



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

Mia Couto: o outro lado das coisas
Reflexões sobre as propostas de classificação da estética literária
africana

Relatore
Prof. Barbara Gori

Anno Accademico 2022 / 2023

Laureando
Riccardo Granaglia
matr. 2027871 / LMLLA

ÍNDICE

Abstract	6
Introdução	9
<i>CAPÍTULO 1 - Os Estudos Pós-Coloniais em língua portuguesa</i>	16
1.1 Uma hierarquia pós-colonial	16
1.2 Especificidades do (Pós-)Colonialismo português	18
1.3 As literaturas africanas em língua portuguesa: literaturas nacionais?	21
1.4 As literaturas africanas em língua portuguesa: um universo em desenvolvimento ..	26
1.5 Considerações provisoriamente conclusivas	34
<i>CAPÍTULO 2 - A Literatura Moçambicana em Língua Portuguesa: história, crítica e conceptualização</i>	35
<i>PRIMEIRA PARTE: Enquadramento histórico-crítico da literatura moçambicana em língua portuguesa</i>	36
2.1 Etapas fundamentais da Literatura Moçambicana em língua portuguesa	36
2.2 A crítica contemporânea: interesses e perspetivas na literatura moçambicana	43
<i>SEGUNDA PARTE: O caso Couto</i>	49
2.3 Mia Couto: vida e obra	49
2.4 Mia Couto: entre escrita e tradição oral	50
2.5 Mia Couto e a crítica: um caso de desentendimento	55
<i>CAPÍTULO 3 - Mia Couto: entre fantástico, maravilhoso e animista</i>	59
3.1 O Fantástico	60
3.2 O Maravilhoso e o Mágico	67
3.3 O Animista	78
3.4 Avaliação da proposta animista	92
<i>CAPÍTULO 4 - Entre a tradução e a procura do animismo em Contos do Nascer da Terra de Mia Couto</i>	96
<i>PRIMEIRA PARTE: Contos do Nascer da Terra - O outro lado das coisas</i>	97
<i>SEGUNDA PARTE: Contos do Nascer da Terra, proposta de tradução</i>	117
<i>Racconti della nascita della Terra</i>	117
<i>La non-sparizione di Maria Sombrinha</i>	118
<i>Il viaggio della cuoca lacrimosa</i>	123
<i>L'ultima pioggia del prigioniero</i>	130
<i>La grassa indiana</i>	135

La bambina, gli uccelli e il sangue.....	140
La figlia della solitudine.....	144
Lacrime per fratelli siamesi.....	150
L'ultimo volo del tucano.....	156
Il lunuccellino.....	160
Vecchio con giardino nelle retrovie del tempo.....	163
Il vedovo.....	167
La bambina senza parola.....	173
L'ultima eclissi.....	177
Il portafogli di cocodrillo.....	183
Parole del vecchio tuga.....	186
Governati dai morti.....	193
L'indiano dalle uova d'oro.....	197
Il mazzo erotico.....	202
La casa marina.....	207
Gli occhi neri di Vivalma.....	213
Gabbia di mosche.....	217
L'uomo della strada.....	224
Il generale infanziato.....	229
Rungo Alberto al disporre della fantasia.....	234
Il risveglio di Jaimão.....	238
Radici.....	244
Il fintalciatore.....	247
La vedova nazionale.....	253
La sentenza del fuoco.....	258
Piccolofferte, pensatempi.....	265
Il pavimento, il materasso e l'imbottita.....	269
La palma de Nguézi.....	275
Cataratte del cielo.....	280
Ossa.....	285
Il cuore del bambino e il bambino del cuore.....	288
Conclusões.....	293
Bibliografia.....	298

Abstract

L'obiettivo principale di questo lavoro è quello di proporre una riflessione sulle diverse proposte di classificazione dell'estetica letteraria africana attualmente riconosciute ed accettate dalla critica. In particolar modo, si prenderà in esame una delle più vaste produzioni letterarie della cosiddetta Africa lusofona: la letteratura mozambicana, una produzione recente, con una tradizione di appena un secolo e mezzo, per lo studio della quale, evidentemente, la critica non è ancora stata in grado di definire una concreta e adeguata prospettiva teorica.

Quello delle letterature africane risulta difatti essere un caso estremamente interessante, tanto per quanto riguarda i principali approcci teorici adottati dalla critica - in particolar modo: la corrente di Studi Postcoloniali, una corrente relativamente giovane che, se da un lato, attraverso la propria prospettiva critica, ha contribuito all'individuazione di un'ampia gamma di strumenti di analisi e di rinnovati interessi di ricerca per conto della critica contemporanea, dall'altro, nella sua più recente evoluzione, ha sollevato una serie di problematiche e incongruenze che permettono di dimostrare, ancora una volta, la costante necessità del moderno studioso delle Scienze Umane di problematizzare i propri strumenti di studio ed il proprio repertorio di conoscenze teoriche, sulla base della rapida e perpetua evoluzione della società globale contemporanea - quanto per quel che riguarda il contesto in cui queste letterature sono sorte, un contesto profondamente instabile sotto svariati punti di vista, sia per quanto riguarda l'ultimo periodo dell'occupazione coloniale - durante il quale è sorta una serie di dinamiche economiche, politiche e sociali, i cui effetti, in molti casi, sono ancora visibili e tangibili - sia per quello che concerne i percorsi storici dei diversi contesti dell'Africa postcoloniale, teatro di innumerevoli guerre e conflitti, esplosi nel corso delle diverse fasi di assestamento dell'ordine politico, economico, sociale e culturale del "nuovo continente africano" a seguito dell'indipendenza dalla dominazione europea.

Quello che si offre con questo lavoro è un percorso di riflessione che si propone di essere il più lineare possibile, un percorso di riflessione (auto-)critica che intende problematizzare il processo dell'analisi letteraria nella sua totalità, interrogando tutte le diverse parti che lo compongono, a partire dagli strumenti di analisi utilizzati, fino ad arrivare alla definizione degli obiettivi della ricerca. In un primo momento verrà presa in

esame la prospettiva teorica degli studi letterari di matrice postcoloniale, con un particolare interesse per il dominio della lingua portoghese. L'obiettivo principale sarà quello di valutare lo stato di evoluzione e di istituzionalizzazione della corrente di studi all'interno dei centri accademici e culturali dei paesi di lingua portoghese, al fine di riflettere sulle opportunità che una tale prospettiva può offrire al critico contemporaneo. Imprescindibile a tal fine sarà la proposta teorica avanzata dal sociologo portoghese Boaventura de Sousa Santos, che sostiene sia necessario ripensare al Colonialismo, individuando le specificità che definiscono ogni singolo contesto di analisi, invece di limitarsi alla semplice individuazione di concetti utili alla definizione del fenomeno (post)coloniale nella sua universalità.

Una volta delineate le criticità che possono sorgere da un uso incauto della teoria postcoloniale, ci si concentrerà sulla letteratura mozambicana in lingua portoghese, al fine di riflettere sulle principali prospettive teoriche utilizzate dalla critica contemporanea. Si prenderà poi in esame la produzione di Mia Couto, uno dei più celebri e più studiati autori dell'Africa postcoloniale, con l'obiettivo di individuare le più lampanti criticità sorte, all'interno del discorso critico costruito attorno alla sua produzione, a causa di un'evidente mancanza di rigore teorico-prospettico da parte della critica letteraria contemporanea.

La produzione di Mia Couto sarà il principale oggetto di analisi di tutta la seconda parte di questo lavoro: in un primo momento verrà presa in esame la presenza di stilemi tipici della letteratura orale all'interno della produzione scritta dell'autore, uno dei centri di interesse più significativi per l'apparato critico, da cui, tuttavia, emergono dei dati spesso poco soddisfacenti - quando non addirittura problematici-, a causa, ancora una volta, di una vera e propria mancanza di rigore critico. Successivamente, l'opera miacoutiana - ed in particolar modo i suoi *contos* - verrà impiegata come campione d'analisi per l'effettiva disseminazione delle proposte di classificazione avanzate dalla critica; proposte che, proprio come nel caso dell'approccio alle letterature africane in generale, lasciano trasparire l'effettiva inadeguatezza degli strumenti teorici attualmente disponibili per una comprensione esaustiva e coerente della letterarietà africana. In seguito a quella che si potrebbe definire una vera e propria confutazione delle proposte che, spesso indiscriminatamente, classificano la produzione di Couto come un'espressione dell'estetica del *Realismo Magico* e del *Real Maravilloso* latinoamericani

o del genere fantastico così come lo descrive T. Todorov in *Introduction à la littérature fantastique*, verrà presa in considerazione la proposta del *Realismo Animista*, la più recente tra le proposte di classificazione avanzate finora. Attraverso l'analisi di una serie di racconti dell'autore si cercherà di dimostrare che quest'ultima, effettivamente, risulta essere la proposta più adatta a descrivere i processi di significazione del mondo - fisico, ma soprattutto cultural-filosofico - che Mia Couto, così come molti altri autori dell'Africa postcoloniale, decide di porre al centro della propria produzione. Per concludere questo percorso di riflessione verranno proposte, all'interno dell'ultimo capitolo, l'analisi di una selezione di racconti estratti dalla raccolta *Contos do Nascer da Terra*, mirata all'individuazione degli specifici processi di significazione che permettono di inquadrare i testi all'interno della produzione del *Realismo Animista* e, infine, la traduzione in italiano dei diversi titoli che compongono la raccolta stessa.

Introdução

O objetivo principal deste trabalho é propor uma reflexão sobre as diferentes propostas de classificação da estética literária africana atualmente reconhecidas por parte da crítica literária. Em particular, refletir-se-á sobre uma das mais vastas produções da chamada África lusófona: a literatura moçambicana, uma produção recente, que conta com cerca de um século e meio de tradição, e para o estudo da qual, a crítica, evidentemente, ainda não conseguiu encontrar uma perspetiva teórica concreta e adequada.

O caso das literaturas africanas resulta ser extremamente interessante, quer pelas principais abordagens teóricas empregadas por parte da crítica – nomeadamente: a corrente de Estudos Pós-Coloniais, uma corrente relativamente jovem que se por um lado, por meio da própria perspetiva crítica, contribuiu para a identificação de uma ampla gama de instrumentos de análise e de renovados pontos de interesse para o aparato da crítica contemporânea, por outro, permitiu encontrar uma série de criticidades e incongruências que permitem demonstrar, mais uma vez, a constante necessidade do moderno estudioso das Ciências Humanas de problematizar os próprios instrumentos de estudo e o próprio repertório de conhecimentos teóricos, com base na rápida e perpétua evolução da sociedade global contemporânea – quer pelos contextos em que estas literaturas surgiram, contextos altamente instáveis sob diversos pontos de vista, tanto se se considerar o (macro-)período da ocupação colonial europeia - em que surgiu uma série de dinâmicas económicas, políticas e sociais, cujos efeitos, em diversos casos, são ainda visíveis e tangíveis – a como se se considerarem o percursos históricos dos diversos contextos da África pós-colonial, teatro de inúmeros conflitos e guerras, durante as diversas fases de restabelecimento da ordem política, económica, social e cultural do “novo continente africano”, após a independência da dominação europeia.

Considerando a relativa “juventude” do objeto de estudo deste trabalho e da abordagem teórica avançada por parte dos Estudos Pós-Coloniais – uma perspetiva, poder-se-ia dizer, essencial para um estudo ponderado da(s) modernidade(s) africana(s) –, resulta evidente a necessidade de avançar com cautela, para não correr o risco de reproduzir (a partir de uma perspetiva que pretende tentar repor a ordem dentro dos estudos literários africanos) aquelas dinâmicas que atualmente causam graves problemáticas dentro da própria área de estudo. O que se propõe com este trabalho,

portanto, é um caminho que quer ser o mais linear possível, um caminho de reflexão (auto-)crítica pretende problematizar o processo de análise literária na sua totalidade, interrogando todas as diversas partes que o compõem: os instrumentos de análise, os possíveis percursos teóricos de abordagem do objeto de estudo, as especificidades do próprio objeto de estudo e, finalmente, a definição dos objetivos do estudo.

No primeiro capítulo – Os *Estudos Pós-Coloniais em língua portuguesa* –, com base nesta vontade de avançar num percurso linear, o principal objeto de análise será representado pela corrente de Estudos Pós-Coloniais, com um particular interesse pelo domínio da língua portuguesa. O objetivo principal consistirá na avaliação da evolução e do nível de institucionalização da própria corrente de estudos dentro dos centros académicos e culturais dos países de língua portuguesa, para detetar as oportunidades que uma tal abordagem pode oferecer ao crítico literário contemporâneo. Imprescindível para a realização desta análise será a perspetiva teórico-crítica do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos que, com a publicação de *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*, problematizou a abordagem pós-colonial, propondo um remapeamento conceptual do fenómeno do Colonialismo, com base na ideia de que este não pode ser considerado, sobretudo no contexto de análises específicas, exclusivamente como um macro fenómeno a partir do qual identificar instrumentos teóricos universais: a proposta de Santos sugere, de facto, a criação de uma hierarquia entre os diversos tipos de Colonialismo (no ápice da qual se coloca o modelo britânico, considerado forma hegemónica), necessária para poder encontrar as declinações concretas do fenómeno colonial, as *especificidades* dos diversos contextos de estudo. O caso do Colonialismo português, tal como explica Santos, deve ser analisado a partir das suas especificidades, em termos do que foi e não em termos do que não foi, se comparado, por exemplo, com o Colonialismo britânico. A proposta de remapeamento conceptual avançada por parte do sociólogo português implica, evidentemente, uma consequente problematização da universalidade dos conceitos mais clássicos dos Estudos Pós-Coloniais, os quais deveriam ser calibrados, por parte do estudioso que conduz a análise, com base nas especificidades do contexto considerado.

O emprego da perspetiva teórico-crítica de Boaventura de Sousa Santos tornará evidente, na segunda metade do capítulo, que, atualmente, não é ainda possível contar

com uma corrente de Estudos Pós-Coloniais em língua portuguesa propriamente institucionalizada, quer por causa da própria necessidade de remapeamento conceptual do Colonialismo – que obriga a uma verdadeira redefinição das fronteiras teóricas do domínio da teoria pós-colonial – quer, e sobretudo, por não ser ainda possível encontrar os sinais da efetiva presença de uma corrente de estudos propriamente dita, a presença de uma perspetiva crítica “dominante” capaz de delinear uma série concreta e definida de instrumentos de análise concebidos a partir das especificidades do próprio objeto de estudo.

Num segundo momento, refletir-se-á sobre as literaturas africanas em língua portuguesa, com o objetivo de contextualizar estas cinco produções do ponto de vista histórico. Sucessivamente, analisar-se-á o conceito de literatura nacional, empregue no estudo de cenários pós-coloniais, de modo a evidenciar as problemáticas que podem surgir do uso incondicionado do conceito, por este frequentemente aglutinar as diversas identidades presentes nos territórios, sem considerar a possibilidade de que dentro um estado possam coexistir diferentes e diversas nações: é o caso de Moçambique, o país sobre o qual verterá a maior parte da análise, um país em que o projeto de *Nação* representa um projeto ainda por desenvolver.

