



Sobre outros narradores: as histórias e as memórias em *Estórias Abensonhadas*, de Mia Couto

Reflection on other narrators: stories and memories in *Estórias Abensonhadas*, by Mia Couto

Xênia Amaral Matos¹
Ívens Matozo Silva²

Resumo: O presente artigo analisa os contos “Nas águas do tempo”, “Jorojão vai embalando lembranças” e “O abraço da serpente” do livro *Estórias Abensonhadas* (1994), de Mia Couto, a fim de discutir como a questão da memória e do narrador colaboram para uma possível retomada da identidade local de Moçambique. Para tal, foram utilizadas as considerações de Walter Benjamin (2002), Aristóteles (1941) e de Marcio Seligmann-Silva (2012).

Palavras-chave: Mia Couto, memória, narrador.

Abstract: This paper studies the short stories “Nas águas do tempo”, “Jorojão vai embalando lembranças”, and “O abraço da serpente” in Mia Couto’s *Estórias Abensonhadas* (1994). The objective is to verify how memory and narrator instance open up the possibility of recovering the local identity of Mozambique. To do so, the theoretical framework is based on the studies developed by Walter Benjamin (2002), Aristotle (1941), and Marcio Seligmann-Silva (2012).

Keywords: Mia Couto, memory, narrator.

Considerações iniciais

No famoso ensaio “O narrador: sobre o narrador de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin (2012) pontua que o narrador contemporâneo³ passava por um processo de esvaziamento das capacidades de contar experiências legítimas. Apesar disso, de acordo com o ensaísta, existiria um tipo de narrador anterior ao “esvaziado”, que se apresentava interessado em repassar algum conhecimento ao seu receptor:

[esse narrador] traz consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode constituir por vezes num ensinamento moral ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos aos ouvintes. Mas esse “dar conselhos” soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo sua contabilidade (BENJAMIN, 2012, p. 216, grifos nossos).

Nas palavras de Benjamin, percebe-se que o autor está se referindo muito mais a um *contador de histórias* do que ao narrador do romance ou do conto moderno, o qual tende

¹ Doutoranda em Letras do PPGL/UFSM, bolsista CAPES/DS.

² Doutorando em Letras do PPGL/PUCRS, bolsista CNPq.

³ No contexto do ensaio, o contemporâneo significa o momento da escrita, isto é, o século XX no período das Grandes Guerras.

a ser objetivo e, em alguma medida, afastado do objeto que narra. Assim, fica subentendido, nas palavras do autor, que a “contação” proferida por esse narrador retoma, em alguns pontos, características das narrativas curtas anteriores ao conto moderno (fábula, *art tale*⁴, contos de fadas, parábolas, etc.). A “contação” desses gêneros anteriores eram marcadas por uma tentativa de repassar uma experiência de vida e ou valor moral, bem como pela busca da atenção do receptor para o relato (cf. MARCH-RUSSEL, 2009). Por exemplo, os contos de fadas, como “A bela adormecida”, possuem as suas raízes nas lendas medievais e passaram de geração em geração através da oralidade, portanto sofreram diferentes tipos de “deformações” entre suas versões. Paul March-Russel (2009), explica que tais alterações podem ser resumidas, basicamente, por três vieses: uma ocorre no ato de narrar, quando o contador percebe o desinteresse do ouvinte; outra variação ocorre entre os espaços e os tempos em que a história é contada; e, por fim, uma alteração quase permanente é feita quando os contos de fadas são (re)escritos pelos Irmãos Grimm. Russel pontua que, no momento em que os irmãos alteram os contos orais, uma parte da “contação” é sessada, pois a escrita e a publicação oficializam uma versão das histórias, as quais, naquele momento histórico, estavam basicamente interligadas aos valores morais aristocráticos. Dessa forma, as narrativas curtas anteriores ao conto moderno estão, em certa medida, relacionadas à oralidade, mesmo que esse “contador” se expresse através da linguagem escrita.

