiça e a violência física e psicológica contra seu corpo feminino. Contudo, o caos que a submete ao jugo do opressor é o mesmo que a pode dar coragem para lutar, já que ela enxerga as maldades sofridas, tem consciência de que sofre o absurdo que precisa ser combatido.

Com efeito, durante o colonialismo, também houve a tentativa de branqueamento da realidade social na qual havia muitos negros. Os portugueses passavam a imagem de que se fixavam a todos os ambientes e misturavam-se com os povos, deu-se origem ao mulato. Deste modo, a mulher passava a ser mais um objeto de atração sexual a serviço de um ímpeto colonizador, sendo usada para manter a imagem romântica de que o português aventureiro espalha a descendência pelo mundo. Assim, a figura da mulher estava mais à mercê da marginalização do que a dos homens:

— *Tu, catraia, ficas aí fora. Aqui dentro, já sabes, vocês não entram.*

— *E por que é que ela não entra? — inquiriu o militar.*

— *É que aqui, meu caro sargento, eles já sabem: aqui há regras. Aqui, esta gente não entra.*

— *As regras, a partir de agora, quem as dita sou eu — afirmou o sargento. — Esta rapariga fala português melhor do que muitos portugueses. Pois ela veio comigo, e ela vai entrar comigo.*

— *Bom, está bom, se assim Vossa Excelência manda. — E, de costas viradas, voltou a dirigir-se-me: — Senta-te aí, na cozinha, nessa cadeirinha.*

[...]

— *Tenha tento nessa catraia. É novinha mas tem corpo de mulher. É que as pretas têm artes do demónio. Eu sei do que estou a falar* (COUTO, 2015, p. 40, 42).

Os diálogos na narrativa em *Mulheres de cinzas* expressam os olhares dos homens opressores sobre as mulheres. Os nomes que as dão são para estabelecer fronteiras entre ambos. São vistas com desprezo, ao mesmo tempo, como objeto sexual ainda em tenra idade. Porém, os personagens podem se juntar a eles por pertencerem a unidade do povo moçambicano em defesa de causa coletiva como o caso da independência de Moçambique.

Nessa perspectiva, o papel das mulheres na independência é mostrado com sua devida importância pela contribuição que tiveram na conquista obtida. Entretanto, ainda se percebe a manutenção de valores machistas com relação ao feminino. A narrativa desenvolve a imagem da mulher para revelar situações que a colocam em uma posição como se fosse “cinzas”, ou seja, coisa sem valor, trazendo reflexões que compreendem o feminino como essencial para o desenvolvimento da sociedade.

A identidade de qualquer povo não pode ser estabelecida sem a presença feminina. Deste modo, os personagens se inserem na história ficcional, partilhando do mesmo sentimento de luta contra o colonialismo. Em sua maneira de construir, reconstruir palavras e estabelecer nomes que possam refletir a sensibilidade dos personagens, a narrativa elucida a mulher moçambicana em uma condição de inferioridade, mas capaz de ampliar seu mundo restrito e oprimido pela reflexão de analisar o desgaste de viver sem identidade própria, sendo usada apenas para servir os interesses dos outros a vida inteira:

— *Imagino que já tenha preparado a comida.*

Passou-me pela cabeça o peso de uma vida inteira: mais do que amor, os homens de Nkokolani pedem às mulheres que sejam pontuais a servirem-lhes a refeição. O meu pai era nisso igual a todos os homens de Nkokolani. Existia para ser servido. Repetia-se comigo esse antigo dever de mulher (COUTO, 2015, p. 177).

A condição feminina é a de servir homens machistas e manipuladores do seu destino. Primeiro, a mulher passa pelas imposições paternas, depois, pelas do marido, caso se case. Tem-se a visão de uma família patriarcal, na qual a mulher é um objeto de consumo. A imagem dela é diluída na sociedade moçambicana, sendo ainda mais vítima no processo da pós-colonização.

Contudo, Imani, mesmo integrando uma sociedade patriarcal, realiza atos e discursos que a distinguem da maioria das mulheres que estão em seu convívio, vistas como meras cinzas. A personagem foge da realidade afastando-se da ideia de

casamento. O fato de ser cinza e não possuir um nome (ou ter tantos nomes, com uma alternância que não a permitiu ter uma única identidade) desencadeou nela a possibilidade de ser e existir como mulher com identidade singular em mosaico que a dava ensejo para ser conhecida por todos:

Cansada de chorar, a nossa mãe viajou para a nascente de todos os rios. Essa fonte não é um lugar a que se dê um nome. É o primeiro ventre onde se enroscam os que chegam e os que partem. [...] A italiana falou dos nomes que o rio tinha. Quando ela os enunciou, senti-me incomodada. Porque falava como se as águas do Inharrime lhe pertencessem (COUTO, 2015, p. 203).

O contexto da narrativa traz o discurso dos nomes do rio que reflete na nomenclatura dada aos personagens. Conhecer tais nomes é como se a personagem tomasse por seu o objeto nominado. Logo, Imani não é um nome, mas somente uma indagação, pois na língua materna da personagem quer dizer “quem é?”:

Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna “Imani” quer dizer “quem é?”. Bate-se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga:
— *Imani?*
Pois foi essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta (COUTO, 2015, p. 11).

A figura da mulher enseja nessa multiplicidade de nomes em contexto sociocultural. São as mulheres quem sustentam e cuidam da família enquanto os homens se limitam a beber o dia inteiro, no entanto, elas sofrem o maior descaso da marginalização, especialmente nos meios rurais:

— *Chega, Imani. Agora venha aqui, venha beber que é para esquecer quem você é: uma pobre preta, com cheiro da terra... Amanhã regressa a casa desse português e ponha a cabeça desse estrangeiro a andar às voltas como as labaredas dessa fogueira.*
Enquanto ele enchia o meu copo fui pensando: sim, sou uma bala tatuada. Vou disparar-me de encontro ao coração desse homem. E vou-me embora para sempre desta maldita aldeia (COUTO, 2015, p. 178).

A mulher é sempre lembrada de sua condição subalterna, mas ela também sabe refletir sobre sua posição. Pela imaginação, a mulher consegue fugir da eternidade de seu destino: a morte do opressor a libertará. Por isso, a luta é de guerra. A personagem representa as mulheres que desempenham os papéis sociais e

familiares que lhes são destinados, mas também outros que elas próprias escolhem, pela ruptura das situações de opressão.

A narrativa apresenta uma sequência de fatos que levaram os interessados a escolherem o “não nome” da personagem. A crença e a tradição regem a vida das pessoas do lugar. O destino ficava relacionado a essa escolha, sendo toda família responsável pela investigação de tal nome:

Como manda a tradição, o nosso pai foi auscultar um adivinho. Queria saber se tínhamos traduzido a genuína vontade desse espírito. E aconteceu o que ele não esperava: o vidente não confirmou a legitimidade do batismo. Foi preciso consultar um segundo adivinho que, simpaticamente e contra o pagamento de uma libra esterlina, lhe garantiu que tudo estava em ordem. Contudo, como nos primeiros meses de vida eu chorasse sem parar, a família concluiu que me haviam dado o nome errado. Consultou-se a tia Rosi, a adivinha da família. Depois de lançar os ossículos mágicos, a nossa tia assegurou: *“No caso desta menina, não é o nome que está errado; a vida dela é que precisa ser acertada”* (COUTO, 2015, p. 11).

O comportamento social masculino frente ao feminino era determinado deste o nascimento e a escolha do nome, formando então a identidade da personagem. Determinam-se assim as limitações do corpo, mas não da mente daqueles que fugiam de sua realidade pela imaginação:

Sempre que desabava uma tempestade, a nossa mãe saía a correr pelos campos e ali permanecia, braços erguidos, a imitar uma árvore seca. Esperava a descarga fatal. Cinzas, poeiras e fuligem: era o que ela sonhava vir a ser. Era esse o desejado destino: tornar-se indistinta poalha, leve, tão leve que o vento a faria viajar pelo mundo. Nesse desejo da avó ganhava razão o meu anterior nome. Foi o que a mãe me quis lembrar.
— *Gosto de Cinza — disse eu. — Faz-me lembrar anjos, não sei porquê.*
— *Dei-lhe esse nome para a proteger. Quando se é cinza nada nos pode doer* (COUTO, 2015, p. 17).

O nome na ficção revela os caminhos usados por personagens para fugirem da realidade da dominação. O discurso constitui um jogo de antecipação do destino que, embora em um primeiro momento pareça trágico, pode mostrar saídas de libertação. O sonho da mãe é explorado no nome da filha, pois ser cinza era a capacidade de autoestabelecer-se como livre para sempre. Assim, a personagem denominada cinza poderia ser interpretada como algo que escapava pelos dedos livremente. Uma mulher com novas possibilidades e, ao mesmo tempo, um ser neutro,

que passaria despercebido, sem chamar atenção para fruir mais fácil em meio as lutas da sociedade.

Por um lado, a sobrevivência na sociedade colonizada e machista requeria da mulher o ato de passar despercebida diante de todos, como se fosse feita de sombras ou de cinzas: “Afinal, não era apenas uma mulher sem nome. Era um nome sem pessoa. Um desembrulho. Vazio como o meu ventre” (COUTO, 2015, p. 19). Por outro lado, o uso de uma designação que substitui o nome próprio ocorre também para estabelecer parentescos e emitir juízos capazes de situar os personagens na hierarquia familiar.

Deste modo, pode-se inferir que o uso dos nomes próprios ou a ausência deles reflete na revelação das identidades dos personagens. Tais identidades são construídas pela adição de adjetivos que designam seus nomes. O indivíduo está inserido em uma identificação além do eu e do outro, transcorrendo para o social e a história de seu povo. Assim, as identidades são produtos de uma desterritorialização individual no universo da escritura moçambicana. Há a reconstrução de um determinado território e tempo, bem como de uma cultura que mostra seus símbolos.