Uma vez delineadas as principais criticidades da abordagem pós-colonial às literaturas africanas em língua portuguesa, uma vez identificadas, por outras palavras, as possíveis problemáticas que podem surgir dos próprios instrumentos de análise, debruçar-se-á sobre a literatura moçambicana em língua portuguesa, o verdadeiro objeto de estudo deste trabalho. Na primeira parte do segundo capítulo – *A Literatura Moçambicana em Língua Portuguesa: história, crítica e conceptualização* – será proposta uma periodização da produção literária do País, com o objetivo de encontrar um caminho o mais lógico e linear possível de desenvolvimento desta jovem tradição literária. Definido o objeto de estudo, refletir-se-á sobre as criticidades das principais perspetivas críticas atualmente utilizadas no estudo da produção literária africana, com o objetivo de evidenciar algumas problemáticas relativas à maneira como, atualmente, são conceptualizadas e analisadas as produções do continente africano. Nomeadamente, problematizar-se-á o lugar de fala das diversas vozes que tomam parte no discurso crítico, para demonstrar que a maioria destas, por ser oriunda de contextos geográfica e culturalmente distantes da realidade africana, frequentemente acaba por produzir

discursos que ao invés de diminuir a distância entre ex-centro(s) e ex-colónia(s) (o que seria um dos principais objetivos da própria pesquisa pós-colonial) reproduzem as mesmas dinâmicas que ainda obstaculizam o advento de uma efetiva igualdade entre os diversos polos culturais do mundo. Sucessivamente, analisar-se-ão a perspetiva teórica da Lusofonia e as problemáticas que resultam das cartografias literárias atualmente usadas para a conceptualização das literaturas da África pós-colonial, que, embora distingam ainda entre África anglófona, francófona e lusófona, deixam transparecer os resíduos de uma mentalidade colonial. O objetivo é evidenciar a maneira como estas obstaculizam um processo autónomo de definição da identidade individual, cultural e nacional por parte das ex-colónias.

A segunda parte do capítulo – *O caso Couto* – concentrar-se-á na figura de Mia Couto, um dos autores mais conhecidos, apreciados e estudados do País e da chamada África lusófona, em geral. Apesar dos inúmeros estudos feitos por parte da crítica sobre a produção do autor, de facto, a escrita miacoutiana (como se tentará demonstrar com este trabalho, dificilmente se presta às categorias mais clássicas da investigação literária, sobretudo quando esta for realizada exclusivamente a partir da observação do cânone literário europeu) representa um importante e poderoso lugar de reflexão, tanto no que diz respeito ao contexto literário moçambicano em si, como no que concerne ao domínio da chamada Literatura do Mundo, em que, infelizmente, são mais do que evidentes as desigualdades entre as posições que as diversas literaturas ocupam dentro do sistema. Num primeiro momento, portanto, tal como foi feito no caso das literaturas africanas em língua portuguesa, oferecer-se-ão os dados necessários para enquadrar a produção do autor do ponto de vista histórico e passar-se-ão em revista os principais títulos da sua produção para evidenciar a extraordinária amplitude da sua voz poética.

Os efeitos das incongruências teóricas analisadas no primeiro capítulo e na primeira parte do segundo serão finalmente recuperados para evidenciar algumas problemáticas surgidas, dentro do discurso crítico produzido em torno da produção de Couto, por um uso incauto de uma série heterogénea de teorias e abordagens críticas à própria literariedade africana, teorias e abordagens frequentemente contrastantes. Nomeadamente, iniciar-se-á a reflexão sobre o ponto central deste trabalho, ou seja, as propostas de classificação do produto literário africano, problematizando a temática da

oralidade presente na escrita do autor e demonstrando a presença de um certo grau de falta de rigor, por parte da crítica, no estudo da produção de Couto.

No terceiro capítulo – *Mia Couto: entre fantástico, maravilhoso e animista* –, por fim, as principais propostas de classificação assumirão uma posição central na nossa análise. Tentar-se-á defender a ideia de que a maioria delas, pelo simples facto de serem teorias “emprestadas”, oriundas de contextos geográficos e culturais específicos, é inadequada a um enquadramento da produção literária africana satisfatório e apropriado. De cada uma das propostas (nomeadamente: a Literatura Fantástica, tal como é definida por T. Todorov em *Introduction à la littérature fantastique*; o Real Maravilhoso e o Realismo Mágico latino-americanos; o Realismo Animista) serão investigadas a origem e as específicas dinâmicas identitárias, sociais e políticas implicadas. Uma vez definidas as principais características de cada uma das estéticas consideradas, será proposta uma breve análise de textos retirados da produção de Mia Couto, com o objetivo de demonstrar que estas, na maioria dos casos, elas oferecem apenas uma interpretação parcial do produto literário africano. Uma parte significativa do capítulo será dedicada à análise e à avaliação da proposta do Realismo Animista, a única das quatro a ter sido concebida dentro do continente africano – e, sobretudo, *para* o continente africano – e a oferecer interpretações diversas e válidas dos processos de significação do mundo que subjazem à criação dos textos; não só, é também a única que permite definir um conceito literário autenticamente africano, em visão da definição de um novo cânone, criado especificamente com o objetivo de representar as características fundantes da literariedade africana.

O quarto capítulo representa, talvez, a parte mais dinâmica deste trabalho. Na primeira parte – que pode ser considerada uma extensão do terceiro capítulo – propõe-se a análise de uma série de contos retirados da coletânea *Contos do Nascer da Terra*, de Mia Couto. A análise proposta (uma análise orientada exclusivamente à avaliação da estética do Realismo Animista como instrumento de análise literária e não ~~para~~ para uma interpretação total dos textos escolhidos) basear-se-á na procura das declinações concretas que a temática da infância assume dentro dos diversos contos, por esta ser, efetivamente, o maior fio condutor da coletânea e, sobretudo, um importante instrumento de que o autor se serve para atingir os objetivos da estética literária animista. Para poder completar a reflexão sobre a importância da temática da infância como veículo da estética

animista, confrontar-se-á a voz poética de Mia Couto com a perspectiva do poeta italiano Giovanni Pascoli, o autor que, com a publicação de *Il Fanciullino*, fez da temática da infância o verdadeiro centro da própria poética, reconhecendo na criança a entidade portadora do mais puro, mais elevado e mais encantado espírito poético.

Na segunda parte do capítulo, para concluir o percurso de reflexão proposto, avançar-se-á uma proposta de tradução para o italiano da coletânea *Contos do Nascer da Terra*.

CAPÍTULO 1 - Os Estudos Pós-Coloniais em língua portuguesa

Com este primeiro capítulo, quer-se propor uma panorâmica da perspectiva teórica que foi usada na abordagem aos Estudos Pós-coloniais em língua portuguesa. Num primeiro momento refletir-se-á sobre a proposta avançada por Boaventura de Sousa Santos no que diz respeito à posição semiperiférica de Portugal no sistema capitalista global e às especificidades do (pós-)colonialismo português; uma proposta por muitos considerada essencial na conceptualização desta corrente de estudos ainda em fase de institucionalização. Com base nestas primeiras considerações, enfim, focalizar-se-ão as literaturas africanas em língua portuguesa, para salientar algumas das “criticidades” que as caracterizam - do ponto de vista da origem, da conceptualização e da recepção crítica.

1.1 Uma hierarquia pós-colonial

Em *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*¹, Boaventura de Sousa Santos reflete sobre o passado colonial, utilizando a metáfora da Tempestade shakespeariana como medida para identificar o perfil identitário de Portugal tanto na qualidade de país europeu como na de potência colonial em relação às outras identidades. Uma premissa fundamental ao seu discurso é representada pela colocação do Estado Português na semiperiferia do sistema capitalista mundial, uma posição intermédia entre os dois extremos - o do centro, ocupado pelos países mais capitalizados e mais influentes no sistema-mundo, e o da periferia, no qual se colocariam os países dependentes das potências do centro, por não serem capitalizados e consequentemente, terem menos poder dentro do sistema. Com base nesta conceptualização, a partir das primeiras páginas, o autor insiste na necessidade de olhar para o colonialismo português através das suas especificidades, que devem ser entendidas como exceções ao colonialismo britânico, considerado a forma hegemónica. Estas especificidades, concretizadas tanto na prática como no discurso, têm as próprias bases,

¹ O ensaio foi publicado pela primeira vez em 2002 como parte do volume *Entre Ser e Estar - Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, mas aqui usa-se como referência a publicação anterior, de 2018, em *Construindo as Epistemologias do Sul Para um pensamento alternativo de alternativas, Volume I*, 573-638.

segundo o autor, principalmente em razões de economia política², mas manifestaram-se igualmente «*nos planos social, político, jurídico, cultural, no plano das práticas quotidianas de convivência e de sobrevivência, de opressão e de resistência, de proximidade e distância, no plano dos discursos e narrativas, no plano do senso comum e dos outros saberes, das emoções e dos afetos, dos sentimentos e das ideologias*» (Santos, 2018: 578). Por outras palavras, a análise de B. de S. Santos parte da ideia de que a semiperifericidade de Portugal no sistema global se deve, sobretudo a partir do começo da experiência colonial, à sua constituição e, conseqüentemente, às reproduções da identidade portuguesa; uma identidade originariamente híbrida, representada na figura de Caliban aos olhos do Próspero europeu - visto aqui como metáfora dos países do centro - e, simultaneamente, de Próspero incompetente nas próprias colônias - a verdadeira periferia³. A semiperiferia, naturalmente, além de ser uma posição simbólica dentro de um sistema socioeconómico, deve ser entendida também como noção geográfica, sobretudo se empregada no estudo dos cenários da época colonial, em que a Europa realmente ocupa o centro do chamado mundo civilizado.

A proposta de B. de S. Santos representa, portanto, uma viragem fundamental dentro da área dos Estudos Pós-Coloniais, mas por quê? O estabelecimento de uma hierarquia dos colonialismos históricos, no ápice da qual se coloca o modelo britânico, permite não só ter uma visão mais completa do Colonialismo como macrofenômeno - baseada tanto na sucessão dos acontecimentos históricos mais relevantes, como na procura das conexões entre os mecanismos sociais, económicos, políticos e jurídicos que de facto plasmaram o cenário da História tal como a conhecemos, e investigamos, hoje em dia - mas também a possibilidade de ampliar o discurso pós-colonial, a partir de uma investigação atenta, realizada por sujeitos conscientes das especificidades do próprio objeto de estudo; uma investigação que visa propor uma análise o mais abrangente

² «um desenvolvimento económico intermédio e uma posição de intermediação entre o centro e a periferia da economia-mundo; um Estado que, por ser simultaneamente produto e produtor dessa posição intermédica e intermediária, nunca assumiu plenamente as características do Estado moderno dos países centrais, sobretudo as que se cristalizaram no Estado liberal a partir de meados do século XIX». (Santos, 2018: 573)

³ Tal como sugere o título do ensaio, o autor fala de inter-identidade para remarcar o facto de que as duas oposições presentes na identidade portuguesa - Próspero e Caliban - não se alternam uma à outra, mas se fundem e se eliminam reciprocamente dentro de um “terceiro espaço” dentro da dicotomia. (Santos, 2018: 573-574)

possível do risco de produzir uma visão generalizante do que, em muitos casos ao nível da crítica, só é visto por ser diferente do cânone, ou seja, por ser “outro”.

1.2 Especificidades do (Pós-)Colonialismo português

Analisar o colonialismo português a partir das suas especificidades significa, segundo B. de S. Santos, tentar defini-lo em termos do que foi e não em termos do que não foi. Já na premissa ao seu discurso, o autor admite a dificuldade de uma análise realizada sob esta ótica, sendo as razões simples de compreender se a posição semiperiférica de Portugal no sistema capitalista global for tomada em consideração. Explica-se no texto:

A perifericidade do colonialismo português é dupla, porque ocorre tanto no domínio das práticas coloniais, como no dos discursos coloniais. No domínio das práticas, a perifericidade está no facto de Portugal, enquanto país semiperiférico no sistema mundial, ter sido ele próprio, durante um longo período, um país dependente da Inglaterra, e, em certos momentos, quase uma “colónia informal” da Inglaterra. Tal como aconteceu com o colonialismo espanhol, a conjunção do colonialismo português com o capitalismo foi muito menos directa do que a que caracterizou o colonialismo britânico. Em muitos casos, essa conjunção ocorreu por delegação, ou seja, pelo impacto da pressão da Inglaterra sobre Portugal através de mecanismos como condições de crédito e tratados internacionais desiguais. Assim, enquanto o Império Britânico assentou num equilíbrio dinâmico entre colonialismo e capitalismo, o Império Português assentou num desequilíbrio, igualmente dinâmico, entre um excesso de colonialismo e um défice de capitalismo. (Santos, 2018: 577)

No âmbito dos discursos, continua o autor, por causa da semiperifericidade portuguesa, a história do colonialismo foi escrita em inglês e não em português. Se por um lado, este fator contribuiu para a produção da identidade portuguesa - definida pelos seus problemas de autorrepresentação, causados pela prevalência nos discursos de uma hétero-representação que confirma a sua subalternidade (Santos, 2018: 577)⁴- por outro, a partir do ponto de vista do estudioso contemporâneo, poder-se-ia dizer que criou um contexto favorável para o nascimento de um arquivo em que há pouco espaço para as vozes críticas em língua portuguesa, já que o interesse maior, com o surgimento da corrente de Estudos Pós-Coloniais, foi dirigido principalmente para as expressões da forma hegemónica, - mesmo que, em boa verdade, a corrente tenha recentemente ganhado o interesse de muitos estudiosos lusófonos, sobretudo no Brasil. Na prática da investigação pós-colonial, isto significa que quem se ocupa do âmbito português não pode aplicar os conceitos mais clássicos dos Estudos Pós-Coloniais ao caso específico do

⁴Cf. Santos, 2018 - *Jogos de espelhos I: Um Caliban na Europa* Em: B. de S. Santos, *Construindo as Epistemologias do Sul Para um pensamento alternativo de alternativas, Volume I, 600-607.*

próprio objeto de estudo com ligeireza, já que estes foram teorizados a partir da análise de cenários em que a distância entre colonizador e colonizado é tangível e incontestável, - e este, explica o autor ao longo do texto, não é o caso do colonialismo português. De facto, a falta de uma linha de demarcação concreta entre os dois polos do binário colonizador/colonizado na história colonial portuguesa, afirma B. de S. Santos, catalisou o desenvolvimento de processos culturais originariamente híbridos. O estudo da ‘hibridação original’ de Portugal, seria, por outras palavras, o ponto de partida fundamental para poder compreender e definir as dinâmicas e a especificidade do seu colonialismo periférico. Propõe-se em seguida uma resenha, - ou, melhor dizendo, uma síntese - dos pontos principais da proposta do autor, no que diz respeito às especificidades do colonialismo português, apesar da dificuldade de restituir em poucas palavras a complexidade e profundidade magistrais do seu discurso.

A primeira especificidade destacada pelo autor tem a ver com os jogos de identidade do espaço-tempo português⁵, já que «a experiência da ambivalência e da hibridação entre colonizador e colonizado, longe de ser uma reivindicação pós-colonial, foi a experiência do colonialismo português durante longos períodos» (Santos, 2018)⁶. Ao longo do texto, B. de S. Santos explica que a ambivalência e a hibridação foram de facto necessidades do colonialismo português (cfr. *Jogos de Espelhos II - um Próspero Calibanizado*, sobre a cafrealização), e acrescenta que a segunda diferença reside na questão racial sob a forma da cor da pele. As figuras do mulato e da mulata seriam o corpo físico, a prova mais tangível, da ambivalência e da hibridação no contexto do (pós-)colonialismo português⁷:

Para os críticos pós-coloniais anglo-saxónicos, a cor da pele é um limite incontornável às práticas de imitação e de assimilação porque, consoante os casos, ou nega por fora da enunciação o que a enunciação afirma, ou, pelo contrário, afirma o que ela nega. No caso do pós-colonialismo português,

⁵ A teoria proposta fundamenta-se em três hipóteses: a complexidade do processo de formação da identidade portuguesa, devido ao fato de Portugal ter estado ao longo da história nos dois lados do espelho; a ambivalência da identidade portuguesa é potenciada por o sujeito de desejo ter sido também o objeto de desejo (Cf. Bhabha, 1994); a identidade dominante do espaço-tempo produziu tarde a negação total do outro e por isso pouco soube confrontar-se com as identidades subalternas. (Cf. Santos, 2018).

⁶ O autor quer, naturalmente, distanciar-se da proposta teórica do Lusotropicalismo, nascido após a publicação em 1933 de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, segundo a qual Portugal seria um Próspero cosmopolita, capaz de se aliar com Caliban.