Todavia, esse “narrador-contador” teria se perdido por alguns motivos. Entre eles, citam-se a ascensão de novas formas narrativas, como o romance moderno e o *short-story*, que, para Benjamin, estão impregnados pela cultura burguesa, a decadência das vivências/experiências e da capacidade de narrá-las. Esses dois últimos pontos estariam intrinsecamente ligados ao momento da Primeira Guerra: a devastação, como nunca se tinha visto antes, e os traumas pareciam ter apagado a capacidade de comunicar as vivências humanas. Os soldados retornavam das trincheiras silenciados, ao mesmo tempo em que uma *enxurrada de livros se desmentiam sobre os acontecidos ali* (BENJAMIM, 2012, p. 214). Dessa forma, é possível compreender que contextos que passam por acontecimentos traumáticos tendem a silenciar a “contação” de experiências do local, sejam elas sobre as violências vivenciadas, sejam outros acontecimentos que acometeram tal espaço. Mesmo que as grandes guerras já tenham acabado, o texto de Benjamin explicita que o *trauma* esvazia a lembrança e a comunicação das experiências.

Por outro lado, o processo inverso também ocorreu no século XX. Um exemplo é a coletânea de contos *Estórias abensonhadas* (1994), do escritor moçambicano, porém descendente de portugueses, Mia Couto. Ao longo das 24 histórias, algumas publicadas previamente no jornal *Público*, revisita-se as vivências e as memórias locais de um espaço que se reergue, após anos de domínio, de uma vasta luta contra Portugal e de uma Guerra Civil. Entre 1977 e 1992, Moçambique passou por conflitos partidários, violências e incertezas políticas, as quais marcaram intensamente uma terra que sofrera

⁴ De acordo com March-Russel, é um tipo de conto posterior ao conto de fadas. É uma narrativa que não tem ligação com a cultura oral, porém se relaciona ao conto de fadas por evocar um mundo maravilhoso. Alguns exemplos são alguns contos de Oscar Wilde e os de Hans Christian Andersen.

com anos de exploração. Nesse contexto pós-guerra civil, os contos de *Estórias abensonhadas* são como uma busca e uma retomada de uma possível “identidade local” daquele espaço que, por tantos anos, não pode se expressar por si mesmo.

Tendo em vista as precedentes considerações, o presente trabalho pretende discutir como tais histórias retomam as memórias e as vivências locais, a fim de retomar a sua própria imagem e repassar um conhecimento ao receptor. Para tal, foram elencados os contos “Nas águas do tempo”, “Jorojão vai embalando lembranças” e “O abraço da serpente”.

Conceitos sobre a memória

De memoria et reminiscencia é um dos primeiros tratados filosóficos sobre a memória e foi cunhado por Aristóteles. No texto, o pensador explica que a memória pode ser compreendida como *um arquivo de imagens* mentais, as quais pertencem à ordem da imaginação. Tal reservatório é formado a partir das experiências sensoriais do indivíduo, logo, as imagens pertencem necessariamente a um tempo passado:

Memory is, therefore, neither perception or conception, but a state or affection of one of these, conditioned by a lapse of time. As already observed, there is no such thing as memory of present while present, for the present is object only of perception, and the future, of expectation, but the object of memory is the past. All memory, therefore, implies time elapsed (...) [ARISTOTLE, 1941, p. 607].

A visão de Aristóteles influenciou uma linha de pensamento, endossada, posteriormente, pela Sociologia, Antropologia e pela própria Filosofia, a qual veiculou a memória somente às experiências individuais. Ainda ligado à essa perspectiva, Marcio Seligmann-Silva (2006) argumenta sobre a importância das imagens na formação da memória:

[...] se a memória além do seu aspecto espacial e dinâmico, também é vista como um constructo onde imagens e conceitos se entrelaçam, então estamos de fato em um campo muito propício tanto para a arte da memória (ou, mais propriamente, para as técnicas de recordação e de fixação na memória), como também já está indicado que essa reflexão sobre a memória passa por uma crença na possibilidade de tradução recíproca entre palavras e imagens (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 34).

Para o autor, após as grandes guerras, duas culturas paradoxais imperaram: 1) a da memória, que se realiza como prática dos governos autoritários a fim de moldar e regular o pensamento dos cidadãos; e 2) a do esquecimento, um reflexo das práticas (pós)modernas da cultura *cyber*-digital, que cria novos dispositivos capazes de, em certo sentido, atrofiar as capacidades humano-biológicas de construir memórias (cf. *ibidem*, p. 39). Nesse contexto, a arte funciona como um manifesto que instiga os receptores a pensarem em como têm formado suas memórias. O autor suscita exemplos das artes visuais, os quais questionam como determinadas memórias sobre a Segunda Guerra ocorreram na Alemanha e na Polônia, assim como as chacinas urbanas, como a do Carandiru, no Brasil.