2.2 A Escritura e seus Símbolos

A narrativa em análise apresenta as palavras carregadas de sentidos por seus símbolos. Ao olhar para a figura humana, não se sabe totalmente o que está por trás do nome, entendendo a priori que se tem seu destino traçado com a nomação. Nominar pessoas, coisas e as situações revelam os símbolos que compõem a cultura local.

A linguagem moçambicana se concretiza na escritura em *Mulheres de cinzas*, revelando uma cultura que expressa mundos, já que a condição do colonizado, geralmente, foi de ser escravo por séculos em todo o mundo. A narrativa consiste em combinar as palavras para a criação literária sugerindo a estética das guerras civis e interiores de personagens moçambicanos.

As palavras são o objeto da criação do imaginário narrativo, construído com vários símbolos para ilustrar vidas humanas em um território hostilizado pelo colonizador. As crenças fluem nas fábulas como personificação de objetos inanimados e de insetos, apresentando o passado com suas mazelas que refletem o presente:

Nas restantes residências havia muito que se tinham apagado as tradicionais lamparinas, os xipefos alimentados a óleo de mafurra. No alpendre da nossa casa, dois candeeiros a petróleo sinalizavam os privilégios da nossa família, o clã dos Nsambe. As mariposas dançavam, aturdidas, em redor dessas fontes de luz. Pareciam emergir das paredes, pedaços de cal que se destacavam dos muros e esvoaçavam enlouquecidos. Meu pai dizia que essas mariposas tinham sido, em vidas anteriores, borboletas diurnas que se apaixonaram pela sua própria beleza. Como castigo pela sua vaidade foram expulsas da luz do dia. Era por saudade do Sol que elas se suicidavam de encontro aos candeeiros. Os vidros das lamparinas eram o seu derradeiro espelho (COUTO, 2015, p. 81).

As lamparinas aparecem como símbolo da vida, ao serem apagadas, mostram as ruínas do lugar devastado. A quantidade de candeeiros é sinal de que o clã tinha privilégios. As mariposas se faziam presentes para vislumbrarem a luz não natural. O símbolo das mariposas resgata as lembranças do cotidiano com possibilidade de viver a fantasia. O devaneio repercute na lembrança individual revelando a história do povo com suas crenças.

As luzes e as danças dos insetos foram substituídas pelo silêncio que, agora, deu estabilidade ao cotidiano. É como se tudo virasse cinzas. O cenário de tragédia falseia a harmonia, pois tudo é reflexo dos massacres. As crenças nos ancestrais buscam justificar o injustificável para dar validade aos símbolos repassados entre as gerações.

O enredo apresenta o distanciamento e o desligamento dos personagens com os destroços para serem finalmente livres das amarras dos opressor, embora isso só seja possível com a morte do colonizador ou do colonizado. As vozes dos personagens surgem na figura do discurso crítico e contemporâneo da condição do oprimido e do opressor.

Os símbolos da dominação são retratados na violência física e psicológica contra a mulher, sempre retomada ao longo da história. O traço cultural de desvalorização da mulher se mostra antes e após a colonização, ela sofre as barbaridades do espancamento. Ela finge sentir suas dores físicas, sendo que, na verdade, apenas sente as aflições das perdas e dos sentimentos:

- *É incrível como o pai nunca desconfiou que a mãe mente.*
 - *E eu minto?*
 - *Claro que mente. Quando ele lhe bate e a mãe chora de dor. Não mente?*
 - *Esta doença é um segredo, o seu pai não pode suspeitar. Quando me bate pensa que as minhas lágrimas são verdadeiras.*
- A enfermidade era congénita: Chikazi Makwakwa não sentia dor. Mãos e braços, marcados por sucessivas queimaduras, faziam o marido estranhar. Acreditava, no entanto, que aquela insensibilidade resultasse de amuletos

encomendados à cunhada Rosi. Apenas eu sabia que era uma deficiência de nascença.

— *E a outra dor, mãe?*

— *Que outra?*

— *A dor da alma.*

Ela riu-se, encolhendo os ombros. Que alma? Que alma lhe restava depois de lhe morrerem duas filhas e os dois filhos terem saído de casa?

[...]

— *Sabe como morreu a sua avó? — E não esperou pela resposta.*

— *Fulminada por um relâmpago. Foi assim que ela morreu.*

— *E por que se lembrou disso agora?*

— *Porque é assim que também quero morrer.*

Era o seu pretendido desfecho: sem corpo, sem peso, sem réstia para sepultar. Como se uma morte não sofrida apagasse o sofrimento todo de uma vida (COUTO, 2015, p. 16).

A mãe de Imani traz é a metáfora de pessoas que vivem em condições precárias, a tristeza e o sofrimento parecem já lhes terem roubado a vida. A linguagem revela a preparação de viver naquela cultura com crenças que as faziam fugir da realidade. O marido acreditava que as queimaduras na mulher era por causa de amuletos, não passava por sua mente ser causa de doença. A forma como a voz narra por si dá sentido aos símbolos:

Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados de espírito, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz. E assim como todos os homens. escrevem de maneira diferente, também as palavras pronunciadas não são as mesmas, embora os estados de espírito cujas expressões são os signos imediatos sejam idênticos em todos os homens, como também são idênticas as coisas de que esses estados são a imagem (TODOROV, 1977, p. 16).

A voz narradora é carregada de símbolos pelo modo de mostrar a discursividade. A maneira como se fala e expressa suas dores faz com que o outro conheça ou não sua realidade e seus sentimentos. A história contada por diferentes pessoas ganham importância pelos estados de espírito de quem narra e escreve, e de quem ouve:

“Escreva, minha neta, escreva sobre os sonhados. Você, minha neta, perguntará: os sonhados? E eu respondo: sim, os sonhados.

“Porque eu sonho-os. Digo que os sonho e não que sonho com eles. Os soldados mortos aparecem-me todas as noites, mais despertados do que eu. Chegam-me de todas as batalhas, de todos os tempos e lugares. E depois sacodem-me com os seus braços longos para me dizerem que vieram por causa da nova guerra.

— *Que guerra? — pergunto-lhes a medo.*

— *Essa que está prestes a começar — respondem os sonhados.*

“Espreito para fora de casa. Mas é apenas para os distrair. Porque sabem que nada vejo para além de mim mesmo. Sou um campo esventrado, um cemitério maior que a própria terra (COUTO, 2015, p. 66).

Nas marcas discursivas de Mia Couto, é possível encontrar a desconstrução do olhar plural feminino para a construção da individualidade do gênero. A sociedade patriarcal assume a hierarquização superior do homem e não conhece a interioridade da mulher, vítima de preconceitos sofridos desde a infância até a idade adulta, mas que consegue viver seu imaginário na fala e da escrita.

A abordagem sobre o imaginário expõe, para Gilbert Durand (2002), as raízes inconscientes e conscientes da formação da identidade. O papel da imaginação na narrativa é simbólico, portanto, revela os símbolos do povo moçambicano, atribui à história a possibilidade de fruir as representações individuais e sociais:

[...] sempre reinou extrema confusão no uso de termos relativos ao imaginário. Talvez se deva presumir que esse estado de coisas provém da extrema desvalorização que sofreu a imaginação, a “phantasia”, no pensamento do Ocidente e da Antiguidade Clássica. De qualquer modo, “imagem”, “signo”, “alegoria”, “símbolo”, “emblema”, “parábola”, “mito”, “figura”, “ícone”, “ídolo” etc. são usados indiferentemente pela maioria dos escritores (DURAND, 1988, p. 11).

O autor explora a questão do termo imaginário, sendo “[...] o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 1997, p. 14). Tudo que existe é possível simbolizar, havendo uma integração entre o imaginário e a razão. Assim, o imaginário é o fundamento das concepções sobre o homem, o mundo e a sociedade.

Na concepção de Durand (1994), o símbolo define-se, primeiramente, como pertencente à categoria do signo. Mas a maioria dos signos é apenas subterfúgio de economia, remetendo a um significado que poderia estar presente ou ser verificado. É assim que um sinal simplesmente precede a presença do objeto que a representa. O símbolo é, portanto, uma representação que fez aparecer um sentido secreto; ele é “a epifania de um mistério”:

As estruturas verbais primárias são de algum modo moldes em oco que esperam o seu preenchimento pelos símbolos distribuídos pela sociedade, pela sua história e pela sua situação geográfica. Mas reciprocamente todo o símbolo para se formar tem necessidade das estruturas dominantes do comportamento cognitivo inato do *sapiens*. Portanto, dois níveis ‘de educação’ se sobrepõem na formação do imaginário: o ambiente geográfico (clima, latitude, situações continental, oceânica, montanhosa etc.) em

primeiro, mas já regulamentada pelas simbólicas parentais de educação, o nível dos jogos (lúdico), das aprendizagens em seguida. Enfim, o nível que René Alleau chama 'sintemático', quer dizer o estágio dos símbolos e alegorias convencionais que a sociedade estabelece para a boa comunicação dos seus membros entre eles (DURAND, 1994, p. 60).

Na narrativa, tem-se a imaginação carregada de símbolos que se revela como um fator importante de equilíbrio psicossocial. Decorre daqui que o papel da imaginação consiste em equilibrar biológica, psíquica e sociologicamente as relações dos indivíduos consigo e com o outro.