⁷ Usa-se aqui a expressão ‘Pós-colonialismo português’ para indicar o conjunto de discursos - históricos, sociais, culturais, literários, económicos, políticos...- sobre os diversos contextos que partilham a experiência da colonização portuguesa.

há que contar com a ambivalência e a hibridação na própria cor da pele, o mulato e a mulata. Ou seja, o espaço-entre a zona intelectual que o crítico pós-colonial reivindica para si, incarna no mulato como corpo e zona corporal. (Santos, 2018: 594)

A terceira e última especificidade reside, segundo B. de S. Santos, no fato de o Próspero português ser um Próspero ‘calibanizado’ e, tanto por isso como por causa da sua posição periférica, Caliban também o ser, na perspectiva dos outros Prósperos europeus:

Ao contrário do que sucede neste último [o colonialismo anglo-saxónico], a ambivalência das representações não decorre apenas de não haver uma distinção clara entre a identidade do colonizador e a do colonizado. Decorre também de essa distinção estar inscrita na própria identidade do colonizador. A identidade do colonizador português não se limita a conter em si a identidade do outro, o colonizado por ele. Contém ela própria a identidade do colonizador enquanto colonizado por outrem. A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla. É constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. (Santos, 2018: 595)

Ao definir o colonizador português como um “colonizador enquanto colonizado”, B. de S. Santos refere-se à dependência de Portugal do Império Britânico, uma condição bem visível em determinados momentos históricos: o exemplo mais simples, embora seja um dos mais emblemáticos, é representado pelo Ultimatum⁸ de 1890 aos portugueses em África. O desequilíbrio entre colonialismo e capitalismo característico do contexto português produziu cenários que, segundo o autor, deveriam ser estudados com o objetivo de apurar se a que foi imposta às colónias por um Próspero calibanizado foi uma ação sub- ou hiper-colonizadora.

Particularmente interessante - sobretudo no que diz respeito ao contexto das ex-colónias portuguesas em África e, mais especificamente, de Angola e Moçambique, os dois territórios mais amplos, que partilham uma história semelhante sob vários pontos de vista, em particular a partir da Independência - é o fato de o autor destacar dois momentos em que o colonizador português realmente assumiu a identidade de Próspero: o primeiro, na passagem do século XIX para o século XX o segundo da Revolução dos Cravos à adesão de Portugal à União Europeia (oficialmente, no dia 1 de Janeiro de 1986). É também graças a esta observação - além de graças à profunda análise proposta - que é possível perceber a instabilidade do regime colonial português, em oscilação constante entre a identidade de Próspero e a de Caliban, uma oscilação inexistente no colonialismo

⁸ Com o Ultimatum de 1890, a Inglaterra obrigou a retirada portuguesa dos territórios compreendidos entre Angola e Moçambique, atualmente Zimbabwe e parte do Malawi, parte do famoso Mapa cor-de-rosa.

britânico em que as duas identidades representam efetivamente os polos de uma dicotomia pura.

Para concluir: as considerações iniciais de Boaventura de Sousa Santos sobre os Estudos Pós-Coloniais estimulam uma reflexão muito profunda sobre a posição do intelectual pós-colonial contemporâneo, o qual, segundo a mensagem de fundo do ensaio proposto, é obrigado a duvidar da inquestionabilidade do valor dos discursos tradicionais dos Estudos Pós-Coloniais na análise do seu objeto de estudo. Isto não significa absolutamente questionar ou descreditar a importância dos clássicos do Pós-Colonialismo - cujo valor é inopinável - mas tentar trabalhar através da adaptação dos conceitos principais do próprio campo de investigação às especificidades do objeto/contexto ou, por outras palavras, trabalhar num cenário em que seja possível dispor de instrumentos de análise capazes de se adaptarem ao próprio objeto de estudo, fazendo com que este não seja obrigado a caber em definições, mesmo que suficientemente adequadas, incapazes de captar a sua totalidade. No caso específico do (Pós-)Colonialismo português, partir das especificidades que o caracterizam, significa, nas palavras de B. de S. Santos, «centrar-se na crítica da sua ambivalência mais do que na sua reivindicação, para distinguir entre formas de ambivalência e de hibridação que dão voz ao subalterno e aquelas que usam a voz do subalterno para o silenciar» (Santos, 2018: 594)

1.3 As literaturas africanas em língua portuguesa: literaturas nacionais?

Entre os estudos feitos no âmbito das literaturas africanas em língua portuguesa, *The post-colonial literature of Lusophone Africa* de Patrick Chabal, oferece um interessante ponto de partida para a exploração da origem e da história destas cinco produções. Na introdução à coletânea⁹, P. Chabal reflete sobre a investigação literária, enfatizando dois pontos fundamentais no seu discurso: o primeiro, ligado à procura da origem de uma literatura, refere-se à necessidade de se dirigir para o processo que transforma a literatura escrita num certo lugar na literatura de um lugar certo; o segundo, ligado à conexão entre literatura e identidade cultural e política no estado moderno, problematiza o conceito de Nação em contextos pós-coloniais (Chabal, 1996: 3). Nestes

⁹ O volume contém seis ensaios, dedicados a cada uma das cinco ex-colônias portuguesas em África (para São Tomé e Príncipe são dedicados dois ensaios), de autoria de P.Chabal, M.P Augel, D. Brookshaw, A.M. Leite e C. Shaw.

contextos a definição de “literatura nacional” pode ser problemática, pois o conceito de Nação, tal como é usado hoje-em-dia, tem sua origem na modernidade europeia. Uma boa reflexão sobre o conceito de Nação (e Nacionalismo) é oferecida por *Post-Colonial Studies - The Key Concepts*:

Nations are not ‘natural’ entities, and the instability of the nation is the inevitable consequence of its nature as a social construction. This myth of nationhood, masked by ideology, perpetuates nationalism, in which specific identifiers are employed to create exclusive and homogeneous conceptions of national traditions. Such signifiers of homogeneity always fail to represent the diversity of the actual ‘national’ community for which they purport to speak, and, in practice, usually represent and consolidate the interests of the dominant power groups within any national formation. Constructions of the nation are thus potent sites of control and domination within modern society. This is further emphasized by the fact that the myth of a ‘national tradition’ is employed not only to legitimize a general idea of a social group (‘a people’) but also to construct a modern idea of a nation-state, in which all the instrumentalities of state power (e.g. military and police agencies, judiciaries, religious hierarchies, educational systems and political assemblies or organizations) are subsumed and legitimized as the ‘natural’ expressions of a unified national history and culture.¹⁰

É difícil, em muitos casos, aplicar a definição proposta a contextos pós-coloniais, já que com a colonização se rompeu a linearidade dos conceitos de origem, história, cultura e tradição - centrais na definição de uma identidade nacional - através da imposição da identidade do colonizador aos povos colonizados. Antes da colonização do continente africano, de facto, em grande parte dos territórios que hoje em dia ocupam os estados modernos, conviviam povos diferentes, cada um com a própria língua, as próprias formas de organização social e as próprias tradições e culturas. Com a chegada do Colonialismo, uma grande parte desta diversidade cultural foi completamente eliminada em favor da cultura e das ideologias do estado colonial europeu. O caso do colonialismo português, porém, deverá ser analisado, como já foi sugerido anteriormente, a partir das suas especificidades: as diversas formas de hibridação nascidas no contexto de um colonialismo ambíguo e, sobretudo, a ocupação efetiva de só uma parte dos territórios - principalmente a sua parte costeira - garantiram uma penetração apenas parcial da cultura e da língua portuguesa dentro das colônias, permitindo a sobrevivência de parte da diversidade cultural indígena.

A Conferência de Berlim de 1884 representa um ponto fundamental na história do desenvolvimento do conceito de Nação em África pois o estabelecimento de fronteiras por parte das potências coloniais introduziu - ou, melhor dizendo, impôs - o modelo

¹⁰ O texto aqui proposto foi retirado da segunda edição de 2007.

européu de estado-nação na realidade social africana, relegando a heterogeneidade cultural dos territórios ocupados para espaços, em muitos casos, sem conexões diretas com as heranças culturais das diversas identidades que, a partir daquele momento, seriam chamadas de *povo nacional*. Através da criação de estados-nações em África, portanto, veio-se a estabelecer a imposição de um modelo societário incompatível com as realidades locais e de fronteiras entre terras e povos sem, obviamente, nenhuma consideração por eventuais convergências entre as diversas identidades culturais presentes no território.

Para compreender as consequências de uma série de imposições tão radicais, uma perspectiva teórica interessante é oferecida por Édouard Glissant, escritor, poeta, romancista e ensaísta da Martinica. É. Glissant, profundamente empenhado no estudo da identidade, propõe uma divisão entre sociedades atávicas e compósitas:

Je veux parler des communautés qui se sont constituées il y a déjà un ou plusieurs millénaires et que pour commodité j'appellerai des cultures ataviques [...] qui sont basées sur l'idée d'une Genèse, c'est-à-dire d'une liaison continue du présent de la communauté à cette Genèse et les cultures composites nées pour la créolisation, où toute idée d'une Genèse ne peut qu'être ou avoir été importée, adoptée ou imposée. (Glissant, 1996: 54,55)

J'appelle culture atavique une culture, qui a éprouvé le besoin de créer le mythe d'une création du monde, d'une genèse. Et pourquoi? Parce que ces cultures tendent à relier leur état actuel d'une manière plus ou moins lointaine et inconsciente à une création du monde par l'intermédiaire d'une filiation sans faille. Et elles en tirent non seulement la légitimité de la possession de leur propre terre, mais aussi la légitimité de l'agrandir, ce qui a été le fondement même de la colonisation. Je pense que les cultures composites, au contraire, n'ont pas eu le loisir et les moyens de créer le mythe de la création du monde, parce que ce sont des cultures qui sont nées de l'histoire. Leur naissance est là, on peut la voir, on n'a pas besoin de reculer dans des temps lointains et infinis pour essayer de savoir ce qu'était cette naissance.¹¹

Com base nesta distinção, o caso das ex-colônias portuguesas em África pode ser analisado como o de uma dúplice intrusão de uma forma atávica de sociedade dentro de um contexto compósito (crioulizado/híbrido ou, pelo menos, predisposto à crioulização/hibridação): com o Colonialismo histórico, a sociedade portuguesa - uma sociedade atávica - se impôs nas colônias com as próprias regras e formas de organização social, mas, a partir do momento em que os interesses da Coroa começaram a ser dirigidos quase exclusivamente para o Brasil, as colônias africanas concretizaram a própria posição de periferia da periferia no sistema mundo, vivendo num espaço governado por

¹¹ O texto faz parte da entrevista realizada por Andrea Schwieger em 1998 em ocasião da conferência *Penser l'Europe de nouveau*.

um Próspero calibanizado e, muitas vezes, de facto ausente. Com a imposição do estado-nação operada pela Conferência de Berlim - evento que marca o nascer do conceito de estado moderno aplicado aos territórios da África colonial - houve uma segunda intrusão, que empurrou os estados africanos na modernidade, apagando as formas compósitas de organização social que teriam surgido naturalmente se os países não tivessem sofrido a exploração colonial. Em sociedades atávicas, em que há linearidade nos conceitos de origem, história, tradição e identidade cultural, a fisicalidade do estado-nação com as próprias fronteiras reforça o sentimento de união e uniformidade do povo, colaborando na definição de identidade nacional. As consequências da Conferência de Berlim no plano da geografia política africana, todavia, não foram suficientes para ativar o atavismo dos povos das recém-criadas nações, cujas identidades foram plasmadas num contexto de criouliização cultural, através de práticas de proximidade e distância entre as populações indígenas, e, sucessivamente entre as populações indígenas e os colonizadores europeus. Por outras palavras, poder-se-ia dizer que, se por um lado, o colonialismo português em África promoveu a difusão do modelo atávico português, por outro, devido à sua ambivalência e à falta de uma linha de demarcação concreta entre as identidades do colonizador e do colonizado, deixou espaço à criouliização/hibridação das identidades existentes que se desenvolveram, dentro de um espaço nacional imposto, sem a necessidade de se reconhecer nos modelos sociais importados. Tal como observa P. Chabal:

So that while in most Europe and in some parts of the colonized world the nation preceded the nation-state, this was not so in Africa or in Latin America where the state preceded the nation. This means that in Africa or in Latin America it is the (colonial) state which brought forth the creation of wholly artificial nation-states with no 'natural' roots or even antecedents. (Chabal, 1996: 4)

A problematidade do conceito de Nação em contextos pós-coloniais resulta, portanto, de uma falta de identificação com o modelo identitário implicado, um modelo que, além de não representar o processo histórico que de facto plasmou as diversas identidades, pretende uniformar a diversidade cultural sob uma macro identidade nacional de herança colonial, a qual tentou, ao longo do tempo - e em muitos casos conseguiu - eliminar as verdadeiras marcas culturais e identitárias dos povos locais. As razões desta falta de identificação devem, portanto, ser procuradas no processo de criação de uma consciência nacional: normalmente, no processo de formação de um estado, é a

comunidade com os seus valores, as suas tradições e a sua identidade comum, isto é, - a nação, - a declarar o nascimento de um estado, com as suas fronteiras e instituições. Contudo, no caso dos estados nascidos com a Conferência de Berlim, a imposição do estado-nação por parte dos colonizadores europeus inverteu o processo, criando um contexto em que é o estado a exigir a criação de uma nação unida. A problematidade da definição, todavia, não reside apenas na falta de identificação com a pretensa identidade nacional, mas também na definição de uma cultura e de uma tradição comuns às diversas identidades que compõem a realidade local. No plano da literatura, definir uma produção literária de nacional, significa identificar o *corpus* que melhor representa a expressão da identidade nacional no seu percurso histórico linear, sendo evidente que uma operação deste tipo pressupõe um dado nível de uniformidade cultural dentro do contexto de análise, - uniformidade que, de facto, não existe nos países africanos de língua oficial portuguesa. Ao analisar cenários caracterizados por esta problematidade é importante considerar a não-linearidade do processo de desenvolvimento cultural que os caracteriza, definida pela constante interação entre o sistema cultural colonial e os sistemas culturais locais. (Chabal, 1996: 4)

Assim, se na investigação literária for dado como certo que o cenário cultural dos países africanos que viveram o colonialismo português é um cenário composto em que se alternam, misturam e silenciam reciprocamente a voz do colonizador e as vozes dos colonizados, surgem outros interrogativos: quais vozes, e em que proporção, terão o próprio lugar dentro da literatura nacional? Em que língua se exprimirá a literatura nacional de, por exemplo, Moçambique, onde o português - a língua oficial do país - é falado, segundo as mais recentes estatísticas, por cerca de metade da população total e é língua materna apenas de 16% dela (com consistentes diferenças entre as áreas urbanas e as áreas rurais)? Considerando a importância da tradição oral nas culturas africanas, que tipo de obras caberão no cânone literário nacional? Só as obras escritas ou também as que pertencem ao repertório oral? Responder a estas perguntas não é fácil e requereria uma série de investigações setoriais aprofundadas no que diz respeito às componentes histórica, linguística, demográfica, etnográfica da realidade sociocultural dos vários países da África lusófona - e dos diferentes contextos locais que coexistem dentro desses países -, todavia, é importante que, no entanto, tenham um lugar central dentro da investigação, para os estudos feitos não correrem o risco de produzir hétero-

representações que banalizem contextos culturais em que o conceito de nação frequentemente representa um projeto ainda a desenvolver.