Para além de sua característica imagética, Walter Benjamin destaca que a memória também é uma *faculdade épica por excelência* (BENJAMIN, 2012, p. 227). Seria, então, da apropriação das memórias que a poesia épica nasce, o que fica evidenciado pela escolha dos gregos por Mnemosyne, musa que representa a memória, ser a inspiração da épica. A rememoração dos fatos inicia uma tradição e transmite os conhecimentos de um local/povo entre as gerações:

A rememoração funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa (BENJAMIN, 2012, p. 228).

Ao ir contra à narração do romance moderno, a reminiscência colabora para a figura do “narrador-contador” anteriormente mencionado. Para Benjamin, o narrador do romance possui uma “breve memória”, uma vez que tende a suscitar fatos dispersos, tais quais as atividades da vida cotidiana, podendo ser narradas sem uma ligação causal entre uma ação e outra.

Dessa forma, compreende-se que a memória é uma faculdade que dialoga com o individual e com o coletivo, uma vez que forma os conhecimentos de um local e população. Ao que parece, a memória não pode ser vista como um acontecimento vertical (o indivíduo impondo sua memória ao coletivo e vice-versa), mas sim um fenômeno *dialógico*, isto é, a esfera individual e a coletiva estão em constante comunicação, o que se dá pela oralidade, pelas artes e pelas mídias. A memória pode ser compreendida como um fenômeno tanto interligado às imagens passadas, como visto em Aristóteles (1941) e Seligmann-Silva (2006), quanto à mutabilidade, pois, quando trazida ao presente, seja através de um texto literário, seja de uma obra de artes plásticas, como os monumentos citados por Seligmann-Silva, a faculdade é passível de questionamento e de transformação.

Histórias sobre memórias, bênçãos e sonhos: um olhar sobre “Nas águas do tempo”, “O abraço da serpente” e “Jorojão vai embalando lembranças”

Ao longo dos 26 contos de *Estórias abensonhadas*, a presença do narrador homodiegético prevalece sobre a do heterodiegético. De modo geral, as histórias estão centradas em experiências dos indivíduos locais, muitas dessas em um tom de “causo”/lenda. Por exemplo, no conto que abre o livro, “Nas águas do tempo”, o narrador-personagem relata as suas experiências e suas memórias com o avô, as quais são relacionadas aos rio e lagos da região, bem como aos seres sobrenaturais que nelas habitam, como no excerto:

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saímos, aventureiros procurando o moha. Mas, nunca foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda jovem se tinha entrevisto com o tal fulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas, a nós, miudagens, nem nos passava o desejo de duvidar (COUTO, 2012, p. 11).

Na passagem, evidencia-se o laço entre avô e neto, o qual se deve também por um tipo de vínculo afetivo construído através dos relatos que o avô contava ao narrador. Em torno da história, a cultura local pode ser percebida como um pano de fundo, já que o “fantasma” pertencia à região. Além disso, a influência do avô se manifesta nos ensinamentos que ele repassa ao narrador-personagem após sofrerem um acidente na canoa:

Não conte nada o que se passou. Nem a ninguém. [...]

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele me falou assim: nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim causam-lhe uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos (ibidem, p. 12-3).

Na fala, o avô passa um ensinamento de vida ao neto, o qual é gerado pela experiência que os dois indivíduos tiveram juntos. Carregada de metáforas, as palavras atribuídas ao avô podem ser interpretadas como uma imagética que se refere à morte. As margens do rio parecem dois patamares diferentes: um pertence aos vivos e o outro aos mortos. Por sua vez, o fluxo da água é como o tempo que escoar e que divide as duas esferas. Nesse contexto, o avô observa que nem todos possuem uma sensibilidade para alcançar os que já partiram, mesmo que isso se faça em pensamento e pela memória, o que seria referido através da questão do olhar para dentro e a constante cegueira de alguns. Ainda, a passagem “No mais ou menos, ele me falou assim” (idem) expõe a conexão da narrativa com a memória do neto e as deformações que esse arquivo possui, uma vez que não é mais possível reproduzir as palavras do avô tal qual foram ditas anteriormente.

No final, o narrador-personagem passa ao leitor um ensinamento:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem (COUTO, 2012, p. 14).