O discurso literário da imaginação atinge a formação do sujeito-leitor justamente por criar uma atmosfera de descompromisso com a realidade. Parece ignorar o real, mas o explora sem a pretensão de ser fiel a ele: “subestima-se o que é oniricamente possível sem ser realmente possível. [...] Para eles (os realistas) a vida noturna é sempre um resíduo, uma seqüela da vida acordada” (BACHELARD, 1990, p. 101).

Experiências e imaginação se relacionam, de acordo com Durand (1998), com a revelação do mundo ficcional. O cérebro do homem se intereja com o encadeamento racional de ideias, a partir do imaginário, das imagens, dos sonhos e da poesia. Razão e imaginação apresentam no espaço narrativo, precisam coexistir a fim de haver o equilíbrio mental do homem que lê, vendo-se naquela sociedade constituída pela imaginação que lhe permite reconhecer os símbolos:

O devaneio que a mim me ocupa é bem diverso. Não grito nem deambulo pela casa. Mas não há noite que não sonhe ser mãe. E hoje voltei a sonhar que estava grávida. A curva do meu ventre rivalizava com a redondez da Lua. Desta vez, po- rém, o que aconteceu foi o reverso de um parto: o meu filho é que me expulsava a mim. Talvez seja isso o que fazem os nascituros: livram-se das mães, rasgam-se desse indistinto e único corpo. Pois o meu sonhado filho, essa criatura sem rosto e sem nome, desembaraçava-se de mim, em violentos e doloridos espasmos. Acordei transpirada e com terríveis dores nas costas e nas pernas.

Depois entendi: não era um sonho. Era uma visita dos meus entes passados. Traziam um re- cado: alertavam-me que eu, com os meus quinze anos, já tardava em ser mãe. Todas as meninas da minha idade, em Nkokolani, já haviam engravidado. Apenas eu parecia condenada a um destino seco (COUTO, 2015, p. 18).

Pela imaginação, o sonho se faz realidade na narrativa. Há a imperceptível “ponte” que transfere o leitor para o universo da arte com seus devaneios. A história se inicia no imaginário e se transfere para o mundo real, para se revelar como possibilidade de acontecimento, mesmo que improvável de acontecer.

Nesse contexto, a construção do imaginário pela utilização das alegorias e símbolos permite à narrativa transcender as fronteiras de Moçambique. A presença personificada de objetos e situações inusitadas acaba por representar a vida cotidiana do moçambicano e do estrangeiro. O homem, em geral, é identificado no mundo imaginário:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. 'Quem viaja tem muito que contar', diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Percebe-se que, em muitos dos discursos presentes na obra, há o realismo da memória coletiva, sendo apresentado, na maioria das vezes, com a roupagem imagética e insólita como recursos técnicos para evidenciar a presença do homem na narrativa. A percepção do imaginário é absorvida pelo inconsciente que decifra símbolos.

Dentro dessa perspectiva, o olhar do leitor não está vinculado apenas à atividade de enxergar, vai além, vendo-se ali nas entrelinhas da história. A obra literária transpassa o previsível e atinge as novas ressignificações e associações não antes imaginadas. É dessa ótica que os estímulos simbólicos fluem nas emoções e na organização do pensamento do leitor. O desenvolvimento da linguagem enseja na escritura levando a mente a ter a experiência visual dos acontecimentos ficcionais:

Mas uma substância é dita formada quando um fluxo entra em relação com outro fluxo, definindo-se então o primeiro como um conteúdo, e o segundo, como uma expressão. Os fluxos desterritorializados de conteúdo e de pressão está num estado de conjugação ou de pressuposição recíproca, que constitui figuras como unidades últimas de um e de outro (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 319-320).

Os símbolos povoam o universo imaginário, por meio de palavras que recriam as situações vividas por personagens revelando seu interior. Há a passagem na qual Germano, em um sonho noturno, menciona a simbologia da aranha, reforçando não só a significação dos sonhos, como a do bicho para aquela tribo a qual os moçambicanos integram:

A noite passada esmaguei com o pesa-papéis uma dessas repugnantes aranhas. Um esguicho pastoso e fétido inundou todo o tampo da mesa, inutilizando a correspondência que ali se encontrava. O meu rosto, mãos e braços ficaram todos conspurcados por aquela peçonha esverdeada. Tive medo que o veneno fosse absorvido pela pele e se me espalhasse pelas veias. Imani diz que não devo matar os bichos. E tem uma teoria curiosa sobre os serviços que as aranhas prestam. Diz ela que as suas teias fecham as chagas do mundo. E que saram feridas que desconheço dentro de mim. Enfim, fantasias próprias desta gente ignorante (COUTO, 2015, p. 47).

O discurso traz a alegoria da aranha como imagem que representa uma coisa para dar a ideia de outra, na maioria das vezes, utilizando-se do senso comum. A compreensão de uma alegoria dependerá do contexto na qual esta se encontra inserida, sendo próprio desse recurso a sugestiva simplicidade, mas sendo de plurissignificação. A utilidade do inseto provoca a reflexão do papel do sujeito na sociedade, tomando consciência da sua própria identidade.

Os elementos alegóricos enriquecem o cenário discursivo e colocam os animais em comum características do homem em suas funções na vida social. Há relação entre o envolvimento e o interesse do homem sobre si e seu povo. A compreensão da alegoria adota significação abstraída de um destino certo, mas complexo de sentido, pois envolve a multiplicidade de interpretação. Os símbolos assim se interligam para constituir o todo da história em uma imaginação que se une às crenças:

Dizem os cafres que os cavalos não são animais da terra. Sabem disso pelo modo como os cascos pisam o chão: um passo nervoso e inquieto como o das aves pernaltas. Não andam nem correm assim as zebras e os gnus, que é a fauna mais parecida que eles conhecem. Porque essas outras alimárias assentam com familiaridade os cascos no bravio chão. Os cavalos têm outra passada, quase sem tocar na terra. Evoluem no sertão como se fossem nuvens riscando os céus. Daí a crença: os cavalos, defendem eles, foram trazidos desse lugar longínquo onde a Terra faz fronteira com o firmamento. Terão certamente os cafres visto imagens de são Jorge e de outros santos descendo dos céus a cavalo nos postais que o antigo padre por aqui distribuiu (COUTO, 2015, p. 48).

Nota-se o destaque do termo cavalo com a relação ao firmamento e o “pode vir a ser”, como uma espécie de animal que, ao chegar nas cidades carregando soldados, trazia também a destruição, a desarmonia e a guerra:

Os olhos do cavalo são incandescentes. São feitos de água escura, como lagos fundos. Mas é uma água incendiada. Quem os contemplar de frente fica com a alma queimada.

— *É onde gostam de morar os feitiços: nos olhos* (COUTO, 2015, p. 56).

O cavalo é definido por simbolizar o filho da noite e do mistério. O seu significado está ligado ao fogo e à água, podendo esse animal ser fonte de paz, como de conflito. Por sua vez, os símbolos da água turva podem fazer uma conexão entre o devir aquático e a passagem do tempo, conforme Durand (2002, p. 96):

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água escura é "devir hídrico". A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor.

Logo, a água não apenas pode simbolizar o início e o fim de vidas individuais, mas de toda a humanidade (a enchente mencionada no início da narrativa rouba a vida das duas irmãs de Imani, representando a força da água em por fim a vida quando ela deseja). A água, representada pela forma do rio, é enunciada fortemente no último capítulo da obra, intitulado "A estrada de água", reporta a saída de Imani com seu pai e de outros personagens das terras onde viviam para outras que a estrada da água os levarão:

Na proa da canoa o meu pai e o meu irmão remavam vigorosamente, revezando-se para vencer a corrente. Na barriga do barquito seguia, estirado, o sargento. O que lhe restava dos braços estava envolto em panos ensopados de sangue. O sumiço das mãos — que antes era uma alucinação — tornara-se agora realidade. O sargento nunca mais pousará o olhar nos seus próprios dedos (COUTO, 2015, p. 201).

A água incide na demonstração do movimento dos tripulantes da canoa. A concepção de vida e da morte está na dinâmica de remar as águas rumo ao destino. A crença é de que a origem e o fim de todos ocorrem no meio aquático, no fluir das correntes. Resgatando a simbologia da palavra, presente no Dicionário de símbolos bachelardianos tem-se que a água:

[...] simboliza a vida e a morte. Traz repouso e bem-estar ao sonhador de uma água tranqüila. O ser humano, como as águas do rio, morre a cada instante. A transitoriedade da água é a mesma da entediante cotidianidade em que se vive. É "um destino essencial que metamorfoseia incessantemente

a substância do ser". A imagem literária da água ou de outro elemento, segundo Gaston Bachelard, "revela um determinismo imaginário". (FERREIRA, 2013, p. 13).

O termo água vira sinônimo de rio, mar, nuvem e movimentos que indicam a presença da água. Essa viagem de barco revela-se como símbolo da procura pelo misterioso, oculto, longínquo mundo, onde se encontra a vida e a morte. O barco sugere a mesma função do navio, embora este "[...] evoca a idéia de força e de segurança numa travessia difícil" (CHEVALIER, 1991, p. 632).

Dessa forma, as referências das margens, do rio, bem como da embarcação estão intimamente relacionadas com a vida e a morte. A viagem pela água reforça o caráter ambíguo do elemento aquático, símbolo tanto dos vivos quanto dos mortos. Para Eliade, o termo retrata o

[...] princípio do indiferenciado e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os germes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as coisas e para a qual voltam, por regressão ou cataclismo (ELIADE, 2010, p. 153).

A dimensão que ressignifica o termo água mostra sua dinâmica que dá movimento ao ciclo da vida. Dessa forma, a água, assim como o homem, nunca é a mesma, pois constitui-se em um elemento transitório por natureza. A presença de símbolos que nos remetem a água e ao fluídico é constante.