1.4 As literaturas africanas em língua portuguesa: um universo em desenvolvimento

A produção escrita em língua portuguesa nos países da chamada África lusófona é um fenômeno relativamente jovem que, com aproximadamente um século e meio de existência, ainda se encontra numa fase que poderia ser chamada de ‘instituição’. Consideradas as reflexões sobre o conceito moderno de (estado-)nação em contextos pós-coloniais feitas precedentemente, é importante recordar que as literaturas africanas em língua portuguesa não constituem *corpora* de literaturas nacionais, já que existem, dentro dos mesmos contextos territoriais, outras literaturas, orais ou escritas, ligadas a identidades culturais diferentes que participam na heterogeneidade cultural desses países. Elas representam, todavia, um fenômeno de discreto interesse dentro dos estudos literários em língua portuguesa, sobretudo dentro da corrente de Estudos Pós-Coloniais. Mesmo respeitando o princípio segundo o qual cada uma das cinco literaturas merece um estudo próprio, baseado nas especificidades do país de referência - tanto ao nível da história, colonial e não, do país como, e sobretudo, ao nível do contexto sociocultural, no seu espaço-tempo contemporâneo e na sua evolução histórica - propõem-se aqui algumas considerações gerais sobre o desenvolvimento de uma tradição escrita nos países africanos de língua oficial portuguesa.

Um primeiro ponto de contato entre as cinco produções que estão a ser consideradas é representado pela centralidade da imprensa no processo gradual de alfabetização da população. Introduzida nas colônias na segunda metade do século XIX – (nomeadamente: Cabo Verde em 1842, Angola em 1845, São Tomé e Príncipe em 1857, Guiné-Bissau em 1879) - a imprensa foi inicialmente usada como meio de difusão dos boletins oficiais da Coroa, mas logo se tornou um meio de difusão de obras literárias; inicialmente, publicava obras da metrópole, mas cedo começou a publicar obras de autores africanos também, tais como *Esportaneidades da minha alma*, do angolano José da Silva Maia Ferreira, a primeira obra impressa na África lusófona, em 1849. A obra representa, todavia, um caso isolado, já que é a partir do começo do século XX que se assiste à verdadeira difusão da imprensa jornalística nas colônias portuguesas. Alguns

exemplos são: os jornais *O Africano* e *O Brado Africano*, fundados em Moçambique pelos irmãos João e José Albasini, respetivamente em 1908 e em 1918; a folha de poesia *Msafo*, de que saiu um único número, em 1952; a revista angolana *Mensagem*, das quais saíram apenas dois números, entre 1951 e 1952, devido à sua proibição pela censura, em que apareceram obras de importantes autores angolanos, entre os quais, Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto e da autora moçambicana Noémia da Sousa; a revista cabo-verdiana *Claridade*, surgida no Mindelo em 1936, considerada o centro dos primeiros movimentos de emancipação cultural da sociedade de Cabo Verde. A língua portuguesa nas colónias, todavia, era, na época das primeiras revistas, ainda pouco conhecida pelas populações locais, cuja maioria vivia em áreas rurais, onde os europeus nunca se estabeleceram definitivamente e onde os missionários, responsáveis por muito tempo pela educação em África, tinham oferecido principalmente uma educação de tipo religioso. Com a exceção de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, onde se veio a desenvolver um crioulo de base portuguesa, até à independência a língua do colonizador nunca foi a língua franca dos territórios coloniais: o escasso interesse da Coroa pela educação das populações locais e a difusão limitada da língua portuguesa, falada principalmente em áreas urbanas, permitiram a sobrevivência das línguas indígenas, - de tradição oral. Aliás o analfabetismo foi a realidade da maioria das populações até à independência, o momento em que o português foi assumido como língua nacional para começar o processo de criação de uma identidade comum. Antes das independências, de facto, o acesso aos programas escolares foi um privilégio das elites urbanas de assimilados que, por muito tempo, foram os únicos a saber ler e escrever e, em alguns casos, falar um português fluente. Não surpreende, então, que as revistas e os jornais não tenham conseguido, num primeiro momento, dar um impulso tão significativo à produção literária de autores africanos, ou alcançar um público considerável de leitores. O primeiro período das revistas da África lusófona - até, mais ou menos, a década de 1940 - foi, porém, um momento fundamental em que se assentou a base da tradição que sustentará a produção escrita dos cinco países até quase o final do século XX. É partir da década de 1940 que o panorama cultural começa a ampliar-se dentro dos territórios coloniais: com a fundação oficial, em Lisboa, da Casa dos Estudantes do Império (CEI), em 1944, nasce um lugar de encontro entre as elites letradas que das colónias iam completar os estudos em Portugal. A CEI, instituída pelo regime salazarista com o objetivo de fortificar o

sentimento de portugalidade entre os estudantes do império, logo se tornou um meio fundamental para a luta anticolonial perpetrada pelas elites de intelectuais africanos: os estudantes, impulsionados pelos movimentos de descolonização¹² e pela nova ordem mundial surgida com o segundo conflito mundial, começaram a aprofundar os estudos relativos às identidades dos próprios países de origem, organizando debates, encontros, palestras e publicações - tanto de obras literárias como de textos de opinião - para dar voz às próprias identidades culturais. Recordam-se, entre os vários nomes que transitaram pela CEI: Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, os irmãos Amílcar e Luís Cabral, Francisco José Tenreiro, Pepetela, Marcelino dos Santos- personalidades de destaque na política africana do século XX que ativamente participaram na difusão de uma consciência antifascista, anti-imperialista, emancipadora e protonacionalista, na maioria dos casos através da imprensa. A breve experiência da CEI - encerrada pela PIDE, em 1965 -, junto com a fundação do Centro de Estudos Africanos em 1951 e do Club dos Marítimos Africanos em 1954, além de ser, obviamente, uma etapa fundamental no processo histórico que levará à Independência dos cinco países africanos, foi importante no estabelecimento de uma verdadeira tradição escrita africana: a partir do final da década de 1940, graças às diversas organizações de intelectuais, cresce o número de africanos que, uma vez graduados na Metrópole, regressa a África para combater na luta contra o colonialismo e, neste cenário, as revistas e os jornais tornam-se um autêntico espaço de difusão cultural e combate político. Se num primeiro momento a imprensa serviu para a instituição de uma estética e de uma literariedade africanas primordiais, os programas das diversas revistas passaram então a ter uma proeminente dimensão sociopolítica: o programa da revista *Mensagem*, por exemplo, incluía, além da reprodução da verdadeira cultura angolana de que os autores se sentiam protagonistas¹³ a instituição de concursos literários, exposições de artes plásticas, palestras, cursos e outros modos de divulgação cultural; incluía também o incentivo da escolarização da população através da fundação de escolas dos vários níveis de formação. Mesmo que utópicos para a época - considerada a política colonial portuguesa do século XX - os programas das primeiras revistas revelam

¹² O processo de descolonização é geralmente colocado entre 1947, ano da Independência da Índia do império britânico, e 1999, ano da restituição de Macau à China.

¹³ É neste período que aparecem nas revistas os primeiros artigos sobre as línguas e as culturas locais, como, por exemplo, *Questões de Linguística «BANTU»* de Mário Pinto de Andrade, uma série de artigos sobre as línguas de Angola.

o nascimento das consciências nacionais que animarão os cenários político-culturais do período pós-independência.

A língua portuguesa foi trivial neste processo. Tal como observa P. Chabal, num contexto caracterizado por altos níveis de multiculturalidade e plurilinguismo como o dos países africanos - em que, aliás, as culturas são veiculadas de forma oral - o nascimento de uma literatura africana escrita só podia acontecer por meio da apropriação da língua do colonizador. (Chabal, 1996: 5) Com a imposição das fronteiras nacionais estabelecida pela Conferência de Berlim, num contexto em que, como já foi dito - e como também observa o autor - a instituição do estado precedeu a construção de uma nação, a escolha do português como língua nacional foi a mais équa face à necessidade de definir um lugar de encontro entre as diferentes identidades, já que todas elas compartilhavam a experiência do Colonialismo. A questão da língua nas ex-colônias portuguesas é, portanto, inevitavelmente uma questão política e assim foi sobretudo durante o processo de descolonização, em que as revistas e os jornais - muitas vezes apagados pela censura - tiveram um papel fundamental, não só na difusão das ideologias do povo nacional em formação como também na língua portuguesa.

Já que uma análise mais aprofundada dos elementos comuns das literaturas africanas em língua portuguesa requereria uma discussão concreta de dados estatísticos relativos aos cinco países – (no que diz respeito à importância que os níveis de alfabetização, de escolarização e de conhecimento da língua portuguesa tiveram no processo de criação de uma tradição literária em si), sem levar a conclusões tão significativas, sobretudo neste contexto, em que o objetivo não é a procura de um percurso geral e comum às cinco produções, mas uma reflexão sobre as “criticidades” que as caracterizam, tanto no que concerne à sua produção como no que diz respeito à dimensão da crítica, propõe-se, para concluir, uma consideração ligada à recepção crítica, por meio de um diálogo com a perspectiva oferecida por Elena Brugioni.

No ensaio *Contiguidades Ambíguas: Crítica Pós-Colonial e Literaturas Africanas* (2012), E. Brugioni reflete sobre as relações entre a corrente de Estudos Pós-Coloniais e

as Literaturas Africanas, com particular enfoque nas ambiguidades que se estabelecem entre a produção literária e a recepção crítica.

A afirmação e a crescente presença de textos, autores e literaturas dos diferentes países africanos no chamado Norte Global obriga a uma reflexão crítica e situada em torno das relações que se estabelecem entre estes autores e/ou textos literários e o horizonte de recepção crítica, cultural, editorial, académica - entre outras - nos diversos contextos ocidentais, sobretudo em vista das implicações que o surgir de determinadas formulações críticas determina no que concerne a consolidação de um campo de estudo específico tal como o das Literaturas Africanas Comparadas. (Brugioni, 2012: 380)

Num primeiro momento, a autora observa como, a partir do estabelecimento disciplinar e institucional dos Estudos Pós-Coloniais, se assistiu a uma revisão das práticas de leitura do cânone literário ocidental e, contemporaneamente, a uma promoção de uma visão descentrada da Literatura do Mundo. O novo paradigma cultural, segundo a autora, não se estabeleceu sem causar algumas perplexidades: a partir da década de 1980, ou, para ser mais correto, a partir da publicação de *Orientalism* de Edward Said em 1978, origem da corrente pós-colonial, a crítica começou a dirigir-se para a criação de novos paradigmas conceptuais capazes de recolocar ao centro dos discursos as representações artísticas até então colocadas à margem do cânone ocidental, contribuindo assim para o estabelecimento de um novo cânone estético e político diferencial.

A este propósito parece especialmente emblemático o debate que caracteriza os Estudos Pós-Coloniais Culturais e Literários, sobretudo no que diz respeito à reflexão crítica que se prende com a chamada diferença cultural cuja articulação teórica parece desdobrar-se em formulações conceptuais ideológicas e, sobretudo, em sofisticações epistemológicas que nem sempre se fundamentam nas condições materiais - históricas, sociais e políticas - que dizem respeito às intervenções artísticas. (Brugioni, 2012: 381)

Nas palavras da autora ecoam as ideias propostas por Boaventura de Sousa Santos no que diz respeito à necessidade do crítico pós-colonial contemporâneo analisar o próprio objeto de estudo a partir da sua especificidade, a qual, como já foi dito, se constitui na conjunção das características sociopolíticas, económicas e etnoculturais do espaço-tempo que está a ser considerado. A proposta de B. de S. Santos, efetivamente, por causa da e graças à amplitude de seus fundamentos teóricos, resulta bastante maleável nas suas aplicações práticas. Ao refletir sobre a institucionalização dos Estudos Pós-Coloniais, o que E. Brugioni lamenta é a profícua produção de uma estrutura conceptual que em diversos contextos - e este é o ponto central da questão - resulta ineficiente na descrição da efetiva realidade do cenário analisado por ser produzido através «da afirmação da hermenêutica pós-estruturalista que por via de um aparato metodológico

desconstrucionista considera de menor relevo a dimensão política - contextual e antropológica - das representações culturais alheias ao contexto ocidental, promovendo constelações conceituais e metodológicas de elevada sofisticação teórica mas de débil alcance político» (Brugioni, 2012: 380-381). Mesmo que indireta, pois a autora nunca cita B. de S. Santos no seu ensaio, a ligação entre as duas propostas críticas é evidente e confirma, mais uma vez, a urgência de uma mudança de perspetiva por parte do estudioso pós-colonial, o qual deveria munir-se de ferramentas específicas para analisar o seu objeto de estudo. Voltando ao texto: a autora observa que neste cenário se veio a constituir o que B. Parry define cânone das Literaturas Pós-Coloniais (2004, 66-80)¹⁴:

Already a canon of “Postcolonial Literature” is being formed, in which the “marvellous” or “magic” realisms of Latin American, Caribbean, African, and Asian writing (García Márquez, Chamoiseau, Okri, Rushdie, for instance) are given greater prominence than those closer to “realist” modes. (B. Parry, 2004: 73)

O estabelecimento do cânone definido por Parry concretizar-se-ia, portanto, em produções em que se manifesta um uso privilegiado dos conceitos seminais da teoria pós-colonial por parte da crítica, num um excesso de auto-referencialidade, poder-se-ia dizer, que, na prática da crítica literária levaria à seleção de objetos capazes de devolver ao estudioso os resultados atendidos por um percurso de análise “canónico”. Neste cenário, segundo E. Brugioni, configura-se o risco do *exótico pós-colonial*, uma condição em que os produtos literários diferenciais, por serem considerados parte de uma Literatura do Mundo em que o cânone ocidental ocupa a posição do centro, são analisados a partir da própria distância do cânone hegemónico, com particular, ou até exclusiva, atenção aos elementos que incorporam alteridade e estabelecem sistemas de outros valores, num processo de *comodificação das margens* e, conseqüentemente, de *mercadorização da diferença*. (Cf. Brugioni, 2012: 381-383)

Deste ponto de vista os estudos pós-coloniais representariam o selo institucional para os processos de reconhecimento e legitimação de *produtos culturais diferenciais* e que, no entanto, uma vez legitimados - isto é, *comodificados* - passam a constituir um novo cânone das *margens literárias em escala global*. (Brugioni, 2012: 385)

À luz deste cenário, a autora concentra a própria análise na observação das relações que intercorrem entre a corrente de Estudos Pós-Coloniais e as Literaturas

¹⁴ cfr. B. Parry, *The institutionalization of postcolonial studies* em: *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press: 2004, 66-80

Africanas em língua portuguesa, afirmando que o primeiro elemento que torna esta relação diferente das outras (na sua análise usa-se o caso do colonialismo britânico como meio de comparação) é a institucionalização tardia do Pós-Colonialismo nos centros académicos e culturais de língua portuguesa: o atraso no estabelecimento da corrente de estudos teria, de facto, contribuído para um contexto de recepção cultural em que o interesse pelas Literaturas Africanas em língua Portuguesa foi, durante vários anos, um interesse quase exclusivo dos estudos literários - estabelecidos, obviamente, na tradição ocidental. Enquanto nos diversos contextos anglófonos, e sucessivamente também em contextos francófonos, aos poucos a corrente de Estudos Pós-coloniais com seu aparato teórico ia estabelecendo uma ligação direta com as produções literárias africanas nas academias lusófonas os estudos literários começaram - sempre através de um processo de comodificação das margens - a dar os primeiros passos em direção de uma nova perspectiva de estudo, veiculada pela procura de conexões entre os diversos países lusófonos. “A exclusividade” da corrente de Estudos Portugueses e Lusófonos na análise dos contextos literários pós-coloniais levantou algumas questões problemáticas no que diz respeito às estratégias de aproximação às recém-nascidas produções africanas. Tal como observa Brugioni, as literaturas africanas em língua portuguesa são ainda hoje, em muitos casos, «institucionalmente situadas e criticamente abordadas através de uma cartografia crítica e simbólica ambígua e problematizante» (Brugioni, 2012: 386). A cartografia da Lusofonia em que ecoa, evidentemente, uma perspectiva lusotropicalista e que, propondo uma dimensão identitária de carácter linguístico, acaba por silenciar as características específicas dos diversos contextos lusófonos, torna mais concreto o risco do exótico pós-colonial:

Se por um lado - no caso da contiguidade ambígua entre estudos pós-coloniais e literaturas africanas de língua inglesa - sobressai uma recepção crítica assombrada pela *comodificação da diferença* e, logo, a preferência de produtos literários mais conformes ao aparato teórico produzido pela própria teoria pós-colonial, no contexto de recepção português a diferença incorporada pelas literaturas africanas parece, todavia, observada como uma *margem* daquilo que se poderá provocatoriamente definir como *grande cânone literário lusófono*, influenciando, deste modo, os próprios paradigmas críticos e operacionais através dos quais são lidas estas diferentes literaturas. (Brugioni, 2012: 387)

À luz das considerações feitas até agora, é evidente que as literaturas africanas em língua portuguesa ainda se encontram numa fase de instituição tanto no que diz respeito à produção de textos literários como - e talvez seja este segundo ponto o mais relevante para o estudioso contemporâneo - no que concerne à dimensão da recepção crítica. Face

a uma tradição literária muito jovem e a um *corpus* reduzido de textos a serem analisados, a crítica parece desdobrar-se entre interpretações atentas e precisas dos conteúdos textuais e postulações ambíguas sobre os elementos ligados ao contexto cultural de fundo da obra, problematicamente remetidos, na maioria dos casos, à ideia ocidental de “Cultura Africana”. A causa principal desta ambiguidade está ligada ao fato de, hoje em dia, ser nos centros ocidentais que se produz a maioria dos textos críticos, que frequentemente olham para o continente africano – aqui é preciso generalizar - a partir da sua diversidade, a partir do seu ser “Outro”, e o que resulta desta relação entre produção africana e crítica ocidental é uma hétero-representação que, dentro do universo da crítica da Literatura do Mundo, acaba por se tornar o padrão de referência só por ser a voz mais consistente. Numa entrevista publicada em *Nação e Narrativa Pós-Colonial II* (2012: 161-182), Mia Couto, autor moçambicano de fama internacional, lamenta a efetiva falta de uma crítica literária nacional:

Acha que aqui há uma tradição de crítica literária? Há algum diálogo?