Utilizando uma imagética semelhante à da fala do avô, o neto expressa como enxerga a passagem do tempo, como visto na fala: “água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer” (Ibidem). Ou seja, não há um rompimento da vida, mas a transformação e a continuidade, uma vez que o avô partiu, mas a personagem-narrador agora já é pai. No contexto, a água, além de expressar o fluxo do tempo, também expressa a continuidade da vida: antes, no rio, era o avô e o neto; agora, é o pai e o filho em uma sucessão. O

ensinamento dado ao receptor ocorre justamente à medida que essa instância decodifica o sentido das imagens utilizadas pelo narrador.

Dessa forma, o conto expõe um tipo de ensinamento que parte das vivências individuais e das memórias do narrador personagem, as quais também suscitam a cultura local. Nos processos de rememoração, a água é tanto um elemento que propicia as ações que se desenrolam no conto, como o acidente, quanto é a imagem que interliga as metáforas e o conhecimento repassado ao leitor.

Já em “O abraço da serpente”, o narrador heterodiegético conta a experiência de outrem, mais especificamente, os mistérios que rondam a morte de Acubar Aboobacar. Apesar do relato não ser uma experiência do narrador, a voz demonstra conhecimento sobre os diferentes pontos de vista sobre o ocorrido, como a versão da rádio, que abre o conto, a visão de Acubar, que é apresentada ao longo do conto, e a da população, que surge no final, quando o narrador se afasta do ponto de vista do protagonista.

Acubar morre devido a um ataque de cobra, entretanto a imagem do animal sugere um segundo sentido, como visto no excerto abaixo:

E Acubar, sentado e raso, esperava mais que a esposa a chegada de terríveis presságios. A morte tem sempre onde cair em nós. Boina no colo, ele se socorreu do sono. E assim dormindo lhe foram divulgados os segredos. Lhe vieram imagens de uma cobra gorda, trajada de humanas vestes. Envergava capulana, azulinha cor das Nações e lenço na cabeça. Em lentos talentos, o bicho se chegou a ele e lhe coceou todo, com sua língua bífida. A cobra é bilingue para mostrar que todo o animal esconde sempre outra criatura. E o ofídio reptou por suas pernas, se enroscou na cintura e se zaragatinhou pelo peito. Quando lhe chegou ao pescoço Acubar ouviu os olhos dela: eram os de Sulima, sem falta nem acréscimo. Eram olhos terrestres, poeirados, descalços. Nele se fixavam como o ópio olha o pulmão. Então, a cobra falou-lhe:

— Será assim, presos um em outro, será assim que vamos viver em diante (COUTO, 2012, p. 83-4).

A cobra que ronda Acubar pode ser vista como a presença de um outro que ronda a personagem: é referenciado o fato dela ser bilingue e vir de Sulima, que faz parte do território de Serra Leoa. Portanto, a cobra pode ser uma metáfora para um outro que ronda e ataca as terras moçambicanas, uma vez que esse território estrangeiro era hostil em relação ao espaço do conto. Mesmo assim, o conto possui um tom que remete ao insólito, pois a personagem se transmuta em réptil após o ataque. A transformação, nesse contexto, pode ser vista como a personagem sucumbindo ao inimigo. Ainda, no excerto, a frase: “A morte tem sempre onde cair em nós” (idem) explicita um grau de proximidade do narrador com o objeto narrado, pois é o ponto de vista da personagem infiltrado na voz do narrador.

Ao relatar os ocorridos, o narrador parece dar voz não somente a pontos de vista, mas também a *flashes* de memórias sobre o ocorrido, como quem remonta à cena de um acontecimento. Como dito por Seligmann-Silva (2006), a memória é um processo composto por imagens, as quais são consultadas e tendem a ser ordenadas por um indivíduo, como o próprio narrador expressa na seguinte passagem: “Segue-se a composta versão dos factos e personagens, irrepitidamente sempre outros como o rio em que ninguém se banha nenhuma vez” (COUTO, 2012, p. 81). O narrador do conto as rememora e organiza, o que lhes confere uma ordem e estrutura diferente da

apresentada no romance moderno, uma vez que a voz enunciadora não pretende se afastar do ocorrido.

A forma com que o narrador fala também remete às marcas da oralidade, o que reforça o tom de “causo” que o conto possui, como visto no excerto final:

Dizem foi nesse instante que ele terminou, encolhido e tão miúdo que o filho o tomou pela primeira vez num inteiro abraço. A mãe encontrou os dois assim estatuados em lembrança. Estranho foi que ela, mal entendeu a visão, em apressado gesto retirou a boina azul do colo do marido. Depois, amarfanhou-a disfarçadamente em sua bolsa. Dizem (COUTO, 2012, p. 85).