A água torna-se território de uma pátria líquida que representa o ser moçambicano e ser moçambicano, por sua vez, equivaleria a "[...] partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, e em terra moçambicana se entroncam, renascidas, bantuizadas, travejadas de uma memória, que a viagem, e a história, refundem, em iniciático batismo, na nova nação" (LEITE, 2012, p. 299).

Outra alegoria que reflete os símbolos na narrativa em análise é a mão. Germano perdeu, ao fim da obra, as mãos ao ser atingido por Imani, quando atirou no sargento para salvar seu irmão: "Apenas teve tempo de colocar as mãos à frente do rosto e, quando o disparo soou, o meu corpo foi projetado para trás e fiquei surda com o estrondo"(COUTO, 2015, p. 195).

A mão é reconhecidamente o símbolo da habilidade do homem, da sua capacidade de realizar proezas. O membro serve como instrumento para a execução das tarefas, para alcançar o que se deseja, de envolver-se com o outro ao abraço.

Logo, sem as mãos, perde-se a habilidade de ter relações sociais como antes. A capacidade de fazer coisas fica reduzida, simbolizando um corte nas ações. As mãos aparecem como meio de sinalizar os sentimentos e as intenções:

O sargento Germano de Melo estava à porta e, ainda longe, foi exibindo sinais de desespero:

— Venha depressa, Imani!

— O que se passa, sargento?

— É outra vez o raio das mãos! Lá se me foram as mãos, raios as partam. Veja, veja: estou sem elas outra vez.

Vagueava, esbugalhado, pela casa. Uma certeza o impelia: as mãos haviam-lhe desaparecido. Tinha o caminhar de um cego: os braços estendidos, mais trêmulos que a voz. Estou sem elas, repetia, em pânico (COUTO, 2015, p. 90).

A perda das mãos simboliza mudança total de identidade. Por ser um sargento, representa ainda mais transformação do que se fosse um homem comum. As mãos são instrumento para o domínio da escrita, com elas se guerreia contra o inimigo. O pânico é estampado na imagem do protagonista, como se tudo lhe fosse tirado, pois não lhe restaram suas mãos.

O penúltimo capítulo da obra *Mulheres de cinzas* é nominado “Última carta do sargento”. A carta se inicia com a narrativa do sargento, como de costume, a Portugal sobre fatos ocorridos, porém, desta vez, da seguinte maneira:

Vai estranhar, Excelência, esta caligrafia. Mas é o seu humilde escravo, o sargento Germano de Melo, que escreve, ou melhor, que manda escrever. A letra é de Imani e, se outras cartas ainda houver, será ela que as redigirá obedecendo ao ditado da minha voz. A razão é simples: o pavor que tantas vezes me assaltou converteu-se agora em realidade. Estou sem mãos, voaram ambas como asas de anjos, rasgadas por uma bala desfechada à queima-roupa. Quem contra mim disparou foi a mulher que me ocupa o coração, aquela que, vezes sem conta, me devolveu as mãos que, em delírio, acreditava faltarem-me (COUTO, 2015, p. 332).

O ato da escrita, por vezes, é mencionado como se a alegoria do “escrever” fosse a linguagem simbólica da dominação. A mensagem só pode ser lida e decifrada por aquele que tem o dom de imaginar para mergulhar no espaço da escritura. Não escreve, nem “imagina quem quer” (FERREIRA, 2013, p. 66).

Outros fragmentos mencionam ao ato de escrever entre o pai de Imani e a personagem, fazendo uma relação entre eternizar os mortos pela palavra escrita. É como se os personagens tivessem o poder da eternidade e da veracidade. No terceiro

capítulo, nomeado “A página do chão”, Imani vai em busca do pai de Imani e o encontra:

Quando cheguei perto, reparei: aquilo que antes parecia uma enxada era, afinal, um pau afiado na ponta. Ele não sachava, apenas ciscava no solo como se desenhasse sobre uma infinita tela.

— *Estou a escrever — disse ele, ao sentir-me perto.*

— *A escrever?*

— *Não é só você que escreve...*

— *E o que tanto escreve, pai?*

— *São os nomes de todos os que morreram na guerra* (COUTO, 2015, p. 24).

Do começo ao fim da obra, as simbologias aparecem para elucidar a importância da escrita. Escrever serve para lembrar e registrar a memória. O ato registrar permite ao homem fruir na imaginação, entendendo mais a si mesmo e o mundo em que vive:

Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contando a história dos que não têm escrita. Faço como o meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morrerem. Para que voltem nascer das pegadas que deixamos.

É estranho como as despedidas reduzem o tamanho do Tempo. Os meus quinze anos passam por mim no fulgor de um instante. A minha mãe tem agora um corpo de criança. E vai minguando até ser do tamanho de um fruto. E ela diz-me: antes mesmo de nasceres, antes de veres a luz, já tu tinhas visto rios e mares. E algo em mim se rasga como se soubesse que nunca mais voltaria a Nkokolani (COUTO, 2015, p. 203).

É a partir da presença das alegorias e símbolos na arte literária que ocorre a ambientação do imaginário. O leitor insurge no universo imaginário pela oportunidade de se ver diante do fantástico. O símbolo seria o inverso da alegoria, pois esta faz parte de uma ideia (abstrata) para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro em si figura, e como tal, fonte de ideias, entre outras coisas. A importância das alegorias percorre os símbolos que ensejam nas histórias de conflitos, questionamentos e na busca por libertação dos personagens.

A alegoria permite a criação de imagens relacionadas às personagens que sugerem ser parte do povo moçambicano. Elas carregam em si a inovação e a ruptura com a tradição e o território limítrofe de Moçambique. O universo criativo reflete o olhar sobre os símbolos e oscila entre o fantástico e a realidade da narrativa. A obra literária ultrapassa os limites da ficção, enquanto escritura, para dialogar com a realidade do homem. A reconstrução da história moçambicana é contínua e dinâmica.

3 O ESTRANHO E O FANTÁSTICO

As nossas estradas ja tiveram a timidez dos rios e a suavidade das mulheres. E pediam licença antes de nascer. Agora, as estradas tomam posse da paisagem e estendem as suas grandes pernas sobre o Tempo, como fazem os donos do mundo (Mia Couto).

A literatura fanstástica, em *Mulheres de cinzas*, permite leituras conjugadas dos mitos com os devaneios que se encontram entre racional e irracional. Há indícios de realidade e ficção, frente aos símbolos e sentidos da história. A construção narrativa mostra os fenômenos míticos e as lendas da cultura moçambicana:

[...] uma dança, sobre a terra, um desenho na parece, uma marca no corpo, são um sistema gráfico, um georafismo, uma geografia. Estas formações são orais precisamente porque têm um sistema gráfico independente da voz, que não se orienta por ela e nem a ela se subordina, mas uqe lhe está conectado, coordenado 'numa oranização de certo modo radiante' e pluridimensional (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 249).

Percebe-se a representação territorial de Moçambique por trazer ao discurso a cultura do povo. Desse modo, no contexto da realidade do povo sofrido vivendo em meio a guerras, a ficção traz o fantástico que se coaduna com histórias dos personagens em uma cultura revelada por mitos. A obra se manifesta com sua própria autonomia, mas sugere o tempo todo ter lampejos da realidade de Moçambique:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção de imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários (CANDIDO, 2007, p. 35).

As conjunturas da vida em Moçambique são de famílias que encontram nos mitos e nas lendas uma forma de perpetuarem suas crenças. O imaginário reluz o envolvimento mitológico na narrativa. O mosaico da cultura é justificado no vasto conjunto de símbolos verificados nos discursos reveladores de fatos sobrenaturais, como ocorre no fantástico:

[...] o fantástico se apoia essencialmente em uma vacilação do leitor — de um leitor que se identifica com o personagem principal— referida à natureza de um acontecimento estranho. Esta vacilação pode resolver já seja admitindo que o acontecimento pertence à realidade, já seja decidindo que este é produto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; em outras palavras, pode-se decidir que o acontecimento é ou não é (TODOROV, 2007, p. 81).

Nesse aspecto, o fantástico se relaciona com as linguagens que mostram casos sobrenaturais, dando a ideia da verossimilhança. O texto literário adere em sua linguagem o jogo de sentidos pela combinação dos recursos dos mitos e das lendas figurativizando se o fato é ou não é: “[...] um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais); é também uma transformação desta combinatória” (TODOROV, 2007, p. 11).

A transformação de uma história comum se imbrica aos devaneios dos personagens. Aquilo que parece meramente fato histórico torna a narrativa literária complexa pela sugestividade de Moçambique, com presença do fantástico e do maravilhoso. O maravilhoso é um fenômeno com uma linguagem:

[...] na sua mais livre aparição, quando é utilizada como puro jogo, a língua liberta-se voluntariamente do seu carácter arbitrário, que, por outro lado, continua a dominar fortemente o discurso, e submete-se a uma lei aparentemente estranha ao seu conteúdo (TODOROV, 1977, p. 305).

A estrutura da narrativa com o maravilhoso está relacionada com o aspecto estrutural no que se refere à apresentação dos fatos pelos personagens e ao sentido semântico pela percepção desses fatos. Já as condições do fantástico se constituem com as particularidades capazes de reinventar o mundo, frente ao sofrimento, à morte e à solidão. A situação de sofrimentos dos personagens aponta que o rompimento com o antigo, quando os personagens foram colonizados. Tal situação também exprime o que eles chamam de máquina do estranho:

[...] que tem o deserto como lugar, máquina que impõe as mais duras e secas provas, o que dá testemunho tanto da resistência da antiga ordem como da autenticação da nova ordem. A máquina do estranho é ao mesmo tempo, a grande máquina paranoica, pois que exprime a luta com o antigo Sistema, e já a gloriosa máquina celibatária, pois que monta o triunfo da nova aliança. O despota é o paranoico (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 255).