Não tem, não existe. Há anos que ela está morta aqui em Moçambique. Há episódios anedóticos de alguém que publica uma crítica sobre qualquer coisa, mas não existe. É pena porque os livros, os autores não são confrontados, não são questionados. Quando são questionados não é como escritores, é como pessoas. “Um fulano não sei quê”, Paulina porque é mulher, eu porque sou branco. Mas não são confrontados como autores de escrita e isso empobrece porque falta saber que a gente tem de passar por este crivo. É importante. (Leite et al., 2012: 174)

O panorama literário dos países africanos de língua portuguesa é, então, um panorama inquieto, tanto no que concerne a produção escrita - ainda à procura de uma identidade definida/definitiva - como na sua dimensão crítica - assombrada por práticas que, para serem *tradicionais*, acabam, em muitos casos, por ser até problemáticas. O momento atual é fundamental para determinar o desenvolvimento da relação entre estas cinco jovens produções e a Literatura do Mundo: se por um lado é verdade que o trabalho da crítica depende da produção dos autores que constantemente oferecem novos objetos de estudo, por outro lado, é igualmente certo que a qualidade do seu trabalho dependerá sobretudo da sua capacidade de autocrítica, quer quanto à sua posição dentro de um sistema-mundo em que diferentes culturas usam diferentes meios, modos e códigos de expressão, quer quanto à absoluta universalidade da própria perspectiva operacional e dos próprios emblemas identitários.

1.5 Considerações provisoriamente conclusivas

À luz das observações feitas nos parágrafos precedentes sobre os Estudos Pós-Coloniais de matriz portuguesa e as Literaturas Africanas em língua portuguesa é evidente que há ainda muito trabalho a ser feito. Se dentro dos discursos literários anglófonos e francófonos os Estudos Pós-Coloniais já podem contar com um bom posicionamento, devido à gradual institucionalização da corrente, os Estudos Pós-Coloniais em língua portuguesa ainda se encontram, de facto, em uma fase de elaboração em que diferentes perspectivas teóricas e operacionais continuam sendo propostas. Atualmente, portanto, é difícil postular conclusões significativas no que diz respeito à uma institucionalização concreta da corrente dentro dos centros académicos e culturais de língua portuguesa, mas a presença - e o contínuo surgir - de vozes críticas empenhadas na avaliação do aparato teórico mais tradicional e, contemporaneamente, na proposta de métodos de análise diferenciais nos deixa a esperança de que as coisas estejam aos poucos a mudar. Apesar de qualquer tipo de especulação teórica, todavia, o caso do Pós-Colonialismo português, sobretudo em relação às Literaturas Africanas, representa sem dúvida uma oportunidade de reflexão importante dentro dos estudos literários em geral - principalmente no que concerne a tradição ocidental de matriz europeia -, já que constantemente manifesta a urgência de um renovamento teórico e operacional baseado na especificidade que caracteriza cada contexto de análise: se por um lado propostas teóricas como a de Boaventura de Sousa Santos tornam visível um processo gradual de desenvolvimento da teoria crítica dos estudos culturais em língua portuguesa, por outro obrigam o estudioso - não só dos contextos lusófonos - a tomar consciência da própria posição dentro do processo de renovamento epistemológico levantado com o surgir da corrente de Estudos Pós-Coloniais.

CAPÍTULO 2 - A Literatura Moçambicana em Língua Portuguesa: história, crítica e conceptualização

Este segundo capítulo enfocará a literatura moçambicana em língua portuguesa, para refletir sobre o seu percurso histórico e sobre os discursos teóricos e críticos construídos ao longo do tempo em torno desta produção. Num primeiro momento, refletir-se-á sobre as etapas fundamentais da história da literatura moçambicana em língua portuguesa, para tentar encontrar um caminho o mais possível linear de desenvolvimento de uma tradição literária nacional. Uma vez definidas as etapas da produção literária, focar-se-ão as principais perspetivas críticas atualmente usadas e recuperar-se-ão os conceitos de *exótico pós-colonial* e *exótico antropológico* – debatidos no capítulo anterior – para analisar as declinações concretas destes fenómenos dentro do contexto da literatura moçambicana. Em particular destacar-se-ão os efeitos da hétero-representação nos discursos da identidade moçambicana operada pela crítica internacional, a perspetiva teórica da Lusofonia e as problemáticas que resultam das cartografias literárias atualmente empregadas na conceptualização das produções da África pós-colonial.

A segunda parte do capítulo concentrar-se-á na figura de Mia Couto, um dos autores mais conhecidos e apreciados do País. Depois de ter referido os pontos principais da sua biografia e os títulos que compõem a sua obra, refletir-se-á sobre alguns dos pontos principais dos discursos construídos em torno da sua produção. Em particular examinar-se-á a presença de marcas da oralidade na escrita dele, para tentar explicar a função que estas desempenham na definição das características da literariedade africana.

Finalmente, introduzir-se-á a discussão sobre as incongruências existentes entre as diversas propostas de classificação da obra miacoutiana avançadas pela crítica contemporânea – que será, efetivamente, o argumento central do terceiro capítulo.

PRIMEIRA PARTE: Enquadramento histórico-crítico da literatura moçambicana em língua portuguesa

2.1 Etapas fundamentais da Literatura Moçambicana em língua portuguesa

À imagem de outras literaturas produzidas em espaços saídos da dominação colonial, em especial as de língua oficial portuguesa, a literatura moçambicana, enquanto fenómeno da escrita, apresenta as seguintes características dominantes: emerge durante o período da vigência do sistema colonial; é uma literatura relativamente recente: cerca de 100 anos de existência; traduz os paradoxos e complexidades geradas pela colonização, como sejam, literatura escrita e difundida na língua do colonizador, dualismo cultural ou identidade problemática dos autores, oscilação entre a absorção e negação dos valores e códigos da estética colonial, etc.; em praticamente todo o percurso desta literatura, a maior parte dos textos é difundida sobretudo na imprensa, facto que irá prevalecer sensivelmente até meados da década de 80; é um fenómeno essencialmente urbano. (Noa, 2008: 35)

As características dominantes – ou melhor, recuperando a terminologia proposta por B. de S. Santos, as especificidades – da literatura moçambicana em língua portuguesa destacadas por F. Noa revelam algumas das problemáticas possíveis de identificar ao estudar esta produção. Por quanto aparentemente óbvio, é preciso insistir na imprescindibilidade de uma atenta análise do contexto sociopolítico do País – na sua evolução histórica – no estudo da literatura: se num primeiro momento, a produção escrita dos autores moçambicanos foi dependente do sistema colonial, gradualmente veio-se a constituir um *corpus* literário de rutura dos valores e da estética coloniais, que procurava afirmação de uma própria identidade pessoal, cultural e social. Tal como observa A. M. Leite, do ponto de vista da crítica, todavia, os frutos da investigação atualmente disponíveis não conseguem oferecer uma concretização efetiva desta rutura literária, ou seja, não conseguem ainda elaborar a definição de um cânone (Leite, 2013: 31). Segundo a autora, o problema estaria ligado a dois pontos principais: a falta de uma linearidade nas propostas curriculares de estudos literários, devida ao facto que, nos países africanos de língua oficial portuguesa, «os manuais escolares passaram por várias fases de elaboração, e inclusive de clara feição e comprometimento ideológicos» (Leite, 2013: 31); a indisponibilidade de um suporte historiográfico adequado à seleção definitiva das obras ou consideradas fundadoras do cânone em questão. De facto, tanto o primeiro “macro-período” da literatura moçambicana – dos albores até, mais ou menos, à década de 1940 – como a segunda metade do século XX ainda não foram suficientemente investigados e documentados para se poder definir a continuidade da tradição literária moçambicana.

Após pesquisa de Idílio Rocha, que anunciou e situou a existência do primeiro poeta moçambicano, Manuel Ferreira publicou um importante trabalho de pesquisa em que trouxe novos dados bibliográficos sobre o escritor pioneiro Campos de Oliveira, que viveu em meados do século passado [1847 - 1911] em Moçambique. No intervalo que vai da sua existência até o princípio deste século, as informações são inconclusas, ainda não suficientemente documentadas. Embora se saiba que há material literário por desbravar, e pesquisa aturada a fazer, a fim de se repor um enquadramento cronológico do surgimento desta literatura, tal trabalho ainda não foi realizado. (Leite, 2013: 33)

Entre os trabalhos de pesquisa publicados até agora, portanto, não está ainda disponível um estudo concreto e definitivo da continuidade do espaço-tempo literário de Moçambique, já que os diversos títulos – até os mais densos, mesmo que bastante datados, como *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, publicado em 1995, por Pires Laranjeira, ou o já citado *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, de Patrick Chabal,¹⁵ publicado em 1996 – oferecem uma ordem cronológica das diversas publicações mais do que a verdadeira procura de uma continuidade literária dentro da história do País. É possível, todavia, percorrendo a história, identificar algumas etapas fundamentais para o desenvolvimento de uma tradição literária moçambicana e até propor uma periodização –entendida como instrumento de orientação e não como cristalização teórica definitiva, obviamente – dos diversos períodos literários.

Geralmente, os albores da literatura moçambicana¹⁶ são colocados em meados do século XIX, a partir do momento em que, em maio de 1854, com o aparecer do *Boletim do Governo da Província de Moçambique*, se inaugura o primeiro período da imprensa jornalística. O boletim oficial da Coroa portuguesa, como já foi dito, além das comunicações oficiais, propunha também conteúdos culturais como poemas e crónicas. É no Norte do País – nomeadamente na Ilha de Moçambique, capital, naquela altura, da colónia portuguesa – que surgem, então, as primeiras manifestações literárias, por autoria de José Pedro da Silva Campos de Oliveira (1847-1911), considerado o primeiro poeta moçambicano. Filho de pai goês, Campos de Oliveira nasceu em Cabaceira, mas formou-se na Índia – no Liceu Nacional de Nova Goa – onde viveu até 1867. Autor de textos poéticos – publicados, a partir de 1868, tanto em jornais moçambicanos como portugueses – e jornalísticos – (o autor colaborou em diversas publicações, como *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, e jornais, *O progresso* e *O Jornal de Moçambique*), –

¹⁵ O objetivo principal da obra é, de facto, segundo a introdução ao texto: «to acquaint the English-speaking reader with the literature of a part of Africa with which they are not familiar» (P. Chabal, 1996: 1)

¹⁶ Usa-se aqui o termo para indicar o *corpus* da literatura moçambicana escrita em língua portuguesa, consciente das reflexões propostas no capítulo anterior no que diz respeito ao conceito de literatura nacional.

Campos de Oliveira fundou a primeira revista literária de Moçambique, a *Revista Africana*, que contou com seis números publicados entre 1885 e 1887. Entre seus textos poéticos – 31 dos quais editados em *O Mancebo e Trovador Campos Oliveira*, de M. Ferreira (1985) – o mais conhecido é o poema *O Pescador de Moçambique*, em que a Ilha de Moçambique e o Índico se tornam um centro temático fundamental. No que concerne à produção literária deste primeiro período, observa A. M. Leite:

Os modelos literários que enquadram a escrita desta época são as obras de autores portugueses e também franceses. Assim, entre outras, encontram-se referências, nos textos publicados no referido prefácio [ao livro de poemas *Sons Orientais*]¹⁷ e na Revista Africana, a Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco, Lamartine, Bernardim Ribeiro, Victor Hugo, Guerra Junqueiro, Teófilo Braga ou Gomes Leal. (Leite, 2008: 62)

O modelo literário português e a estética do Romantismo foram, portanto, a base a partir da qual os protagonistas deste primeiro período literário conceberam as próprias obras. É importante sublinhar que esta primeira etapa da história da literatura moçambicana não representa, na verdade, o ponto de partida de uma tradição contínua, mas apenas um caso isolado, uma primeira manifestação literária.

É no começo do século XX que pode ser colocado o primeiro verdadeiro período da literatura moçambicana. No Sul do País, nomeadamente em Lourenço Marques – hoje Maputo –, capital do país desde 1897, surgiram os primeiros movimentos nativistas, preocupados com a defesa dos interesses da população negra de Moçambique. Foi através da imprensa jornalística que as primeiras camadas urbanas africanas começaram a difundir os próprios ideais de luta política contra o sistema colonial. Não é ainda possível, nesta altura, falar de uma consciência nacional, já que, como observa A. Rocha, o aparato ideológico das elites urbanas africanas era ainda pouco consistente para poder criar uma verdadeira movimentação política.¹⁸ Em 1908, todavia, o Grémio Africano de Lourenço Marques – a primeira associação nativista organizada do País – inicia a publicação do jornal *O Africano*, cuja direção e edição couberam, respetivamente, a João e José Albasini. Em edição bilingue – português e ronga – o jornal logo assumiu uma posição de defesa dos interesses das camadas que se opunham à exploração colonial e capitalista do País e por isso, em 1909, foi encerrado pela censura, – para depois ser reaberto em

¹⁷ A. Serrano, *Sons Orientais*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1891. Trata-se do primeiro livro publicado em Moçambique.

¹⁸ Cf. A. Rocha, *Associativismo e nativismo em Moçambique: contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano (1900-1940)*. Maputo: Promédia, 2002.

1911 e continuar a ser publicado até 1919.¹⁹ Após esta primeira experiência jornalística, os irmãos Albasini, em dezembro de 1918, fundaram *O Brado Africano*. O primeiro período da literatura moçambicana conclui-se em 1925, com a publicação póstuma de *O Livro da Dor*, de João Albasini, a primeira obra de ficção moçambicana.