O tom do relato retoma as considerações benjaminianas: o narrador é como um contador de causos, pois rememora um ocorrido local ao mesmo tempo em que passa um tipo de conhecimento específico através dele. As metáforas, assim como no conto anteriormente analisado, são o veículo para a transmissão desse conhecimento, que, no caso, é sobre os confrontos locais e sobre a própria existência humana, como dito pelo protagonista ao morrer: “*Deixa filho: ferida da boca se cura com a própria saliva. E estou me curando é da vida, dessa vida que não soube gostar como era devido*” (COUTO, 2012, p. 85, grifos do autor). Em um tom poético, a fala da personagem comunica a responsabilidade do sujeito sobre suas ações e decisões, que concernem ao como viver a própria vida e o poder de agência que se tem sobre ela. A morte, para a personagem, torna-se a libertação das coisas que escolhera de forma equivocada ou mal vivida.

Os conflitos locais também se apresentam no conto “Jorojão vai embalando lembranças”. Narrado em primeira pessoa, o narrador rememora a imagem de seu amigo Jorjão, o qual pode já estar morto, uma vez que, no início do conto, o narrador utiliza o pretérito e o pretérito mais que perfeito (tempo verbal das ações passadas e já terminadas) para se referir a ele: “Meu amigo Jorge Pontivírgula, o nosso Jorojão, me **contava** seus mal-desentendidos com a vida. Azares que ele, conforme **dizia**, sempre pressentira. Meu amigo se **mostrava** no que **era**: um pressentimentalista. Já vos conto. Antes, porém, ponho em retrato a alma inteira do dito Jorge” (COUTO, 2012, p. 63, grifos nossos).

O excerto também evidencia a relação da narrativa com um relato de experiência de vida, como visto no interesse do narrador em falar sobre Jorojão, o que depende da memória e do processo de rememoração desse sujeito enunciador. Ao se pensar em termos narratológicos, observa-se que o narrador possui um grau de individualização. Apesar de contar a história de outrem, a voz revela algumas informações sobre si, como ser amigo do objeto narrado e expressar o desejo de narrar uma história. A exposição dessa informação não implica, necessariamente, na enunciação explícita, mas, sim, na capacidade de o leitor perceber tais nuances.

À medida que a narrativa avança, o narrador vai restringindo seu foco na personagem até chegar às ações que levariam Jorojão à prisão:

Mas a Revolução lhe atribuía distinção: dirigir uma empresa nacionalizada. O Jorojão ainda tentou recusar. A recusa ainda dava, porém, mais confusão. Daí que ele tivesse desempenhado com o maior empenho. O Jorojão entrava de manhã, não saía à noite. Andava tudo em cima da linha, as contas da empresa a crescerem em repletos ganhos. Tudo corria tão bem que começaram a desconfiar. As outras empresas estatais nem prato tinham e ele abastava-se de

sopa? Veio a brigada do controlo, nem olharam os papéis. Bastou olharem para a parede do gabinete e verem a arma (COUTO, 2012, p. 65).

No excerto, o fundo histórico vem à tona de modo um pouco mais explícito do que no conto “O abraço da serpente”, que, como já visto, uma palavra expõe o conflito entre nações. A menção à Revolução, à empresa estatal e às armas indiciam que Jorojão viveu o processo de Independência de Moçambique e que alcançou cargos relacionados à política, como a direção da estatal. A relação da personagem com as armas indicia que ele lutou nesse confronto e, como em uma ironia trágica, as armas que um dia provaram sua bravura, agora servem como a *agnarosis*⁵ de sua decadência e lhes conduzem à prisão:

— Esta arma não está identicamente com as orientações.

— Mas essa é a arma gloriosa, foi com ela que eu matei o pidalhão, não se lembram, cuja essa arma fui dado em cerimónia pública?

Não serviram as explicações. Como se podia saber se era a mesma arma? Na parede de um gabinete todas as espingardas são pardas. E lhe levaram preso, acusado de armazenar armamento duvidoso. Ficou na prisão, mais quieto que pangolim. Ainda se lembra dos infelizes tempos de desglória, dormindo para esquecer o estômago (ibidem).