O povo moçambicano passa a viver sob a égide dessa máquina e fica subjugado pelas imposições do outro. Desse modo, o considerado paranoico é visto assim porque sofreu a déspota. A cultura de Moçambique movimenta as resistências e os mitos que eclodem na narrativa. Percebe-se a reinvenção de uma realidade que demonstra a construção racional e dinâmica da arte literária que se instaura pela linguagem fantástica. Surge nas entrelinhas a irracionalidade que pode ser possível dentro do universo fantástico. É o devaneio que faz parte da vida dos protagonistas.

3.1 A Linguagem Fantástica na Escritura

A narrativa em análise revela seus recursos da linguagem com os componentes fantásticos reiterando a presença da mitologia e de metamorfoses que povoam a imaginação popular dos personagens. No trecho abaixo, os elementos do fantástico são destacados na fenomenologia dos acontecimentos:

Começava a anoitecer e ainda não havia empilhado toda a lenha no pátio. Foi quando o sino da igreja começou a tocar sozinho. As aves levantaram voo, assustadas, e os aldeões buscaram refúgio nas suas casas. O cego da aldeia, que nunca saía à rua, surgiu na praça. Havia anos que tinha voltado da guerra sem aparente ferimento. Mas a guerra tinha-lhe entrado na cabeça, apagando-lhe os olhos por dentro.

O cego escutou o adejar das aves à sua volta e declarou:

— *Meus irmãos, estes são os últimos pássaros! Olhem bem para eles que nunca mais os voltarão a ver.*

Rodopiou como se dançasse com os seus pés cegos, os braços abertos em asas.

— *Saudemos estas aves que dão altura aos céus. Saudemos porque, amanhã, quem vai voar em Nkokolani serão só as balas.*

E reentrou na sua casa, as mãos remando no escuro. O misterioso soar do sino era para mim um chamamento, um aviso de que outros deuses nos pediam atenção (COUTO, 2015, p. 118-9).

O personagem cego simboliza a visão interior, uma vez que o cego não tem como abstrair-se das imagens exteriores. É metáfora da condição humana dos que têm olhos perfeitos, mas não conseguem ver os sentidos dos acontecimentos no mundo. Desse modo, a ignorância não está na deficiência física, mas no interior da mente.

O fantástico assim consiste em prever o futuro, como senhor do conhecimento, imitando o voo dos pássaros que nunca mais voltariam a vê-los. No lugar das aves, a guerra e as balas se instaurariam no local, voando como se fossem aves. Estas figurativizam a paz, aquelas, o tormento.

Outro ponto do fragmento para o fantástico é a figura das mãos que se movimentam como pássaros e como remos. As ações do personagem servem para descrever o futuro do povo anunciado pelos deuses. O sino soou sozinho sem ajuda humana para badalar, simbolizando ter vida própria, era uma espécie de deus chamando os outros deuses para conclamarem atenção dos moçambicanos para o futuro. O sentido racional das coisas é mudado por eventos fantásticos. Os mitos surgem em meio aos devaneios. A causalidade não existe, pois tudo é processo criado para explicar ao povo os acontecimentos sombrios que lhe esperavam brevemente.

A cena do voo das aves transcende o sentido da mera imagem do voar dos pássaros, podendo até ser interpretada como fato irreal e insólito, que caracteriza o fantástico. A utilização de imagens que fogem do real enseja no insólito, é um dos recursos usados na escritura. O voo pode incidir na ideia do desaparecimento da relativa paz que será transformada em guerra. O momento de tranquilidade vivido por eles iria dar lugar ao tempo das cinzas, das mortes:

[...] Deparamo-nos, portanto, com um acontecimento insólito e a atmosfera de mistério e suspense evidencia-se pela presença do fantástico, gênero responsável pelo estranhamento, pela hesitação do leitor em aceitar ou não os acontecimentos (OLIVEIRA, 2012, p. 580).

O estranhamento do discurso consiste em fazer comparações do homem com o animal. A personificação de seres animados ou inanimados ocorre de forma fantástica. No trecho abaixo, nota-se a ambiguidade, sendo outro dos recursos usados: hienas ganharam confiança dos homens ou elas passaram a confiar neles? A aceitação dos acontecimentos depende de cada leitor:

Um bando de hienas foi ganhando confiança e cercou o nosso esconderijo. Os bichos metem-nos tanto mais medo quanto mais se assemelham aos humanos. E as hienas pareciam bem mais embriagadas que o meu pai. O coro assustador das quizumbas deve ter produzido um efeito de alarme nos subterrâneos domínios de Katini. A verdade é que despertou estremunhado. Foi ao mato e, de costas para mim, urinou demoradamente. Não dava conta apenas de uma necessidade fisiológica. Marcava com a urina os limites do seu pequeno império. Depois esbracejou com vigor e deu uns tantos berros. As hienas distanciaram-se com os seus risos de alcoviteiras comadres (COUTO, 2015, p. 43).

Bichos e homens convivem harmoniosamente pelas semelhanças de um com outro. O universo fantástico traz na escritura a intensificação das ações dos animais,

mais que a dos humanos. O som produz alarmes que despertam os domínios subterrâneos movimentando assim mundos inferiores e superiores. O fantástico muda de lugar a posição do homem que passa a agir como animal, quando marca seu território com urina, quando assusta mais que os selvagens, metendo-os medo até que fujam.

Os segredos do interior do homem são revelados por sua condição de ser animalizado como selvagem. A linguagem fantástica parece desnudar o sentimento de medo do personagem. Sua solidão é psicológica, pois vive em família, mas não é compreendido por ninguém. O sistema social escravista lhe oprime, ele tenta fugir por caminhos que o deixam embriagado, e tal embriaguez não lhe deixa sair de sua situação de guerra:

— *Não sei, pai. Bebe vinho, bebe nsope. Bebe tanta coisa.*

Tanta coisa era ainda muito pouco. O velho Katini bebia tudo. Certa vez ingeriu um frasco inteiro de água de colônia que roubou da casa do sargento. Tivemos que o reanimar e o hálito doce que exalou empestou a noite. Pelos vistos, ele tinha uma avaliação bem diversa:

— *Sou um homem solitário e com medo. A mãe não entende. Eu só bebo gente. Bebo os sonhos dos outros.*

Na nossa família o álcool tinha antiquíssimas raízes: bebíamos para fugir de um lugar. E tornávamo-nos bêbados porque não sabíamos fugir de nós mesmos (COUTO, 2015, p. 42).

Essa temática é sugestiva da denúncia social com a realidade contemporânea africana, conforme se pode perceber no fragmento acima. O personagem, pai de Imani, analisa a sua própria história de vida e do mundo em sua volta. Compreende as consequências da dominação da cultura branca sobre a negra naquelas terras, bem como os prejuízos que as guerras causaram àquela população.

A bebida é seu meio de fuga de sua triste realidade de guerra e opressão que sufoca tanto ele quanto aquela tribo, restava ao personagem evadir-se de si. Desse modo, os símbolos na narrativa são mostrados nos mitos e nos sonhos. Surge o devaneio do protagonista em querer fugir de si mesmo, desejava viver outra vida que não era a sua. É como se ele buscasse a reconciliação com o seu interior, pois encontra-se perdido. O sonho assim parece mito, quando a linguagem insinua explicar o motivo da bebedeira.

Philippe Malrieu (1996) aponta que a função afetiva dos mitos seria justamente efetuar a reconciliação dos indivíduos com a sociedade e com a natureza. Bachelard igualmente mostra que as imagens seriam sublimações das vontades do espírito

(BACHELARD, 2001), cuja importância equivale à da razão, da lógica e da ciência. Assim, os mitos se fazem presentes em diversos trechos da narrativa, principalmente, na questão vida e morte como na passagem em que Imani comenta sobre o ritual de enterrar um ente:

Naquela manhã, porém, Mwanatu Nsambe tomou uma decisão. Muniu-se de uma pá e encaminhou-se para o cemitério da aldeia. Quem chegasse de longe não chamaria de cemitério ao matagal que margina o rio, a norte da povoação. Mas era ali, nesse bosque sagrado, que os falecidos da mais antiga família de Nkokolani — os chamados “donos da terra” — eram postos a repousar. Os brancos dizem “enterrar”. Nós dizemos “semear os mortos”. Somos eternos filhos do chão, concedemos aos falecidos o que a terra entrega às sementes: um sono para renascer (COUTO, 2015, p. 293).

O trecho sugere a explicação do ato pós-morte dos entes, mas também da própria interioridade dos personagens. A eternização da pessoa reside no ritual denominado semear. A imagem da África tradicional está ligada a rituais e a mitos antigos, mas os brancos invadiram o território e fizeram os moradores locais conhecerem suas culturas, comparando-as com a deles.

O discurso da morte se deve ao entendimento de que a partida de alguém não é definitiva, mas sim uma mudança de estado, pois a crença revelada é que os semeados renascerão, assim como as plantas nascem ao serem semeadas na terra:

Uma semana decorrera desde o falecimento de Dubula e nenhuma ave regressara aos nossos céus. Na madrugada de domingo, a mãe amanheceu pendurada na grande árvore do tsonso. Parecia um fruto seco, um morcego escuro e murcho. Fomos chamar o nosso pai, que, cauteloso, se aproximou arrastando os pés. Sob a larga copa, ele se sentou a contemplar o corpo como se esperasse que dele brotassem folhas. — Não está morta. A vossa mãe apenas arvoreou (COUTO, 2015, p. 279).

