

A ESCRITA COMO ESPELHO: UMA ANÁLISE DE *DOIS CORAÇÕES*, *UMA CALIGRAFIA* DE MIA COUTO

Marta Célia Feitosa Bezerra¹

Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida (Mikhail Bakhtin).

O aparecimento das literaturas de língua portuguesa na África espelha períodos bem demarcados da história desse continente que convergem para o processo de assimilação que, à custa de muita luta, se desdobra e evolui para o chamado processo de conscientização que teve início nos anos 40 e 50 do século XIX. As ex-colônias começam a se desenvolver culturalmente, amparadas pelo surgimento de um jornalismo de verve polemista que, de certa forma, conduz o processo oposicionista em relação à estrutura política e econômica de raízes coloniais fincadas no país.

O aspecto cronológico de produção literária pós-colonial e suas reverberações no campo temático e discursivo faz com que Patrick Chabal (1994) designe a literatura de Mia Couto assim como a de outros escritores moçambicanos do mesmo período como sendo uma escrita literária de “consolidação do trabalho”, visto que ultrapassa a necessidade de resistência e afirmação características das fases anteriores à independência. Para Chabal, a literatura produzida na atualidade impõe o imperativo de se traçar novos rumos para uma produção literária já consagrada e luta por garantir seu lugar no *corpus* literário universal.

Em sua obra, o escritor moçambicano Mia Couto consegue despertar os vários sentidos do leitor, não só pela descoberta da cultura de um povo, mas também pela capacidade inventiva de construções linguístico-literárias. Pertencente à nova geração de escritores que produzem literaturas africanas de expressão portuguesa, Mia Couto se afirma e se consolida por produzir uma obra literária que ultrapassa as fronteiras geográficas e linguísticas. O escritor declara um amor profundo por sua terra e suas origens mimetizado em sua escrita ficcional, ao passo que a transforma num espaço fascinante de questionamentos para além do seu contexto de produção.

O rompimento das fronteiras culturais e geográficas como reflexo da consolidação de um projeto literário permite-nos uma remissão aos estudos do crítico Antonio Candido (2003) sobre literatura e subdesenvolvimento. Ao referir-se ao regionalismo de 30, Candido aponta a literatura produzida por Guimarães Rosa como um paradigma para se pensar a universalidade da obra, em que os aspectos regionais e pitorescos encontram-se plasmados de maneira transfiguradora pela atuação estilizada e pela elaboração da linguagem. Denomina-o hiperregionalismo, por ultrapassar as fronteiras regionais, universalizando-as e transfigurando o material de que até então a literatura se construía. Essa transfiguração é o que universaliza o tema e a linguagem. O hiperregionalismo suplanta uma necessidade apriorística de revelar ao Brasil, através das obras literárias, o Brasil-norte, o Brasil-nordeste, o Brasil esquecido, objetivo maior dos escritores da primeira fase do regionalismo de 30.

Considerando o lapso temporal, da mesma forma, a geração de escritores africanos pós-colonial luta por universalizar uma literatura que, consolidada, liberta-se da exigência imperiosa de movimentos de resistência contra o colonizador e sua política de dizimamento da cultura e da raça, tão necessária no processo de independência. Não

¹ UFPB/IFPB – Campina Grande.

dizemos com isso que a literatura produzida por essa geração se isente de seu caráter problematizador e de denúncia. É fato que, em se tratando de África, continente que historicamente viu seus habitantes, sua cultura e sua história serem massacrados e apagados de todo registro histórico oficial, a própria escritura é, e deve ser, um sinal de resistência. Existe, entretanto, no período pós-independência, um alargamento das visões, sobretudo porque a literatura pode se afirmar não mais apenas como um instrumento de denúncia.