Do panorama jornalístico e literário da década de 1930 e do início da década de 1940 – intervalo que pode ser considerado o segundo período da literatura moçambicana – destaca-se a figura do poeta Rui de Noronha (1909-1943) que entre 1930 e 1936 foi uma das vozes de *O Brado Africano* e, atualmente, é por muitos considerado o precursor da poesia moçambicana moderna. A sua produção poética – (em parte publicada postumamente, em 1946, na coletânea *Sonetos*) – é evidentemente marcada pela estética do segundo Romantismo português, quer nas formas quer nas temáticas. Uma componente importante da sua produção está, todavia, caracterizada pela exaltação tanto de uma perspectiva nativista e pan-africana como da história de Moçambique, tal como demonstram os sonetos *Surge et Ambula* e *Pós da História*.

Um outro título importante dentro da produção do autor é, sem dúvida, o poema *Quenguêlêquêzê*, em que o recurso à oralidade e a celebração das tradições locais representam o enfoque principal do texto. É possível afirmar que a obra de Rui de Noronha é um produto fundamental da história literária moçambicana, sobretudo se se considerar a receção de seus textos por parte dos autores das gerações mais jovens: o exemplo mais emblemático é *Poema para Rui de Noronha*, escrito pela autora Noémia de Sousa (1926-2002), a 25 de dezembro de 1949, em ocasião do aniversário da morte do poeta. Os versos revelam, além da efetiva receção da poesia de Noronha, a passagem do testemunho literário para a nova geração, que volta a publicar no jornal *O Brado Africano*. (Leite, 2008: 69)

A crítica considera a década de 1940 um momento decisivo da história literária moçambicana. A difusão de uma consciência cívica anticolonial e anticapitalista – (considerada, já nesta altura, uma forma primordial de consciência nacional) – e a contínua expansão do fenómeno jornalístico catalisaram a produção de obras preocupadas com a afirmação da identidade moçambicana, por meio de um progressivo afastamento da estética da literatura colonial e a exaltação dos valores locais. Fala-se, no específico,

¹⁹ Cf. V. D. Zamparoni, *A Imprensa Negra em Moçambique: A trajetória de “O Africano” - 1908-1920*. In: *África: Revista do Centro de Estudos Africanos* nº 11. São Paulo: 1988, 66-80.

de *moçambicanidade*: cresce, neste período, o número de obras literárias que, mesmo continuando a adotar os modelos importados da literatura europeia ou brasileira, propõem novos ritmos poéticos, resultados da valorização das tradições orais locais, e um uso frequente de termos em línguas africanas, na tentativa de cristalizar na literatura o panorama cultural de que os autores se sentiam protagonistas e que, ao longo do tempo, foi gradualmente reduzido à alteridade ou até silenciado pela opressão colonial. A capital Lourenço Marques, neste terceiro período, continua sendo o centro da atividade cultural do País, tal como testemunha o proliferar de novas revistas e jornais, entre os quais vale a pena lembrar *Itinerário* (1941-1955), à volta do qual se reuniram, entre outros, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Fonseca Amaral, Rui Knopfli e Rui Nogar. Sobre a geração do *Itinerário*, observa F. Noa:

Esta produzia uma poesia que não só se preocupava com temáticas universais, ou de natureza mais subjectiva e existencial, como também se debruçava sobre questões ligadas à realidade sócio-política vivida em Moçambique num tom de revolta contra o colonialismo, de denúncia das arbitrariedades e injustiças geradas pela dominação. (Noa, 2008: 39)

O tema da Negritude, e mais em geral a temática do orgulho racial, tornam-se centrais na produção poética deste período: uma das obras mais emblemáticas, não só por ter sido escrita por uma mulher, mas, sobretudo, pela reivindicação do lugar de fala do povo negro – em particular, naturalmente, das mulheres –, é a coletânea *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa. Constituída por quarenta e seis poemas escritos entre 1948 e 1951, a obra quer denunciar as opressões do colonialismo, as discriminações raciais e de género, a violência e a escravidão. Os poemas, publicados nos jornais ao longo do tempo, foram coligidos em edição única pela primeira vez só em 2001, por vontade da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO).

As temáticas ligadas à questão racial, às disparidades sociais, à violência e à opressão da colonização irão acompanhar o desenvolvimento da tensão política que culminará na década de 1960 com o detonar da luta armada. Um dos momentos mais importantes deste período da história moçambicana é a fundação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), em 1962. Liderada por Eduardo Mondlane (1920-1969), a FRELIMO não só propunha a luta armada para a independência do país, mas também uma verdadeira revolução social, na esperança de criar um estado socialista, um estado novo e melhor, atento aos interesses do povo. A partir de 1964, ano em que oficialmente eclodiu a luta armada pela libertação do país, a FRELIMO gradualmente assumiu o

controlo de diversas áreas do País – as chamadas zonas libertadas – para nelas criar novas formas de governo e de organização socioeconómica. Paralelamente à guerrilha, desenvolveu-se na década de 1960 uma produção poética que, apesar das dificuldades de circulação devidas à censura do governo português, propunha com todas as forças um levantamento social definitivo na esperança de um país livre e independente: a *poesia de combate*, caracterizada por um estilo simples e direto, sem grandes preocupações estéticas. Entre os vários autores que contribuíram à construção de uma consciência nacional (através da própria produção poética, mas também através da participação na luta da FRELIMO) vale a pena recordar José Craveirinha (1922-2003). Em 1964, graças à CEI (Casa dos Estudantes do Império), foi publicada pela primeira vez a coletânea *Xigubo*, em que as temáticas da Negritude e da Moçambicanidade se mostram como o verdadeiro centro da poesia do autor: dois exemplos são os poemas *Manifesto*, em que o autor propõe uma ode às características fisionómicas do corpo negro, e *Hino à minha terra*, uma verdadeira carta de amor em versos para o próprio país e a própria cultura.

Contemporaneamente à poesia de combate, nos centros urbanos do país, através da imprensa foram publicadas diversas obras significativas para a afirmação da literatura nacional, como, por exemplo: *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana (1964), uma coletânea de contos que oferece uma análise profunda do quotidiano dos moçambicanos na época colonial; *Portagem*, de Orlando Mendes (1966), o primeiro romance moçambicano; *Reino Submarino* (1962), *Máquina de Areia* (1964) e *Mangas verdes com sal* (1969), de Rui Knopfli, autor, crítico e fundador dos cadernos de poesia intitulados *Caliban* (1971-1972).

A década de 1960 e a primeira metade da década de 1970 representam, portanto, um momento fundamental da história literária moçambicana, em que os autores, além do próprio engajamento sociopolítico, demonstram a necessidade de definir uma estética nova e autenticamente moçambicana e de explorar novas temáticas mais ligadas à intimidade do autor, como no caso de Rui Knopfli, cuja produção frequentemente aborda temáticas amorosas ou ligadas aos afetos e ao desejo erótico. Tal como observa F. Noa, no que diz respeito aos cadernos de Caliban:

Com o projeto Caliban (revista que teria apenas quatro números), entre 1971 e 1972, dirigido por Grabato Dias e Rui Knopfli, assistimos à afirmação de um exuberante compromisso estético, ao mesmo tempo que vemos afinarem-se os contornos de uma literatura que tem na diversidade temática e estética um dos seus principais esteios. (Noa, 2008: 40)

Na década de 1970 a literatura moçambicana viveu um período de expansão, catalisado pela Independência de 1975 e pelo conseqüente fervor revolucionário que agitou o panorama artístico nacional. Do ponto de vista da estética, todavia, a produção literária deste período – que vai durar até meados da década de 1980 – não foi tão relevante, já que o panorama cultural do País foi animado principalmente por debates e polémicas «onde calorosamente se opunham os que defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estéticos.» (Noa, 2008: 41)

Graças à criação da AEMO, em 1982, e ao nascimento da revista *Charrua*, em 1984, é possível identificar na década de 1980 – como também na década de 1990 – um momento de revitalização da produção literária moçambicana. É neste período, de facto, que aparecem no panorama cultural algumas das vozes mais importantes da literatura moçambicana contemporânea: Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White, Luís Carlos Patraquim, Paulina Chiziane, Mia Couto. Entre as diversas publicações é oportuno lembrar: *Monção*, de Luís Carlos Patraquim (1980), *Raiz de Orvalho*, de Mia Couto (1983), *Amar sobre o Índico*, de Eduardo White (1984). A produção poética deste período é caracterizada por uma profunda heterogeneidade, tanto no que concerne às temáticas tratadas – a história do país, a guerra civil, a vida quotidiana do povo, a condição da mulher – como no que diz respeito à forma, à procura constante de uma estética original e própria. É no final da década de 1980 e, sobretudo, na década de 1990 que, paralelamente à poesia, se desenvolve a produção de textos em prosa, principalmente contos e romances de ficção. Tal como observa F. Noa:

Um aspecto que notoriamente tem ressaltado para quem conhece o percurso da literatura moçambicana é a prevalência que a ficção tem estado a adquirir, sobretudo a nível do romance. [...] Várias são as razões que podem ser encontradas para explicar este fenómeno novo no cenário da literatura moçambicana: prestígio e tradição do género romanescos, imposições editoriais e consumistas, género que aparentemente melhor se acomoda às exigências, oscilações e indefinições do mundo actual, crença numa maior possibilidade de êxito, entre outras. (Noa, 2008: 43)

Depois da intensa atividade literária da década de 1990, a produção moçambicana entrou numa fase de recessão em que permanece até hoje. Com exclusão de alguns autores já conhecidos e estimados que ainda hoje publicam obras de sucesso – entre os quais, por exemplo, Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa – o panorama literário contemporâneo parece carecer de uma nova geração de escritores efetivamente capazes de receber o testemunho literário das gerações anteriores. As razões, segundo F. Noa,

deveriam ser procuradas, acima de tudo, nas políticas culturais e educacionais do País, atualmente incapazes de promover uma verdadeira cultura da leitura, mas também nas dinâmicas do mercado editorial (Noa, 2008: 44).

2.2 A crítica contemporânea: interesses e perspectivas na literatura moçambicana

The production of discourse (critical, historical, etc.) about the work of art is one of the conditions of production of the work. Every critical affirmation contains, on the one hand, a recognition of the value of the work which occasions it, which is thus designated as a worthy object of legitimate discourse [...] and on the other hand an affirmation of its own legitimacy. All critics declare not only their judgement of the work but also their claim to the right to talk about it and judge it. In short, they take part in a struggle for the monopoly of legitimate discourse about the work of art, and consequently in the production of value of the work of art. [...] Given that works of art exist as symbolic objects only if they are recognized, that is, socially instituted as works of art and received by spectators capable of knowing and recognizing them as such, the sociology of art and literature has to take as its objects not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of the work. (Bourdieu, 1993: 36-37)

As considerações de Bourdieu evidenciam que, ao analisar as características de uma dada manifestação artístico-literária, é necessário considerar também os aspetos ligados à sua receção crítica. Com efeito, no que diz respeito à literatura, é a crítica académica e cultural, as práticas do mercado editorial e os diversos concursos e prémios literários – assim como a receção por parte do público de leitores – a serem a origem do processo de legitimação de uma dada obra, isto é, o processo através do qual é reconhecido e quantificado o valor de uma obra e esta é colocada dentro de um sistema literário hierarquizado.²⁰ No caso da literatura moçambicana, o aparato da crítica é caracterizado por uma profunda heterogeneidade interna, tanto no que diz respeito às perspectivas usadas pelas diversas vozes que tomam parte nos discursos como no que concerne aos objetos estudados.

Um primeiro ponto problemático está ligado ao lugar de fala das diversas vozes da crítica: como já foi sugerido anteriormente, a tradição da crítica literária em Moçambique está vivendo uma profunda crise devida, por um lado, à recessão da produção literária começada na década de 1990 e, por outro, à decadência da tradição jornalística, a qual, durante várias décadas, foi o garante do diálogo cultural no país. Só nos centros universitários é que, graças à pesquisa, em certa medida sobrevive uma crítica nacional. A maior parte do discurso sobre a literatura moçambicana, todavia, é produzido

²⁰ Cf. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press: New York, 1993, 37-40.

por uma crítica estrangeira, oriunda tanto dos outros países lusófonos – sobretudo o Brasil e Portugal – como dos centros académicos e culturais europeus e norte-americanos. Do ponto de vista identitário – considerado que no caso moçambicano a literatura teve, e ainda tem, um papel fundamental na construção de uma identidade nacional – um panorama crítico caracterizado pela predominância de vozes estrangeiras pode gerar alguns problemas no que diz respeito à representação e, conseqüentemente, à cristalização de tal identidade nos discursos: a prevalência de uma hétero-representação constituída por vozes da crítica ocidental (que, tal como foi sugerido anteriormente, não é independente das práticas económico-políticas e, sobretudo, da tradição literária e cultural do contexto em que é produzida) corre inevitavelmente o risco de iniciar um processo falacioso de legitimação da literatura em questão, já que esta é observada a partir de um ponto de vista externo à cultura de referência e analisada, na maioria dos casos, precisamente por ser um produto literário “diferencial” ou a expressão de uma outra identidade. Assim, as que podem ser definidas marcas identitárias/culturais das diversas obras que pertencem à produção literária em questão tornam-se o verdadeiro – ou até o único – ponto de interesse da crítica, a partir do qual é estabelecido o próprio valor da obra. A criticidade desta dinâmica reside no facto de na maioria dos casos o crítico ocidental não ter consciência da profunda diversidade cultural que caracteriza o território moçambicano – ou, em geral, africano – e, através da análise literária, procurar detetar os universais de uma hipotética cultura e identidade nacional com base, naturalmente, na própria perspectiva ocidental. Tal como observa E. Brugioni:

Ora, esta particular articulação do exótico [o “exótico antropológico”] parece determinada pela especificidade do produto artístico em questão, ressaltando uma perspectivação do “texto literário africano” como “espelho” das chamadas “tradições locais”, e logo encarnando as representações literárias como um produto “étnico” – ou ainda como uma fonte de “dados antropológicos” – que responde às expectativas que o “ocidente” possui em relação ao que vem sendo problemática e ambigüamente definido como *cultura africana*. (Brugioni, 2012: 384)

A diferença cultural, portanto, além que num verdadeiro produto editorial, transforma-se na base a partir da qual se constrói a representação da identidade em questão nos discursos, demonstrando mais uma vez a «reprodução de desequilíbrios e assimetrias entre ex-metrópole e ex-colónias, em que a primeira continuaria a ser o “centro” de circulação e legitimação da produção literária dos países africanos» (Falconi, 2012: 283) e, contemporaneamente, o “centro” de produção do saber, que molda os discursos tanto do ponto de vista disciplinar como do ponto de vista epistemológico.