Os símbolos aparecem nas crenças no pós-morte ou na ausência de morte. Desse modo, os mitos moçambicanos figurativizam o homem contemporâneo que, apesar de viver com o avanço da ciência, das invenções tecnológicas, continua em meio ao desconhecido, dando vazão ao devaneio presente em seu inconsciente. Dessa forma, percebe-se que “[...] toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta tem alguns aspectos que ignoramos, uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si” (JUNG, 2008, p. 21-2).

O não conhecimento profundo de si faz com que o homem busque se encontrar consigo mesmo por meio do imaginário. Ele percebe que os problemas do mundo lhe afetam, havendo assim relações entre as crenças com seus símbolos e imagens. Nesse universo, o leitor também se sente participante da história, por se identificar com a exposição humana nos personagens, vendidos sem nunca se colocarem à venda:

— *Dizem que me entreguei aos portugueses, dizem que vendi a alma aos brancos. Pois eu pergunto: você conhece o passarinho que vive nas costas do hipopótamo?*

Conhecia o pássaro e, melhor ainda, o aforismo. Meu pai voltou a repetir a velha fábula: todos dizem que o tal pássaro vive à custa do paquiderme. Mas, quando a ave desaparece, o hipopótamo morre em poucos dias. E concluiu com o entusiasmo de uma nova descoberta:

— *Eu sou essa avezinha nas costas do hipopótamo. Sou eu que sustento os VaLungu, os brancos das Terras da Coroa. Para a sua mãe, não faço outra coisa senão beber e fabricar marimbas...* (COUTO, 2015, p. 91).

O discurso fantástico flui em meio ao jogo da linguagem, ao narrar que os colonizados se entregaram por vontade própria. Nessa concepção de mudar o sentido da história, para Eliade (1991, p. 16), as imagens da história revelada são capazes de expressar palavras da “[...] realidade profunda da vida e da sua própria alma”.

O fantástico elucida assim o imaginário de sublimar os problemas do ser humano a fim de que consiga lidar com eles. Pode haver a união de tempos e espaços diferentes. De acordo com Jung (2008), o leitor tem a visão dos temas simbólicos na escritura que se insurge em símbolos das crenças moçambicanas além de suas fronteiras:

Horas depois da sua morte, já Binguane se convertera em lenda. À noite, quando as histórias podem ser contadas, os mais velhos narravam aos mais jovens a verdadeira razão da morte do grande guerreiro. E era assim a história: Era uma vez um rei que não acreditava na existência das nuvens. Defendia ele que as nuvens existiam apenas nos nossos olhos.

— Só acredito se puder tocar nelas. Era o que ele dizia. E mandou que construíssem uma escada que fosse tão alta que lhe permitisse subir às mais nebulosas alturas. Demoraram anos a terminar a escadaria. Quando o chamaram, o rei olhou para o topo da construção e não conseguiu ver todos os degraus.

— *Vou subir* — declarou com firmeza.

Foi subindo, subindo e foi ficando mais e mais cansado. As andorinhas passavam por ele estranhando tão desajeitada companhia. Quando o rei já sofria de tonturas e de falta de ar, viu que estava rodeado de nuvens. Estendeu os braços para as tocar. Mas os dedos passaram por entre aquela espuma como se fossem luz atravessando água. E ele sorriu, feliz. Afinal, sempre tinha razão. Enquanto descia os degraus ia proclamando:

— *Não lhes toquei. Não existem.*

À medida que descia, reparou que ia ficando leve, cada vez mais leve. Já perto do chão teve mesmo que se segurar com firmeza. A mais ligeira brisa fazia-o drapejar como uma bandeira. Quando os pés tocaram o solo, o rei já se tinha convertido numa nuvem. Dele ficou a escada que conduz os descrentes à altura dos céus (COUTO, 2015, p. 180).

A lenda apresentada estabelece ligação com a crença que instaura o fantástico na construção da escada rumo ao infinito. A narração está localizada no capítulo intitulado “O rei em pó” e foi contada na tribo como mito com o intuito de explicar aos jovens a razão pela qual os guerreiros morriam. Assim, os mitos e as lendas são utilizados na narrativa como elementos que possuem forte influência nos arquétipos da cultura religiosa local.

A escritura torna possível reconhecer os traços mais influentes do maravilhoso simbólico, uma vez que a linguagem possui elementos metafóricos. Há relação do mito com o maravilhoso nas experiências dos personagens que materializam seus sonhos. Os mitos se manifestam no arranjo discursivo fluído o sobrenatural. Assim, a narrativa parece constituir a visão da eterna representação da realidade. A mitologia foi reconstruída em metáforas poéticas que, ao serem incorporadas no processo criativo do artista, passaram manifestar o universo fantástico.

3.2 Mitos, Crenças e Devaneios na Narrativa

Os discursos dos personagens em *Mulheres de cinzas* são reveladores dos mitos e das crenças do povo moçambicano. O mito faz parte do imaginário coletivo. Jean-Pierre Vernant (1992), ao tratar da questão do mito e da sua relação com a sociedade em que está inserido, distingue *mythos* de *logos*.

De acordo com o autor, inicialmente, *mythos* e *logos* não se opunham, mas houve a ruptura entre o pensamento mítico e o lógico que se estabeleceu nos séculos VIII e IV a.C. Para esse distanciamento, houve a contribuição do surgimento da palavra escrita, que inaugurou uma nova forma de pensar sobre os dois termos. A escrita marcou um estágio mais avançado do pensamento, visto que a organização do discurso escrito é pautada em um ordenamento mais estrito da matéria *schème*.

Durand (2002) observa que há a generalização dinâmica e afetiva da imagem. Os *schèmes* são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo-sapiens*. Eles são verbais e se reagrupam em três conjuntos estruturais: arquétipo,

mito e símbolo conceitual, pressupondo, dessa forma, um processo de racionalização do real. Além disso, estabelece-se, assim, a distinção entre *mythos* e *logos*, uma vez que o primeiro é localizado na ordem do fascinante, do fabuloso, do maravilhoso, e o segundo, do verdadeiro e do inteligível.

Nessa percepção de distinguir os termos, a oposição entre mito e história é apontada por Vernant (1992), dado que a forma mítica refere-se a um passado longínquo para poder ser apreendido. Já a história abarca o passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano. Tendo em vista essa oposição, conclui-se que também aqui o mito se insere no âmbito do fabuloso, ao contrário da história que pretende sugerir a ideia de ser verdadeira.

Mircea Eliade (2000) atesta que, nas sociedades primitivas e arcaicas, o mito representa uma história verdadeira e possui um caráter sagrado, exemplar e significativo. A narrativa mítica desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de simples efabulação encantatória. Desse modo, tal como Vernant (1992), nota-se uma relação entre mito e história ao falar sobre o caráter constitutivo deste primeiro.

Da mesma forma que o homem moderno constitui-se pela história, “o homem das sociedades arcaicas” é constituído pelos eventos que os mitos relatam. Entretanto, há diferenças, pois a história ficcional é linear, irreversível e irrecuperável, ao passo que a narrativa mítica se estrutura sobre a circularidade, a reversibilidade e a intemporalidade. Tendo isso em vista, o homem primitivo, além de conhecer os relatos míticos, precisa atualizá-los, vivenciando-os periodicamente em alguns rituais, por exemplo.

Aproximando o termo mito ao imaginário, em sua concepção mais ampla, notam-se sentidos bastante distintos: “[...] fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção” (WUNENBURGER, 2003, p. 7). Há estreitamento dos termos em relação aos conceitos.

Para Bachelard (2001, p. 3), o imaginário representa o contrário da percepção, uma vez que imaginar é deixar o mundo que vivemos, é “[...] ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”. O ato de imaginar mostra-se com certa mobilidade espiritual, um deslocamento da nossa realidade. O imaginário seria a capacidade do homem de deformar imagens, ao invés de formá-las, visto que, caso elas continuem como uma imagem tradicional, não haverá imaginação, nem ação imaginante (uma imagem

presente que não nos faz pensar em uma ausente). Uma imagem estável, acabada, "[...] corta as asas à imaginação" (BACHELARD, 2001, p. 2).

Ainda é importante ressaltar a estreita relação entre imaginário e felicidade, conforme Bachelard (2002, p. 2, 3), "[...] a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria". Tem-se a elevação da imagem simbólica criada, mas não de uma hora para outra, pois passa por um longo processo: "[...] a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente, com dificuldade".

Durand (2002, p. 29) comenta que o significante da imagem nunca é escolhido de forma arbitrária, mas é "[...] sempre intrinsecamente motivado". O significante "noite" remete ao mistério, ao transcendente, sentidos dos quais a palavra "dia" não daria conta. O entendimento é que símbolo e imagem seriam a "[...] recondução instauradora num ser que só se manifesta através de uma determinada imagem singular" (DURAND, 1993, p. 4).

O autor afirma que o símbolo tem um sentido que não é dado de maneira artificial - além disso, ele não possui uma natureza linguística e não pode ser explicado pela lógica e razão. O símbolo seria "[...] qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber" (DURAND, 1993, p. 10). O símbolo é, primeiramente, uma figura que conduz a um outro sentido - ou mesmo a vários sentidos.

Os símbolos são essencialmente plurivalentes e, quando alguns perdem esse caráter, tornam-se univalentes, transformam-se em uma "[...] representação que faz aparecer um sentido concreto, é a epifania de um mistério" (DURAND, 1993, p. 12). Desta forma, o imaginário é um termo que leva à compreensão do conceito de mito com seus enigmas.