A produção literária de Mia Couto define-se com base em características bem peculiares, seja no processo de criação lexical, seja pela temática abordada. O intuito deste trabalho é analisar a construção dos personagens como resultado da construção da linguagem no conto “Dois corações, uma caligrafia”.²

Abordando a temática da traição no referido conto, Mia Couto utiliza o humor, a ironia e o tom jocoso para narrar a história de Zuleila e Esmeraldinha. A primeira, casada com Adriano, resolve escrever-lhe uma carta contando que descobrira estar sendo traída. Por não saber escrever, recorre à irmã, Esmeraldinha, que redige a carta³. O vocativo com que a carta se inicia, “querido Adriano:” é marca textual própria do gênero e induz o leitor a supor tratar-se de correspondência afetiva banal entre casal. Interessante observar que a utilização do gênero carta proporciona uma interação/justaposição entre o leitor-destinatário Adriano e o leitor imaginário, em que os dois se confundem nas investidas da narradora. O tom da carta na linhas iniciais adquire caráter de oralidade:

Quem escreve aqui é sua mulher, Zuleila. Se admirou? Pois, sou eu própria. Sim, você deve estar a perguntar: escrever como, se ela nem nunca pisou na escola? Como pode ela ser, agora, tão dona das caligrafias? (p.103)

A oralidade pressentida nas palavras de Zuleila e o tom sarcástico por ela utilizado já antecipa uma personagem que se distancia da boa educação e do refinamento. Além disso, é importante atentar para a sonoridade da palavra “Zuleila”: formada por vogais fechadas a palavra carrega consigo uma marca definidora da própria personagem.

A carta continua, explicitando o motivo de sua escrita:

Venho lhe dizer o seguinte: que eu sei tudo, marido. Sei que vocês, tu e Esmeraldinha, se freqüentam um no outro. Não se envergonha, seu sonhador de meia-cueca? Fazer isso com a exacta minha irmã, trocando amores com Esmeraldinha, ainda tão menininha? (p.103)

O discurso direto e a linguagem coloquial proporcionam uma aproximação com o leitor (da carta e do texto literário) e estabelece uma explícita relação de poder: Zuleila possui o conhecimento e detém o poder da palavra. A Adriano, de sua posição de homem, em uma sociedade de costumes machistas e ditatoriais, não resta outra alternativa a não ser a impassividade na continuação da leitura. O distanciamento físico que a carta impõe revela-se também como instrumento de repúdio e revolta propício a

² O conto em análise faz parte do livro de contos *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*, 2001. As menções que faremos ao longo desse trabalho referem-se a esta edição, indicada nas referências bibliográficas.

³ Mia Couto traz à baila um problema comum de uma ex-colônia que convive com índices alarmantes de analfabetismo. Representando o cotidiano de Moçambique, o conto envolve dois mundos bastante factuais: o oral e o escrito.

todo tipo de desabafo, sem interpelações. Essa impossibilidade de ação de Adriano garante à mulher a possibilidade de reação pela voz.

No discurso de Zuleila, percebe-se a intenção de isentar Esmeraldinha: “ainda tão menininha”. Assim como a sonoridade da palavra “Zuleila” remete à força, poder, bravura, a palavra “Esmeraldinha” além de manter uma analogia com a pedra preciosa ainda indica o diminutivo, o que denota à palavra um sentido de fragilidade, de pequenez. O narrador, em seu discurso, de maneira inconsciente, efetua uma apresentação de si para o outro: o modo de narrar delinea a construção de uma imagem, pois como já afirmara Octávio Paz (1984, p.200) em *Os filhos do barro*, “o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem”.