Um segundo ponto problemático está ligado à cartografia da literatura moçambicana, e das literaturas africanas em geral. As fronteiras estabelecidas na Conferência de Berlim, efetivamente, representam a base a partir da qual, do ponto de vista literário e cultural, o continente africano é conceptualmente repartido no ocidente (fala-se de África anglófona, francófona ou lusófona), demonstrando que a língua é ainda, em muitos casos, «um fator que funciona como fronteira “identitária” para áreas, disciplinas, domínios de reflexão teórica». (Falconi, 2012: 273) No caso da literatura moçambicana, a ligação com o conceito de Lusofonia pode ser problemática, já que a língua portuguesa, adotada como língua nacional durante o período da guerra anticolonial, representa ainda um lugar ambíguo; um lugar de afirmação política e identitária e, contemporaneamente, de separação e exclusão das outras identidades do País, tal como observa Firmino:

A nacionalização (e também oficialização) do Português é, em si, um processo contraditório, por conduzir à projecção de uma nação-estado unificada, ao mesmo tempo que acaba tendo efeitos de exclusão social, face às características da diversidade linguística prevalecte em Moçambique. (Firmino, 2008: 4)

No plano teórico, aliás, o conceito de Lusofonia é ainda um lugar controverso: se por um lado o termo, atualmente, não aponta apenas para a ideia da criação de uma comunidade lusófona, fundada na partilha positiva de uma herança linguística, mas sim para uma série de declinações teóricas que abrangem os campos identitário, social e económico dos diversos países envolvidos, por outro não é ainda possível afirmar que o projeto lusófono se baseie numa narrativa descentralizada, capaz de reconhecer e valorizar a riqueza da própria heterogeneidade interna. Pelo contrário, várias vezes, a Lusofonia se concretiza numa narrativa homogeneizadora que põe de lado as diferenças para deixar espaço quase unicamente à celebração do património comum. De um ponto de vista estritamente linguístico, por exemplo, tal como observa J. Falconi:

A metáfora do hibridismo linguístico vem sendo apropriada pelo discurso da lusofonia, que vem de facto celebrando a “excepcionalidade” da língua portuguesa, pela sua capacidade de “miscigenação”, revelando a ligação não inocente [...] entre lusofonia e lusotropicalismo. (Falconi, 2012: 282)

Por outras palavras, através da adoção da Lusofonia como perspectiva para a análise literária – o que leva definições potencialmente problemáticas como “Literaturas dos países lusófonos” ou “Literaturas de expressão portuguesa” – corre-se o risco de subestimar a importância da especificidade do contexto de referência em favor do estudo

das “excepcionais” variações linguísticas. Aliás, uma perspetiva fundada em critérios puramente linguísticos acabaria por levar à fixação de um verdadeiro cânone literário lusófono, em que Portugal e o Brasil ocupariam inevitavelmente o centro, deixando as ex-colónias africanas mais uma vez à margem e expondo-as ulteriormente ao risco de serem envolvidas em práticas de ‘acomodação’ pelo mercado editorial ocidental. Por outras palavras, tal como observa E. Brugioni:

As diferentes Literaturas Africanas são ainda observadas por via da operacionalização de um paradigma essencialista de *comunidade linguística*, permanecendo todavia vinculadas aos velhos impérios e sendo, deste modo, subtraídas a uma dimensão contextual – isto é, pelo menos, continental – dentro da qual se encontram situadas. A dimensão espacial que perfaz a própria noção de tempo e repertório cultural em que as intervenções literárias africanas se situam e que simultaneamente convocam é, deste modo, neutralizada por via de uma dimensão linguístico-identitária que se torna o paradigma matricial através do qual definir e situar os diversos sistemas literários do continente africano. (Brugioni, 2012: 388)

Finalmente, é importante também considerar a opinião dos autores no que diz respeito à adesão de Moçambique ao projeto lusófono. Em *Luso-afonias – A lusofonia entre viagens e crimes*,²¹ Mia Couto expõe as próprias dúvidas sobre a lusofonia em Moçambique, apontando para as políticas não-inclusivas do projeto e esclarecendo a posição da língua portuguesa dentro da cultura nacional:

O português moçambicano — ou ainda, nesta altura, o português em Moçambique — é ele próprio um lugar de conflitos e de ambiguidades. A adesão moçambicana à lusofonia está carregada de reservas, aparentes recusas, desconfiadas aderências. [...] O meu país é um território de muitas nações. O idioma português é uma língua de uma dessas nações — um território cultural inventado por negros urbanizados, mestiços, indianos e brancos. Sendo minoritário e circunscrito às cidades, esse grupo ocupa lugares-chave nos destinos políticos e na definição daquilo que se entende por moçambicanidade. Esse é o Moçambique lusófono. Esse é o país que se senta nos fóruns que decidem sobre a lusofonia. Os outros moçambicanos das outras nações moçambicanas correm o risco de ficar de fora, afastados dos processos de decisão, excluídos da modernidade. (Couto, 2009: 218-219)

Face às primeiras afirmações do autor é evidente a potencial criticidade do conceito de Lusofonia aplicado ao território moçambicano: do ponto de vista social, o carácter homogeneizador do projeto lusófono acabaria inevitavelmente por estabelecer uma hierarquia entre as diversas identidades culturais presentes no território, privilegiando as camadas urbanas e excluindo as populações rurais, isto é, a maioria da população nacional. A crítica de Mia Couto, naturalmente, não está dirigida diretamente à língua portuguesa, mas sim às dinâmicas identitárias que poderiam subjazer a uma adesão “incondicionada” do País ao projeto:

²¹ Cf. M. Couto, *E se Obama fosse africano?*. Lisboa: Caminho, 2009, 183-198.

A lusofonia, essa que se quer que venha a ser nossa, não pode ser olhada como qualquer coisa em função de Portugal, ou de interesses de grupos portugueses. Engrandecer o lugar do antigo colonizador pode ser, afinal, uma posição de colonizado. Esse projecto só pode valer se ele nos ajudar a construir o futuro, se for uma ideia produtiva. E no nosso caso, a condição produtiva da ideia será resolvida dentro de Moçambique. A língua portuguesa não é ainda a língua de Moçambique. Está-se exercendo, sim, como a língua da moçambicanidade. (Couto, 2009: 226-227)

Interpretando as palavras do autor, portanto, poder-se-ia afirmar que o estado das teorias sobre o conceito de Lusofonia não permite, atualmente, uma inclusão efetiva de Moçambique no projeto e que esta será possível só quando o próprio conceito apontar para uma visão inclusiva e celebratória das próprias diferenças internas, além de para uma promoção politicamente desinteressada do desenvolvimento social, cultural, político e identitário dos diversos países que fazem parte da comunidade lusófona, e não apenas da língua portuguesa.

No que diz respeito às literaturas africanas em geral, portanto, poder-se-ia dizer que as diversas abordagens teóricas e críticas têm-se concretizado numa verdadeira imposição epistemológica,²² para o benefício, naturalmente, do polo ocidental – tal como demonstra a nítida diferença entre o alto nível de “inclusão” dos produtos literários africanos no mercado ocidental e a quase-total falta de produção de discursos abertamente em favor de uma aproximação entre ex-centro e ex-periferia. No caso da literatura moçambicana, todavia, mais recentemente foram propostos novos paradigmas que «parecem apontar para itinerários teóricos e epistemológicos inéditos e, ao mesmo tempo, cruciais para desmontar as cartografias linguísticas ainda imperiais e eurocêntricas através das quais são todavia estudadas as literaturas africanas». (Brugioni, 2012: 390) É o caso do sistema das *Literaturas do Índico*, através do qual Moçambique poderia ser conceptualmente recolocado (com base na especificidade do seu contexto territorial) num novo paradigma capaz de desconstruir os discursos e as narrativas produzidas até agora acerca da sua literatura; discursos que frequentemente são construídos em torno da definição da distância entre o Ocidente e “o resto do mundo”. O surgir de novas propostas

²² Uma perspectiva interessante é oferecida por Mia Couto em *Para um Mundo Escutador*: «O nosso retrato — o retrato feito pelos «outros» — foi produzido pela sedimentação de estereótipos. Pior do que a ignorância é essa presunção de saber. O que se globalizou foi, antes de mais, essa ignorância disfarçada de arrogância. Não é o rosto mas a máscara que se veicula como retrato. [...] A visão que temos da nossa História e das nossas dinâmicas não foi por nós construída. Não é nossa. Pedimos emprestado aos outros a lógica que levou à nossa própria exclusão e à mistificação do nosso mundo periférico. Temos que aprender a pensar e sentir de acordo com uma racionalidade que seja nossa e que exprima a nossa individualidade.» (Couto: 2009, 203-204)

deixa-nos a esperança de que, através de uma mudança gradual de perspectiva por parte da crítica, seja finalmente possível chegar a uma cartografia mais democrática da Literatura-Mundo, mas, por enquanto, é evidente que há ainda muito trabalho a fazer.

SEGUNDA PARTE: O caso Couto

2.3 Mia Couto: vida e obra

Filho de emigrados portugueses em Moçambique, Mia Couto – pseudónimo de António Emílio Leite Couto – nasceu no dia 5 de julho de 1955 na cidade de Beira, capital da província de Sofala e segunda cidade do País. O pai, Fernando Couto, também foi jornalista e poeta. Com catorze anos de idade, Mia Couto estreou-se no jornal *Notícias da Beira* com seus primeiros textos poéticos. Em 1972, mudou-se para a capital Lourenço Marques para estudar medicina, mas cedo decidiu deixar a carreira universitária para trabalhar como repórter. Foi em Lourenço Marques que Mia Couto entrou em contato com a FRELIMO, graças à qual, após a Independência em 1975, se tornou diretor da Agência de Informação de Moçambique – (AIM), em 1976, da revista *Tempo* (1979-1981) e do jornal *Notícias* (1981-1985). Em 1983, o autor viu publicado o seu primeiro livro de poesias, *Raiz de Orvalho*, em que ecoam as temáticas mais características da literatura moçambicana da década de 1980, tal como a reconstrução e a afirmação de uma identidade nacional e a recuperação da cultura, das tradições ou, melhor dizendo, das identidades locais. Após a experiência no jornalismo, em 1985 Mia Couto voltou para a universidade para se formar em biologia, especializando-se em ecologia.

Foi ainda na década de 1980 que Mia Couto se afirmou como autor de textos em prosa, publicando, respetivamente em 1986 e em 1990, duas coletâneas de contos: *Vozes Anoitecidas* e *Cada Homem é uma Raça*. Um dos momentos mais importantes da sua carreira de escritor, todavia, é representado pela publicação, em 1992, do seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, nomeado um dos melhores livros africanos do século XX por um júri da feira do livro do Zimbábue e vencedor do *Prémio Nacional de Ficção da AEMO*, em 1995. A partir da década de 1990, cresce o número de títulos publicados e Mia Couto afirma-se definitivamente como romancista,²³ contista²⁴ e autor de textos para

²³ *A varanda do Frangipani* (1996), *Mar me quer* (1998), *Vinte e Zinco* (1999), *O Último Voo do Flamingo* (2000), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2002), *O Outro Pé da Sereia* (2006), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), *Jesusalém* (2009), *A Confissão da Leoa* (2012), *Vagas e Lumes* (2014), *Mulheres de Cinza* (2015), *A Espada e a Azagaia* (2016), *O Bebedor de Horizontes* (2017).

²⁴ *Vozes Anoitecidas* (1987), *Cada Homem é uma Raça* (1990), *Estórias Abensonhadas* (1994), *Contos do Nascer da Terra* (1997), *Na Berma de Nenhuma Estrada* (1999), *O Fio das Missangas* (2003).

a infância.²⁵ Atualmente é conhecido principalmente como autor de textos em prosa, mas Couto nunca deixou de escrever crônicas²⁶ e textos poéticos.²⁷

Entre os diversos prêmios que lhe foram conferidos ao longo da sua carreira vale a pena lembrar: o *Prémio Mário António*, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2001, o *Prémio União Latina de Literaturas Românicas*, em 2007, o *Prémio Camões*, em 2013, e o *Prémio Internacional Literatura Neustadt*, em 2014. Mia Couto é atualmente o autor moçambicano mais conhecido e divulgado no estrangeiro: as suas obras estão traduzidas em diversas línguas e publicadas em mais de vinte países. Desde 1998, é sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras.

2.4 Mia Couto: entre escrita e tradição oral

São inúmeros os estudos feitos sobre a língua de Mia Couto – o ponto de vista estilístico, o uso e a adaptação da língua portuguesa, a presença nos textos de palavras em línguas africanas, as brincadeiras, etc. – mas um dos aspetos mais interessantes parece ser a presença de marcas da oralidade na sua escrita. Os Estudos Pós-Coloniais, em particular, fundaram uma verdadeira corrente de estudos em torno da oralidade, investigando e definindo o conceito e identificando as suas características fundantes do ponto de vista literário. Isto levou um emprego profuso do conceito de oralidade na análise literária de cenários pós-coloniais, tal como observa Rothwell:

Orality has become a very fashionable shibboleth in postcolonial studies, following on from poststructuralism, particularly as a binary counterpart to the written world. However, the term is rarely defined in its own right, and seems to have become a universal category that is essentially invariable between the cultures and social classes to which it is applied. At the same time, literate critics patronizingly assign the designation to predominantly illiterate societies as a mean of explaining a particular brand of literature, or a particular cultural mindset that orders time and space in a manner different from the Western paradigm. (Rothwell, 2004: 54)

De facto, em muitas análises da obra de Mia Couto também se encontram várias referências às características que tornam, aos olhos da crítica, a língua do autor uma língua em constante oscilação entre a norma oral e a norma escrita. Em muitos casos, todavia, para explicar esta peculiaridade, críticos e estudiosos simplesmente remetem

²⁵ *O Gato e o Escuro* (2001), *A Chuva Pasmada* (2004), *O Beijo da Palavrinha* (2006), *O Menino no Sapatinho* (2013).

²⁶ *Cronicando* (1991), *O País não queixa andar* (2003), *Pensatempos* (2005), *E se Obama fosse africano?* (2009), *Pensageiro Frequente* (2010).

²⁷ *Idades, Cidades, Divindades* (2007), *Tradutor de Chuvas* (2011).

para a chamada tradição oral da cultura africana, analisando as características linguísticas do texto que sugerem a presença de um repertório oral de referência – o ritmo espontâneo do texto, o uso alternado do discurso direto e do discurso indireto livre, o uso de expressões e construções tipicamente orais –, mas, contemporaneamente, ignorando a profunda complexidade que efetivamente caracteriza as dinâmicas e a relevância cultural dos repertórios orais das diversas culturas do continente. Tal como observa Finnegan:

The concept of an *oral* literature is an unfamiliar one to most people brought up in cultures which, like those of contemporary Europe, lay stress on the idea of literacy and written tradition. In the popular view it seems to convey on the one hand the idea of mystery, on the other that of crude and artistically undeveloped formulations. In fact, neither of these assumptions is generally right. Nevertheless, there are certain definite characteristics of this form of art which arise from its oral nature, and it is important at the outset to point to the implications of these. They need to be understood before we can appreciate the status and qualities of many of these African literary forms. (Finnegan, 1976: 1)

O conceito de oralidade aplicado aos estudos literários, portanto, mesmo sendo amplamente empregado e efetivamente muito produtivo, representa ainda um ponto bastante opaco para a crítica ocidental que, em muitos casos, sem especificamente tentar compreender as dinâmicas textuais das obras em questão, o emprega para a definição de um produto diferencial relativamente ao cânone ocidental. Por um lado, portanto, a análise da presença de elementos da norma oral na escrita africana representa uma etapa fundamental para a compreensão e a classificação do produto literário em si e, contemporaneamente, para compreender as dinâmicas de produção de um *corpus* que, aos olhos do público e da crítica ocidentais, se coloca na dicotomia entre norma oral e norma escrita; por outro, poder-se-ia dizer que um uso não suficientemente ponderado do próprio conceito de oralidade na sua declinação específica com base no contexto territorial de referência corre o risco de se tornar uma ferramenta em favor dos já nomeados fenômenos do exótico antropológico e do exótico pós-colonial. No caso da escrita de Mia Couto, por exemplo, P. Rothwell observa que muitos críticos, profundamente interessados no estudo da língua enigmática do autor, encontram na sua produção o modelo literário representativo de uma única tradição oral moçambicana, ignorando mais uma vez a heterogeneidade cultural – e, de consequência, as práticas de transmissão deste património cultural – que caracteriza o País (Rothwell, 2004: 55-56). Considerando o processo criativo do autor, que em várias entrevistas afirmou encontrar a própria inspiração na rua e nas histórias das pessoas que encontra em todos os lugares do seu País, seria mais sensato e, sobretudo, mais cauto, optar por uma interpretação segundo

a qual a língua de Mia Couto representaria o produto da hibridação das falas dos diversos povos moçambicanos mais do que a representação de uma prática narrativa nacional única, já que, de facto, estas são muitas.