Wunenburger (2003, p. 8) conceitua que os mitos formam o "[...] patrimônio de ficções nas culturas tradicionais; eles narram histórias de personagens divinas ou humanas que servem para traduzir de maneira simbólica e antropomórfica crenças sobre a origem, a natureza e o fim de fenômenos". Tais eventos podem ser cosmológicos, psicológicos e históricos.

Durand (1996, p. 42) afirma que o mito é "[...] narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos". É uma forma de conhecimento e de conservação, e chama atenção para o fato de a maneira como a história é narrada, os processos narrativos não serem tão importantes quanto os símbolos contidos na narrativa. Desse modo, o

mito estaria aquém das palavras, visto que, antes de ser palavra escrita, ele manifesta-se pelo rito, culto e magia. Os mitos relatam todas as irrupções do sagrado no mundo profano, são manifestações da cultura do povo. Em situações cosmológicas, escatológicas, problemáticas, entre outras, o mito encontra seu ponto de aplicação.

Por fim, Durand (1998) aborda sobre o símbolo afirmando ser anterior à linguagem e não pode ser compreendido totalmente. A apreensão da realidade é marcada pela interpretação ou simbolização da vivência, por isso, a simbolização antecede ao pensamento racionalizado e objetivo. A imagem simbólica forma-se antes do conhecimento objetivo, visto que este é elaborado depois da experiência.

Desse modo, a capacidade imaginativa está na origem da capacidade de racionalizar e elaborar a linguagem. Se por um lado, o símbolo se dá por uma imagem, é no mito que este se organiza em uma dimensão dinâmica em forma de relato, criando uma linguagem mítica. O mito é, assim, um esboço de racionalização, pois, utilizando o discurso, transforma símbolos em palavras. Por isso, ele pode ser traduzido ou explicado, sendo realizada a sua redução. O mito pode ser compreendido por redundâncias, repetições dos mitemas (unidades mínimas do mito), tanto em sua estrutura interna própria, quanto na correlação estabelecida com mitemas presentes em outros mitos.

No fragmento abaixo, a personagem Imani revela a origem dos rios dentro da concepção das crenças e dos mitos daquele povo. O mito é usado como recurso para explicar o princípio de tudo: da natureza e suas influências nos rituais:

Não sabe a italiana que no princípio de tudo, quando a terra não tinha ainda donos, os rios e as nuvens corriam por debaixo do chão. Chegou o demônio e espetou o dedo na areia. A sua unha comprida esgravetou nas profundezas. Procurava pedras que brilhassem à luz do Sol. As nossas mães pediram aos deuses que protegessem as estrelas que haviam escondido debaixo da areia. Pediram que o diabo abdicasse de arrancar os brilhantes mineirais que desistissem de os entregar à ganância dos que queriam enriquecer. Mas o diabo não desistiu. Porque ele tinha, entre os poderosos, quem rezasse por ele. E queraram-se-lhe as unhas e sangraram os seus dedos magros e longos. Pela primeira vez no ventre da Terra se coagulou o contaminado sangue do demônio. As riquezas do subsolo estavam almaldiçadas. As nuvens e os rios abandonaram o ventre do planeta para escaparem dessa maldição. E tornaram-se as veias e os cabelos da Terra. Esta é a história dos rios. Poderão roubar a sua água até secarem. Mas não roubarão a sua história (COUTO, 2015, p. 342).

Os mitos apontam o processo pelo qual o homem se transformou no que é no presente. Dessa forma, Jung (2008) compara os primitivos contadores de mitos a filósofos, pois ambos se preocupavam com a origem do mundo e do homem.

Nas sociedades primitivas ou arcaicas, o retorno às origens é uma prática de importante significado. Nas sociedades modernas, esse procedimento continuou tendo papel de destaque, sobretudo, diante do despertar das nacionalidades dos países europeus. Ainda a esse respeito, Nietzsche (1992) declarava que sem o mito toda cultura perde sua força natural sadia e criadora:

[...] só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo o movimento cultural [...] nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas (NIETZSCHE, 1992, p. 135).

Os fundamentos da criação mítica são fortes e transcendem culturas. Na narrativa, os personagens revelam as origens das suas crenças, bem como seus rituais. Para tratar disso, Durand (1998) estabelece três momentos que motivam a criação de textos culturais, o primeiro se caracteriza pelo levantamento dos “objetos” que se repetem de forma significativa e obsessiva na narrativa; no segundo, há a verificação do contexto em que aparecem e o modo como combinam com personagens, cenários, situações, entre outros recursos; por fim, têm-se as lições do mito e das correlações de sua mensagem com outros mitos de outras épocas.

Na leitura da narrativa em análise, as crenças e os mitos fluem como um rio que corre circularmente. Todas as ações dos personagens são reveladas como se fossem feitas para dar continuidade às crenças. Isso mostra o próprio processo criativo de concatenar os recursos de mitos, símbolos, linguagens para sugerir mundos interligados:

Os portugueses não entendem o nosso cuidado de varrer em redor das casas. Para eles, apenas faz sentido varriscar o interior dos edifícios. Não lhes passa pela cabeça vassourar a areia solta do quintal. Os europeus não compreendem: para nós, o fora ainda é dentro. A casa não é o edifício. É o lugar abençoado pelos mortos, esses habitantes que desconhecem portas e paredes. É por isso que varremos o quintal. O meu pai nunca esteve de acordo com esta explicação, a seu ver demasiado rebuscada. (COUTO, 2015, p. 20).

A obra em análise mostra as diferenças entre as crenças dos europeus e dos moçambicanos. Os primeiros não entendem os outros, sendo o processo mítico

revelado como se fosse a interioridade do homem. As ações simples de varrer representam os costumes e as crenças provenientes de diferentes tempos das sociedades.

Isso demonstra a influência que os mitos e as crenças possuem na formação cultural do povo Moçambicano e os outros. O simbólico dos “sóis” incide no homem em todas as partes do mundo. Há um sol como se fosse vários para iluminar a terra, havendo a crença de variedades de sóis sobre Inharrime que podiam estar ao alcance de seus moradores:

Todas as manhãs se erguiam sete sóis sobre a planície de Inharrime. Nesses tempos, o firmamento era bem maior e nele cabiam todos os astros, os vivos e os que morreram. Nua como havia dormido, a nossa mãe saía de casa com uma peneira na mão. Ia escolher o melhor dos sóis. Com a peneira recolhia as restantes seis estrelas e trazia-as para a aldeia. Enterrava-as junto à termiteira, por trás da nossa casa. Aquele era o nosso cemitério de criaturas celestiais. Um dia, caso precisássemos, iríamos lá desenterrar estrelas. Por motivo desse património, nós não éramos pobres. Assim dizia a nossa mãe, Chikazi Makwakwa. Ou simplesmente a mame, na nossa língua materna. Quem nos visitasse saberia a outra razão dessa crença. Era na termiteira que se enterravam as placentas dos recém-nascidos. Sobre o morro de muchém crescera uma mafurreira. No seu tronco amarrávamos os panos brancos. Ali falávamos com os nossos defuntos.

A termiteira era, contudo, o contrário de um cemitério. Guardiã das chuvas, nela morava a nossa eternidade (COUTO, 2015, p. 14).

As estrelas denominadas sóis incidem na África que, ao mesmo tempo, estabelecem relações com o mundo. Os africanos são representações do processo de entrelaçamento de muitos povos. A cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção. A revelação do discurso é de símbolos, mitos e culturas.

De acordo com Durand (2002), todos os símbolos se relacionam intimamente com o aspecto temporal, uma vez que o imaginário seria a maneira encontrada pelo homem de expressar seu medo frente à incapacidade de controlar o tempo. O simbolismo relacionado à mulher está inferindo a temporalidade da menstruação e ao seu carácter cíclico. Já o simbolismo da lua e do sol, devido ao fato de suas aparições e desaparecimentos que ocorrem em um sentido próprio:

É estranho como as despedidas reduzem-se o tamanho do Tempo. Os meus quinze anos passaram por mim no fulgor de um instante. A minha mãe tem agora um corpo de criança. E vai minguando até ser do tamanho de um fruto. E ela diz-me: antes mesmo de nasceres, antes de veres a luz, já tu tinhas visto rios e mares (COUTO, 2015, p. 342).

A escritura mostra a história com acontecimentos que provocam estranhamento e alguns recursos como o vocábulo tempo, mencionado com letra maiúscula, transferindo a palavra uma característica de substantivo próprio e, até mesmo, santificado. O tempo e sua concepção é objeto da simbologia dos mitos do povo moçambicano.

O tempo bachelardiano é o instante descontínuo em ruptura com a temporalidade horizontal, contínua e encadeada. No devaneio e na prosa poética, o estado temporal é detido, verticalizante sem “ontem nem amanhã”. Os pólos das ambivalências aproximam-se na simultaneidade do instante poético. No tempo horizontal, a ambivalência da palavra se reduz à antítese ou a algo simultâneo e sucessivo.

O tempo de um homem não é o dos outros. A horizontalidade temporal corre de forma variante, havendo cada temporalidade para as coisas não cronológico, mas psicológico, no qual os personagens vivem na plenitude do instante. Também pode ser constatada a relação do tempo com o símbolo da água sendo a fluidez da vida. O binômio tempo e água é aproximado pela compreensão do a dinâmica do movimento intercultural entre a África e o Ocidente. As palavras água e tempo fazem parte revelação da cultura moçambicana com seus símbolos eternizantes. O último parágrafo da obra se passa em cima de uma canoa, levando Imani, Germano e outros personagens para a travessia:

É estranho como as despedidas reduzem o tamanho do Tempo. Os meus quinze anos passam por mim no fulgor de um instante. A minha mãe tem agora um corpo de criança. E vai minguando até ser do tamanho de um fruto. E ela diz-me: antes mesmo de nasceres, antes de veres a luz, já tu tinha visto rios e mares. E algo em mim se rasga como se soubesse que nunca mais voltaria a Nkokolani (COUTO, 2015, p. 342).