Esmeraldinha constrói-se, portanto, pelo inconsciente de Zuleila, que na formulação da linguagem, desenha seu perfil. Partindo da concepção saussureana de signo, poderíamos dizer que o significado não surge originalmente, pois a linguagem obedece a uma determinação do significante e em dependência a outros significantes, portanto, os significantes não têm exatidão e estão sempre disponíveis para significar. (Cf. NETO, 1979) O pensamento psicanalítico sobre a linguagem associa-a ao inconsciente, cuja dinâmica se dá através dos mecanismos de metáfora e metonímia. O conteúdo latente do inconsciente revela-se por manifestações da linguagem dotadas dos mais variados sentidos, a serem apreendidos através do significante. (Cf. DOR,1992)

De forma desautorizada pela narradora, sua intérprete, Esmeraldinha, assume a narração: “Se admire ainda mais, marido: sou eu, Esmeraldinha, que estou a escrever! É verdade. Tua mulher, minha irmã Zuleila, nos descobriu.” (p.103) Dessa maneira, a posse do discurso se dissolve e o poder que antes pertencia a Zuleila, agora muda de lado. Mais do que Zuleila, Esmeraldinha tem o poder da escrita, o que na hierarquia do texto em análise suplanta a impossibilidade de ação do marido e o poder da palavra da irmã. Tem início um processo de “tradução” e como tal, a possibilidade de invenção e recriação, como afirma Esmeraldinha: “Aproveito meter, no meio, meus pensamentos.” (p. 103)

A pluralidade de narradores no texto confere ao conto um caráter polissêmico e ambivalente em que nada é o que parece ser. A mudança de narrador opera na narrativa um desvio de rota e de ângulo, que põe o leitor em suspenso, pela descontinuidade das ações. Essa arquitetura textual remete ao conceito de polifonia estabelecido por Bakhtin na análise da obra de Dostoiévski. Para Bakhtin (2002), Dostoiévski solidifica as bases de criação de um novo gênero literário: o romance polifônico, que se caracteriza por apresentar uma proliferação de vozes que ressoam no texto sem se subordinarem a um narrador centralizante. A polifonia propicia, sobretudo, o confronto de verdades.

O cruzamento de vozes na narrativa faz aparecer diferentes discursos, portanto, pontos de vista divergentes. Cada personagem se constitui a partir das marcas textuais da narração. Esmeraldinha, a partir de sua posição de cúmplice, utiliza linguagem menos incisiva e mais conciliadora, refletindo, desse modo, também sua posição de alfabetizada. O discurso de Esmeraldinha aponta também para o conceito de conhecimento. Uma possui o conhecimento que advém das letras; a outra, o conhecimento de mundo, constituído pela tradição, pela oralidade e pela vivência. Na narrativa, os dois aparecem equiparados, cada um informando, a seu modo, do seu peso e de seu valor: “Minha mana não sabe ler letras mas sabe ler os meus olhos.”(p.104) Apesar de saber que a irmã não detém o conhecimento normativo da língua, o conhecimento de mundo que ela possui é muito mais significativo no processo de construção textual. A autoridade da voz funciona como censor da escrita, como afirma Zumthor (2001, p.121) “A voz é o outro da escritura.”

As peculiaridades do discurso de cada uma, representadas na escrita, se extinguem quando as duas personagens se reconhecem traídas mutuamente:

Agora, meu grande belzeburro, agora sou que interrompo: afinal, você também punha essa brincadeira na mana Zuleila? Você prometia que essa graça era só para mim, só. Aquelas costelas todas, dúzias que eram, se destinavam exclusivamente para mim. Coitada de mim, pobre da minha irmã. (p.104)

Equiparadas pela traição, a linguagem das personagens também se assemelha. Esmeraldinha, que possui o poder letrado, irmana-se a Zuleila e passa a utilizar o mesmo vocabulário desta. Neste ponto a narração, apesar de apresentar narradores diferentes, mantém um ponto de equilíbrio onde o discurso de uma se entrelaça e se completa no discurso da outra.