No excerto, o narrador focaliza os sentimentos de arrependimento da personagem por ter matado no combate. Aquele que um dia fora um bravo soldado, torna-se impotente e preso num local desumano, como visto no fato dele passar fome. O arrependimento, o aprisionamento, bem como a sua trajetória decadente podem ser relacionadas à da figura de Aquiles, que, assim como Jorojão, teve sua ingloria em seu ponto fraco e acabou morto e esquecido no Hades, como qualquer outro soldado, expressando seu arrependimento, posteriormente na *Odisseia*.

Jorojão tem sua saída da prisão atrasada devido a uma festividade que envolve ritos populares. O diretor da cadeia não permite que a personagem seja solta, porque sua liberdade, naquela data, significaria que os ritos feitos pela população para que Jorojão saísse dali deram certo, o que contradizia o “materialismo” (cf. COUTO, 2012, p. 66). Isto é, o rito popular contradiria a lógica do materialismo dialético marxista, corrente ideológica que vigorou em Moçambique após a Revolução.

No final da narrativa, a questão suscitada por Benjamin sobre o conhecimento de vida repassado através do relato é levantada:

Meses depois é que ele desaguou em rua aberta, quando já ninguém podia relacionar a soltura com os artimanhosos espíritos. O Jorojão se lamenta: mordido pelo cão, desdentado pelo ladrão. Ainda hoje não lhe falem do estado do tempo. Sentado na velha cadeira de balanço, pesa-lhe a imensidão dos dias. Trabalhar para quê? O trabalho é como um rio: está-se acabando e o que vem atrás é ainda um rio. Esticando as pernas com lassidão me pergunta:

— Quem está a balançar: sou eu, é a cadeira ou é o mundo (COUTO, 2012, p. 66-7)?

Através da imagem da água, um elemento passageiro, Jorge questiona o papel do trabalho, base tanto da Sociedade Capitalista quanto da Comunista. Dessa forma, a

⁵ Do grego-clássico, significa o processo de reconhecimento. Juntamente com outras ações, fazia parte do *plot* da tragédia grega (MAFRA, 1980).

crítica da personagem também recai sobre o sistema que se instaurava em sua volta, o qual, apesar de prometer a liberdade e autonomia ao país, ainda aprisionava civis em serviços e em prisões de forma arbitrária. O questionamento final sobre quem balança a cadeira retoma, em partes, o princípio do materialismo dialético: as estruturas se movimentam em interdependência de umas com as outras e se afetam de forma mútua. Entretanto, a indagação de Jorojão vai além, pois desprende do argumento classista e questiona a complexidade da existência humana, ainda sem resposta definida e que depende de uma série de fatores que não somente o trabalho para dar rumo ao seu ciclo.

Dessa forma, o conto “Jorojão vai embalando lembranças” traz a memória apresentada em estratos: uma camada concerne ao narrador e outra a Jorge, subordinada à voz do sujeito que enuncia, e, em um grau mais sutil, a memória coletiva atrelada implicitamente às percepções de Jorge e do narrador. Diferentemente das classes de uma sociedade rigidamente dividida, essas memórias coexistem, dialogam e repassam conhecimentos à medida que são narradas.

Resumidamente, os três contos aqui analisados exemplificam o tom de *Estórias Abensonhadas*: a memória, o onírico, o insólito e o popular coexistem. Os narradores, através de tais elementos, comunicam um conhecimento atrelado à experiência individual da vivência humana, mesmo que essa esteja associada à vida em sociedade. As imagens da memória, como arguido por Seligmann-Silva (2006), são fenômenos mais da ordem da *individualidade* do que do coletivo. O seu significado, sim, pertence à ordem do coletivo e do pessoal, é preciso um elo com o externo para que a memória faça sentido ao interlocutor. No caso das narrativas, esse elo também se deve às metáforas que buscam em imagens pertencentes a um senso comum: a água, como algo passageiro; as margens de um rio, significando vida e morte; o outro, que nos ataca como uma cobra venenosa, etc. As imagéticas fazem sentido, pois são parte de um inconsciente coletivo e tais significantes possuem significados parecidos em diferentes culturas.

Considerações finais

Ao longo das análises, como percebido, o título do livro não fora comentado. Entretanto, essa consideração só poderia ser feita após compreender a organização narrativa da obra. A questão “Por que intitular a coletânea de ‘*Estórias abensonhadas*’?” é respondida à medida que as diversas narrativas, assim como o sonho, comunicam uma imagem memorialística idealizada que nem sempre obedece à lógica mundana. O sonho nem sempre é ordenado, tal qual é a realidade, porém expressa as vivências do sujeito, mesclando passado e presente em uma só narrativa. Nesse contexto, a *memória* é o manancial de imagens que abastece o sonho.