A linguagem mostra como muitos ainda tentam agarrar-se a um essencialismo irreal ao relatar as diversas definições (reductoras, definições do tipo alternativo) de "africanidade". Nota-se que se um afirma ser a essência do africano em sua relação com o espiritual, o outro diz encontrar-se na valorização da cultura, do tradicional. Entretanto, mesmo apontando para diferentes horizontes, os personagens acentuam o caráter exótico do povo com sua cultura atraente.

Há a imagem do mito e das crenças que atraem o leitor. Os discursos unem imaginário e símbolos com característica do mundo ficcional africanista. O realismo dos traços sociais parece surgir nas entrelinhas da narrativa. Ocorre uma espécie de intromissão do real ao imaginário repleto de figuratividade do fantástico:

Quando chegou ao rio a mãe bateu as palmas, pedindo licença para se aproximar. Os rios são moradias de espíritos. Debruçada na margem, espreitou a berma para se precaver da emboscada de um crocodilo. Todos na aldeia acreditam que os grandes lagartos têm “donos” e obedecem apenas ao seu mando. Chikazi Makwakwa recolheu a água, a boca do cântaro virada para a foz, para não contrariar a corrente. Quando se preparava para regressar a casa, um pescador ofereceu-lhe um belo peixe que ela embrulhou num pano que trazia atado à cintura. (COUTO, 2015, p. 21).

Os termos na narrativa elevam a importância dos mitos que relacionam Moçambique ao resto do mundo. Suas características universais comunicam-se com outras histórias de distintas culturas, em diferentes tempos. A imagem criada reflete tempos de vida e de morte pela cores: cinza revela o sombrio dos acontecimentos em Moçambique.

A cor cinza pode simbolizar estabilidade, sucesso e qualidade, mas em excesso pode transmitir falta de vida, ainda a sobra após uma combustão. Algo que "se tornou cinzento" nem sempre é visto de forma positiva, pois o termo é comumente usado para expressar morbidez e falta de vigor. Um tempo nublado - como o céu sempre acinzentado - também não é amplamente desejado pelas pessoas. O cinza aparece novamente na vida de Imani após a morte da sua mãe:

O dia tinha nascido cinzento e a tia Rosi — que, depois da morte da nossa mãe, dava apoio em nossa casa — agasalhou-se antes de sair para a lavoura. Em Nkokolani basta que o amanhecer seja acinzentado para nos prepararmos para o rigor do inverno. Pode fazer o maior calor, mas, em dia nublado, todos fazemos uso de roupa quente. Entre os de Nkokolani o céu manda mais que a temperatura. As cores mandam tanto que nem nome temos para lhes dar (COUTO, 2015, p. 303).

O trecho reforça o não contentamento da personagem com a cor cinza. Revela os sonhos interiores, a própria Imani desvaloriza a cor cinza, pois nem nome tem para dar aquele céu que nasceu cinza e sem definição. Contudo, sua vida mostra o contrário da indefinição: é uma personagem forte, que sabe o que quer. Após vários ataques emocionais sofridos, sendo um ser até sem nome, uma cinza de algo que poderia ser, criada como tantas outras para satisfazer as vontades do “outro”, a

personagem não se entrega ao destino fadado desde o início: não existir, mas sim realiza a combustão como a ave fênix e renasce.

Por sua vez, o mito da fênix é um dos arquétipos mais compartilhados pelo inconsciente humano, em todos os tempos, geralmente conectado com o anseio humano de imortalidade ou de um renascimento em outra forma ou condição de vida. A fênix tornou-se um símbolo de força, da imortalidade e do renascimento. Ao morrer, entra em combustão, ou seja, pega fogo e de suas cinzas, para nascer uma nova ave fênix. Seu mito é de pode curar ferimentos e doenças com suas lágrimas, além de suportar cargas muito pesadas relata a história de uma ave capaz de renascer das próprias cinzas.

Assim, Imani realiza um paralelo intertextual com a fênix, pois a cada obstáculo renasce das cinzas para se superar enquanto mulher e escrava. A personagem chora pelas mãos de Germano, em virtude do acidente acontecido. Ao final da obra, os símbolos renascem na cultura africana com se fossem resgatados simultaneamente por palavras: água, rios, lágrimas, tempo, entre outras. O cinza do renascimento dinamiza o movimento da narrativa

Da poeira e das cinzas, os nomes dos mortos ressurgem em meio aos vivos. O “Tempo” reflete o ciclo da vida com despedidas e reencontros de personagens que se eternizam na cultura moçambicana construída por mosaicos.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

A dissertação trouxe abordagens sobre a obra *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto, para revelar as identidades da história ficcional do povo moçambicano. A literatura moçambicana integra o conjunto das literaturas de língua portuguesa. A narrativa mostra as histórias fantásticas, com uma linguagem poética. A opressão física de guerras e de proibições não é obstáculo para a revelação da liberdade vivida por personagens.

A figura da mulher aparece como símbolo de força, de renascimento frente à uma cultura machista. Seu sentimento é de sujeito que ultrapassa o ultraje da colonização. O sofrimento do povo fez com que surgisse a resistência de entregar-se ao colonizador que oprime com veemência para subjugar pessoas como se fossem animais a serviço do seu prazer e de sua ganância.

A inquietação humana se encontra nas entrelinhas da vida de cada personagem que vive em meio aos conflitos, ora exteriores, ora interiores. Os dominantes desterritorializam sujeitos, mas também sofrem o mesmo processo de desterritorialização. Desse modo, a liberdade do opressor é fingida, pois ele vive empoeirado pelas cinzas causadas pela destruição de muitos.

O desejo de renovação é uma resposta à destruição, sendo que a prosa poética na escritura é capaz de captar os conflitos dos personagens para revelar seus sonhos e devaneios. A linguagem assim explora a condição humana que faz o homem se reinventar em cada tempo.

Ouvem-se os provérbios do discurso que iniciam sua história no cerne dos conflitos. A identidade do povo é permeada de costumes e mitos que se desenrolam em meio a mistérios, ocorrências irrealis no presente e lembranças e revelações do passado. Desta forma, o trabalho buscou investigar três relações fundamentais no romance: a ficção histórica, a figura feminina e o fantástico pelos símbolos, alegorias e mitos.

A obra literária é o espaço em que o homem traz reflexão sobre o mundo, recriando-o de acordo com a sua imaginação, tornando-se responsável por interpretações que imbricam o real e a ficção. Os universos em *Mulheres de cinzas* recuperam símbolos e ações do passado. Contudo, o ontem e o agora são interações temporais que ultrapassam uma proposta divisional ou de tempo cronológico na ficção.

A interioridade da vida dos personagens transita no universo mítico. À medida que as lembranças aparecem, os dramas, as aflições e os devaneios levam personagens a revelarem a si, seu meio e sua cultura nas alegorias, nos devaneios e nos mitos, causadores de momentos de encanto na prosa poética. No contexto da realidade feminina, o fantástico assume uma identidade própria, submetido a uma outra lógica de pensamento que não a ocidental, mas cuja finalidade vai ao encontro da busca de uma nova ordem social para Imani e outras personagens femininas.

A temática da opressão feminina é elaborada por meio de informações sobre a história do povo de Moçambique as quais não são diretamente expostas, mas sim por meio da prosa poética que cria uma narração carregada de símbolos, alegorias e provérbios próprios daquele contexto entre colonizado e colonizador. É possível destacar a construção narrativa que reflete a realidade da repressão sofrida pelas mulheres perante o machismo da sociedade, o que denota a representação da tradição patriarcal e conservadora moçambicana, uma vez que elas foram feitas e educadas para suprirem suas necessidades em vida e para servir o outro.

A dignidade da vida humana e o direito ao corpo são violados por guerras e destruições. As tradições machistas colocam-na em situação mais vulnerável do que a dos homens. O imaginário com seus mitos e símbolos flui em meio ao sonho que proporciona a liberdade da mulher e do homem. O momento se dá em um diálogo recorrente entre o novo e o velho, o presente e o passado.

Pode-se pressupor que há a proposição de um mosaico de povos, culturas, identidades, mundos e tempos. A perspectiva da desesperança sofre ruptura pela força da esperança de viver em meio aos sonhos e aos devaneios que embriagam os personagens que fogem dos contextos repressivos da colonização e da tradição que oprimem. Os territórios da colonização de Moçambique são *lócus* para as possibilidades de criação e de renascimento da arte literária moçambicana.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Mvriam Avila, Euana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COUTO, Mia. *Mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares Fonseca. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Lisboa: Hugin, 1994.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 1998.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Mil platôs*. Tradução de Peter Pal Pelbart e Janice Caaifa. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ERIKSON, Erik H. *Identidade, juventude e crise*. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FERREIRA, Alvarez Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Livro eletrônico. Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. Londrina: Eduel, 2013. Livro digital.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 11. ed., 2006.

JUNG, Carl Gustav (Org.). *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MEDEIROS, Alexandro M. *Políticas públicas de gênero*, 2017. Disponível em: <<http://www.portalconscienciapolitica.com.br/ci%C3%A4ncia-politica/politicas-publicas/genero/>>. Acesso em: 29 out. 2017.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUC Minas; Horta Grande Ltda., 2005. 252p.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Rosana Gondim Rezende. "Entre o real e o onírico: o fantástico de Mia Couto em 'O homem cadente'". Universidade Federal de Uberlândia. *Anais do SILIAFRO*. n. 1. EDUFU, 2012.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro- luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2003.