O movimento de zigue-zague operado pela escrita dupla desenha um leitor - destinatário na sua duplicidade de comportamento, que além de contribuir para a composição da narrativa, adiciona-lhe mais uma voz. A voz de Zuleila delinea o marido em todas as suas falhas e vazios: “você, marido, não queria pisar os atalhos da vida, não trabalhava. [...] Às noites, na cama, nem desenrolávamos a esteira.” (p.104) A escrita de Esmeraldinha informa do amante que, nesta posição, é retratado com toda a carga de virilidade, erotismo e dedicação, elementos que não se percebem na descrição da esposa: “Noite que você vinha era meu turno na felicidade. [...] você e eu, escondidos entre as lenhas da cozinha? Quase pegamos fogo, ali!” (p. 104-105)

A figura de Adriano se constrói, portanto, pela voz de uma e pela escrita da outra⁴. São pontos de vista e linguagem divergentes que formam um personagem dúbio. Os narradores apresentam peculiaridades que os distancia, até o momento em que voz e escrita se coadunam num mesmo discurso, porque surge um elemento novo que as coloca em pé de igualdade; a intromissão de uma terceira personagem: “você, maridinho, continua a se encontrar com essa outra, a Palmira?” (p. 105) O surgimento da terceira pessoa desperta em Esmeraldinha o sentimento de traição vivido por Zuleila e as duas passam a compartilhar não só a escrita como o sentimento de revolta e vingança: “Você, a mim, Esmeraldinha, nunca me falou dela. Enganou esposa e amante?” (p.105)

O poder da voz, que pertencia a Zuleila, se amplia e se intercala com a escrita de Esmeraldinha. O direcionamento da escrita novamente muda de rota e volta-se para Palmira:

Deus me perdoe, Adriano, mas essa Palmira pesa mais que o mundo. Dizer que é uma mulher gorda não chega. Ela é brutamontanhosa, mole e pudinhosa. Até ponho mais: a gaja é uma mulher pneumática, a carne sobrando do corpo. (p.105)

O tom pejorativo e jocoso utilizado na descrição de Palmira desvia a narrativa de seu foco central, para, inconscientemente, sobrelevar as narradoras e, ainda mais, depreciar a figura de Adriano. A intromissão de uma terceira personagem que se junta às narradoras, também cúmplice e também traída, fortalece a voz e a escrita de ambas, o que propicia um quase anulamento da figura de Adriano.

⁴ A esse respeito consultar trabalho publicado de Joelma Santos em que autora propõe a configuração de Adriano como personagem-narratário, segundo a caracterização de Todorov e, como tal, sugere uma análise da significativa participação deste para o desenrolar da narrativa. (SANTOS, 2007)

O jogo de esconde-esconde ou zigue-zague como referimos anteriormente dá lugar a uma linguagem objetiva, despida de meneios e, sobretudo, unificada: “Agora, somos já as duas escrevendo, nosso coração está usando a mesma mão. Somos uma só mulher, uma só raiva.” (p.106) A objetividade da linguagem e o imperativo com que ela se afirma revela agora uma transformação por que passam as personagens: de mulheres traídas e vítimas assumem agora a postura de algozes. São elas que determinam, que ordenam o lugar e o destino das coisas. Adriano torna-se mero espectador de sua ruína material. A linguagem reveste-se de caráter irônico e humorístico para revelar a posição de superioridade das narradoras e a impossibilidade de ação de Adriano:

Mal é para você, pois nenhuma das duas lhe quer dividido, repartido. Nenhuma de nós quer metade. Agora, arranje maneira de se reduplicar e aparecer inteiro para cada uma de nós. Para que cada uma de nós lhe possa esfregar esse seu focinho de um lado e do outro. (p.107)

Insistimos no uso da linguagem como caracterização das personagens, sobretudo, na revelação de propósitos de cada uma das narradoras que, ao subscreverem a carta como “manas” irmanam-se realmente não mais na superficialidade de mulheres traídas pelo mesmo homem, mas na conjunção de valores e na descoberta mútua de possibilidades de vida que ultrapassam a relação amorosa e a dependência masculina.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.
- COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. Lisboa: Caminho, 2001.
- DOR, Jöel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. 3ª Ed. Artes Médicas: Porto Alegre, 1992.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTOS, J. G. *Dois Corações, Uma Caligrafia: a relação narradores/ narratório no Conto de Mia Couto*. In: XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo. ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC. São Paulo : ABRALIC, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.