Sendo assim, uma segunda e uma terceira questão é suscitada: por que “sonhar” sobre Moçambique e sua população? Por que “narrar” tais sonhos a diferentes tipos de leitores/receptores que nem sempre estão familiarizados com esse contexto africano? O sonhar sobre Moçambique, além de expor a rica cultura local para o mundo, é o indício de que o trauma das guerras, da miséria e da dor está sendo superado ou, no mínimo, sendo compreendido por aqueles que ali habitam. Na fala de Benjamin, compreende-se que está implícito, no silêncio dos soldados, o fato de que eles ainda

não processaram mentalmente a devastação vivenciada. A fala benjaminiana também abre espaço para que se compreenda que a devastação tenha realmente arrancado e zerado a capacidade comunicativa. Todavia, fica a questão de que é mais confortável ao indivíduo comunicar aquilo que ele/ela já entendeu, o que seu cognitivo já processou. Por isso, a possibilidade de se fazer a afirmação inicial.

Dessa forma, adentra-se a segunda questão, a qual está relacionada com a argumentação benjaminiana sobre o ensinamento repassado pelo relato da vivência. As três “estórias” analisadas, além das imagens e fundo memorialístico suscitados, estão fortemente instigando a reflexão no seu receptor, uma reflexão que busca com que, através da vivência do outro, ele/ela pense na sua própria vivência e, possivelmente, não cometa os mesmos erros que o outro cometeu e que ele perceba fatos sobre o mundo que o outro já percebeu, mas dos quais o receptor ainda não se deu conta. Por exemplo, Jorojão questiona o trabalho, para que o outro conclua que ele não é tudo na vida, assim como certas guerras e lutas não podem ser travadas de modo cego. O avô de “Nas águas do tempo” chama a atenção do neto para a efemeridade da vida e atenta para o fato de que um indivíduo nunca morre totalmente, pois é possível vê-lo e acenar-lhe quando lembramos dele. O episódio vivido por Acubar demonstra que, quando o outro fere, é possível que o indivíduo carregue por muito tempo esse outro dentro de si. Tendo dito isso, observa-se que, seja o narrador que relata sua própria história; seja o outro que é objeto narrado por terceiros, o relato sempre terá a potencialidade de ensinar.

Em suma, *Estórias Abensonhadas* não é sobre criar uma nova imagem do local após tanta devastação, porém é sobre *retomar* as imagens que estavam se perdendo. As narrativas tornam-se ponte para um reconstruir-se, tanto a memória local, quanto os conhecimentos do receptor. Logo, os contos não são um fim ou um processo já terminado, porém um meio para que a reconstrução e a retomada da identidade moçambicana ocorram.

Dessa forma, termina-se o texto enfatizando o fato de que a figura do escritor de *Estórias abensonhadas*, Mia Couto, é um homem, branco, letrado e com muitos privilégios, se comparado à população negra, empobrecida e explorada daquele país. Mesmo assim, ele pertence ao local e àquela cultura, não é o olhar exótico que guia o texto; é um tipo de olhar de quem vive ali que cumpre o papel. Obviamente, esse olhar sempre terá determinadas restrições, como qualquer outro. Portanto, a “última lição” que o texto de Mia Couto suscita é a de que os indivíduos externos olhem com mais atenção e respeito a Moçambique, para que mais pessoas daquela terra possam e tenham condições de falar por elas mesmas.

Bibliografia

- ARISTOTLE. De memoria et reminiscentia. In: **Basic Works of Aristotle**. New York: Randon House, 1941, p. 606-617.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica; Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.
- COUTO, Mia. **Estórias Abensonhadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

- HOMERO, **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Cia das Letras/Penguin Companhia, 2011.
- MARCH-RUSSEL, Paul. **The short story: an introduction**. Edinburg: Edinburg University Press, 2009.
- MAFRA, Johnny José. Para entender a tragédia grega. **Ensaio de literatura e de filologia**. Belo Horizonte, v.2. n1. jan/dez, 1980. p. 61-86. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/issue/viewIssue/366/192>. Acesso em: 12/02/2018.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. A escritura das memórias: mostrar palavras e narrar imagens. **Revista de Males**. Campinas, v. 26. n. 1, jan/jun, 2006, p. 32-45. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053/3762>>. Acesso em: 11/12/17.