Contudo, continua Rothwell:

The repeated use of orality as a marker of national identity often applied to Africa suggests that the processes of cultural inscription related to the continent's new nation-states diverge significantly from the model that Benedict Anderson outlines in the case of Europe^[28]. For him, print capitalism was essential to the forging of European national identities. This has not been the case for most of Africa, and the dilemma facing many African writers is how to forge a national identity that is inclusive in a medium (writing) that still excludes many Africans. (Rothwell, 2004: 55)

A análise da interação entre a cultura oral e a tradição escrita, característica de muitos autores africanos, é, portanto, fundamental para encontrar mais uma ligação entre criação literária e práticas de afirmação identitária: a hibridação entre norma escrita e norma oral é, efetivamente, um lugar de potencial afirmação das identidades moçambicanas, já que o recurso à oralidade tem a função de introduzir no texto uma dimensão mais intimamente ligada aos ritmos e aos hábitos de vida da realidade que se quer representar. De facto, tal como observa C. Marazza:²⁹

La tradizione orale, che trova più facilmente espressione in poesia e nel teatro, è legata fondamentalmente a ritmi di vita, forme sociali e comportamenti connessi con il carattere autarchico del mondo rurale, con comunità ristrette la cui esistenza è scandita da grandi occasioni solenni: il lavoro, la nascita, la morte, la caccia, il raccolto, i riti iniziatici... Si creano così moduli espressivi caratteristici (formule liminari di introduzione al racconto, partecipazione attraverso fenomeni di reiterazione o di apprezzamento) che, se da un lato mantengono fedeltà alla tradizione, dall'altro permettono al narratore di usare la sua immaginazione per variare tono, commento, presentazione. (Marazza, 2001: 180-181)

A oralidade presente nos textos africanos, ou seja, a reprodução das dinâmicas da oralidade nos textos escritos mais do que um produto cultural em si, representa uma tentativa por parte dos autores de adaptar os modelos locais de transmissão da cultura – e, mais em geral, dos modos de vida locais – aos modelos literários importados. Em todo o caso, é importante que na análise o conceito não seja empregue com “espírito antropológico”, mas como ferramenta para abordar as dinâmicas expressivas das

²⁸ Cf. B. Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1991.

²⁹ Cf. C. Marazza, *Oralità/oraliture, créolité: verso un nuovo concetto di identità*, em: *Oralità dans la parole et dans l'écriture - Oralità nella parola e nella scrittura*. Torino: Edizioni Librarie Cortina, 2001. A análise de Marazza é feita a partir do repertório da Oratura das Caraíbas, mas os elementos destacados são válidos para o repertório moçambicano também.

manifestações literárias em questão. Voltando ao exemplo de Mia Couto, com efeito, tal como observa Rothwell:

Couto does not allow himself to fall into the trap of claiming that he represents anything other than himself. At the same time, he is prepared, implicitly at least, to accept that the appeal of what he writes is partly due to the Mozambican local flavor that his world readership happily assigns to his texts. (Rothwell, 2004: 56-57)

Poder-se-ia dizer que a escrita do autor, mais do que o resultado dos influxos das culturas africanas, representa uma tentativa de recuperação dos valores e das práticas tradicionais – silenciados, no plano da literatura, pela predominância da tradição escrita de importação europeia – através de uma “reinvenção” da palavra. Tal como observam Ribeiro e Moreira, de facto:

A tradição oral incorporada nas narrativas curtas de Mia Couto não é uma representação fiel dos costumes dos povos de Moçambique, mas é uma contribuição para reescrever, reinventar um quotidiano fragmentado pela guerra, por deslocamentos internos, por desencontros e morte. As fronteiras são questionadas, pois realidade e fantasia, facto e ficção estão interligados. O conto, a estória são o espaço da criatividade, da experimentação, que permite reatar laços com a tradição oral e cultural e dialogar com o passado. (Ribeiro, Moreira, 2019: 141)

No caso específico da prosa miacoutiana, portanto, a análise da presença de marcas da oralidade resulta ainda mais produtiva se feita a partir do estudo da sua função dentro do contexto das estratégias narrativas empregadas pelo autor. Mesmo sendo interessante, efetivamente, uma análise puramente linguística da escrita de Mia Couto é útil apenas para a compreensão das dinâmicas de variação da língua portuguesa, modificada pelo autor com base nas falas moçambicanas (o que, é preciso recordar mais uma vez, não deveria levar a considerações definitivas sobre o sistema cultural da totalidade moçambicana, já que o autor não tem uma única expressão cultural como referência) e na própria criatividade de escritor. A oralidade, aliás, não afeta a produção miacoutiana exclusivamente do ponto de vista linguístico, mas, e sobretudo, a partir do ponto de vista da estrutura do texto. Se, de um ponto de vista estritamente linguístico, tal como observa F. Cavacas, a presença da oralidade na escrita do autor se manifesta por meio de determinadas estruturas, quais: a alternância constante entre discurso direto, indireto e indireto livre; o uso privilegiado de períodos curtos e simples; a omissão sistemática de pronomes e conetivos; a variação, respeito à norma, no uso das preposições; etc. (Cavacas, 2015: 203-258); ao nível da estrutura textual, a presença de marcas da oralidade faz com que o texto ganhe o tom e a circularidade do conto oral

africano. Tal como observa P. Chabal em *Mia Couto or the Art of Storytelling* (2003), ao analisar as características do conto miacoutiano, na escrita do autor é possível detetar três características principais: a preferência por personagens altamente distintivas, com características peculiares e comportamentos inusuais; a brevidade do texto, o que incentivaria a concisão da expressão, afixando a criatividade e a imaginação do autor; a presença de um final inesperado que, além de tornar o conto miacoutiano num bom produto literário, permite incluir no texto aqueles elementos simbólicos típicos da tradição oral.

The force of the story lies [...] in the way in which the three aspects of the telling intermingle. What Couto likes best, when he can, is to leave a *conto* without obvious resolution, without simple closure. (Chabal, 2016: 91)

Todavia, continua o autor:

For him, a short story is not a fable; it is not edifying but symbolic. And it is in this respect that his writing, though influenced by local oral culture, is not really derivative of the African tradition of orature, which is almost always didactic. Indeed, Couto has remained true to his own vision of the short story. (Chabal, 2016: 91)

Poder-se-ia dizer que é nesta última afirmação de Chabal que reside o ponto central da questão: a presença de marcas da oralidade na prosa de Mia Couto não deve ser entendida como o produto de uma herança direta das culturas locais que coexistem em Moçambique, mas sim como uma tentativa por parte do autor de integrar essas tradições na modernidade para a qual o País foi empurrado a partir da independência, com o objetivo de criar um espaço literário híbrido onde representar a complexidade do fenómeno identitário moçambicano. De facto, tal como observa Rothwell:

Bringing orality to bear on the script [...] is a tactic that Couto has refined in a way that avoids being patronizing because he never relinquishes his personal position as a writer who belongs to a very literate tradition. In fact, he has added a new dimension to the relationship between orality and national literature because he never compromises his extremely literate skills, but recenters the voice. His strategy takes the attributes of one medium and gives them to the other. (Rothwell, 2004: 55)

Apesar das afirmações feitas até agora, não seria completamente errado afirmar que a presença da oralidade na escrita de Mia Couto contribui para aquele “gosto moçambicano” que atrai a crítica ocidental e o público de leitores e, em certa medida para a representação da *moçambicanidade* nos produtos literários. Contudo, como já foi várias vezes sugerido aqui, uma análise deste aspeto da produção miacoutiana – e da produção literária africana em geral – corre o risco de produzir discursos que, ao invés de atenuarem

as dinâmicas da diferença entre *centro* e *periferia* produzidas ao longo do período colonial (e, em muitos casos, reproduzidas no plano dos discursos até hoje), transformam as características do texto africano em verdadeiras *commodities* editoriais e culturais, estabelecendo na diferença do produto editorial a base para quantificar o seu valor.

Concluindo, as marcas da oralidade presentes nos textos de Mia Couto devem ser entendidas, com as devidas ressalvas, como o reflexo do património cultural moçambicano na sua totalidade poliédrica e, contemporaneamente, como verdadeiras estratégias do estilo pessoal do autor. Mais do que como um elemento a partir do qual definir a especificidade da cultura moçambicana, devem ser vistas como um meio para cortar a distância entre tradição escrita ocidental e tradição oral africana, através da criação de um *corpus* literário híbrido, capaz de representar dinâmicas históricas, políticas, sociais e identitárias que nem sempre se podem analisar, ou representar, por meio de dicotomias puras e inquestionáveis.

2.5 Mia Couto e a crítica: um caso de desentendimento

Como já foi dito precedentemente, e como também é sabido para quem conhece a literatura moçambicana, Mia Couto é sem dúvida um dos escritores mais lidos e estudados do País. A sua obra é analisada a partir das mais diversas das perspetivas teóricas, mas é possível afirmar com bastante segurança que a abordagem mais profícua parece ser a da corrente de Estudos Pós-coloniais: são inúmeros, efetivamente, os estudos da obra miacoutiana feitos a partir dos conceitos, por exemplo, de nação e de nacionalismo ou mesmo de colonialismo e pós-colonialidade. Apesar de, como já foi referido no primeiro capítulo deste trabalho, ainda não ser possível falar de uma verdadeira corrente de Estudos Pós-coloniais em língua portuguesa (já que o estado atual das teorias e das práticas de pesquisa no campo literário ainda não permitiu uma concreta e efetiva institucionalização da corrente de estudos nos centros académicos e culturais de língua portuguesa), muitas das obras do autor são abordadas partindo dos aparatos teóricos dos estudos literários de cunho pós-colonial, o que, em diversos casos, implica algumas problemáticas. A maior delas, gerada frequentemente por um uso indiscriminado dos conceitos-chave dos Estudos Pós-Coloniais, teorizados com base no fenómeno do Colonialismo britânico, parece ser o surgimento do já mencionado *Cânone das*

Literaturas Pós-Coloniais, referido por Parry.³⁰ Além disso, poder-se-ia dizer que paralelamente à fixação do Cânone das Literaturas Pós-Coloniais se desenvolveu, ao nível da crítica, uma perspectiva, ou melhor dizendo, uma atitude, segundo a qual a literatura de cada país que, de certa forma, viveu um passado colonial é observada e estudada a partir da pós-colonialidade que evoca. Portanto, mesmo sem o suporte de uma corrente de estudos institucionalizada, com os próprios aparatos teóricos calibrados com base na especificidade do próprio objeto de estudo, as obras da pós-colonialidade em língua portuguesa, sobretudo as obras africanas, são abordadas, quase exclusivamente, a partir das teorias mais clássicas dos estudos literários pós-coloniais. No caso da obra de Mia Couto, esta tendência gerou algumas controvérsias ao nível da crítica, no que diz respeito à classificação dos seus textos e da sua estética.

Segundo S. Paradiso:

Depois que confessou utilizar a linguagem e o neologismo do escritor Guimarães Rosa, muitos africanistas de ‘última hora’ começaram a caracterizar a literatura do moçambicano, dentro de uma nova saga diaspórica, rumo à literatura latino-americana, rotulando sua escrita de Realismo Mágico, Fantástico e/ou Maravilhoso, muitas vezes sem diferenciá-los. (Paradiso, 2014: 85)

Efetivamente, ao procurar estudos sobre a escrita miacoutiana, é fácil observar a multitude de propostas de classificação avançadas a partir das diversas perspectivas teóricas adotadas pela crítica, e constatar a aparente coerência conceptual oferecida por cada uma delas, já que, para dizer a verdade, a opacidade do estilo de Mia Couto bem se presta às mais diversas interpretações. Todavia, no que concerne ao Realismo Mágico, ao Fantástico e ao Maravilhoso, e à ligação destes conceitos com as produções literárias africanas, refere Paradiso:

Apesar de quase todos os romancistas africanos estarem inseridos numa tradição do romance ‘eurocidental’, ao menos na forma, o elemento constituinte e caracterizador da estética africana é a metaficção historiográfica, [...] o realismo animista, – elementos que englobam a alegoria, o humor, a ironia, a sátira, a denúncia social e política – próprios das literaturas pós-coloniais. Mas se os autores africanos se inserem nessa tradição literária do ocidente europeu, não poderiam receber alcunhas e conceitos derivados também dessa tradição como o Mágico e o Fantástico, ou até mesmo o Maravilhoso comum da latinidade? Não, pois a literariedade das literaturas do continente negro se distingue das demais literaturas por sua africanidade. (Paradiso, 2014: 83-84)

O tema da africanidade é, com efeito, um dos pontos centrais dos discursos críticos produzidos em torno das literaturas africanas desde, mais ou menos, a década de 1980.

³⁰ Cf. B. Parry, *The institutionalization of postcolonial studies*, em: *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press: 2004, 66-80.

Uma perspectiva interessante para observar o conceito de africanidade é oferecida por S. Trigo que, em *Luandino Vieira o Logoteta* (1981), insiste na importância do conhecimento da ontologia negra para a compreensão e a fruição das modernas literaturas africanas (Trigo, 1981: 121). Afirma o autor:

Na verdade, o único método rigoroso que nós, críticos de formação cultural ocidental, podemos usar para determinar a pertença africana dum texto e emitir sobre ele juízos apreciativos, e até mesmo valorativos, é o de pesquisarmos e demonstrarmos a existência, nele, de elementos pertencentes inequivocamente ao mundo cultural africano e à *textologia* africana que, fácil será de entender, difere da ocidental. (Trigo, 1981: 121)

Trigo, portanto, insiste na ideia de que a literatura africana tem de ser entendida precisamente em qualidade de produto diferencial respeito à produção ocidental e que são a identificação e a definição desta diferença o ponto de partida fundamental para a teorização da produção literária do continente. (Trigo, 1981: 122)

A proposta de S. Trigo, mesmo que bastante datada e conceptualmente ultrapassada,³¹ pode oferecer uma sugestão interessante para a definição dos limites e das características da literariedade africana. Afirma o autor:

Reconhecer nos outros a existência de elementos e factores culturais individualizantes, com honestidade de investigação e seriedade crítica, é o que se deve pedir a um espírito científico que tenha do mundo uma visão não sectarizante e que queira, de facto, contribuir para um autêntico intercâmbio de ideias – e de culturas. (Trigo, 1981: 124)

Se, por um lado, portanto, a análise da diferença pode levar, como já foi amplamente debatido, processos falaciosos de legitimação dos *corpora* de produção literária e à ‘acomodação’ e ao fetichismo dos produtos africanos no mercado ocidental, por outro, seguindo um percurso lógico, reconhecer a diferença do produto literário africano significa, do ponto de vista da prática da análise, constatar a presença de incongruências entre o aparato teórico, a disposição – de matriz epistemológica ocidental – e o próprio objeto de estudo. Face a estas incongruências, é lícito perguntar-se se os instrumentos atualmente empregados pela crítica são adequados para captar e conceptualizar os limites e as especificidades da literariedade africana, ou se, pelo

³¹ Na própria reflexão sobre a procura de uma estética africana, o autor recupera parte da perspectiva de L. Senghor e da corrente da Negritude, que, em suas declinações teóricas, propunha a celebração de um pan-africanismo cultural, tal como demonstra, por exemplo, o manifesto da revista *La Revue du Monde Noir*, publicada em Paris, em 1931-1932. Nele, os editores afirmavam: *Créer entre les Noirs du monde entier, sans distinction de nationalité, un lieu intellectuel et moral qui leur permette de se mieux connaître, de s'aimer fraternellement, de défendre plus efficacement leurs intérêts et d'illustrer leur Race, tel est le triple but que poursuivra «LA REVUE DU MONDE NOIR».*

contrário, não será necessário um reenquadramento teórico da produção do continente em vista da definição de uma estética e de um cânone verdadeiramente africanos, para que as produções dos diversos países não continuem sendo filtradas pelas perspectivas aglutinantes da crítica ocidental e, sobretudo, para que não continuem sendo aprisionadas na própria pós-colonialidade. Voltando à perspectiva de Paradiso, pergunta o autor:

Os estudos literários africanos, desde sempre, foram reféns de conceitos estrangeiros. O moçambicano Mia Couto e o nigeriano Ben Okri, por exemplo, tiveram suas obras classificadas no gênero “realismo mágico” e “maravilhoso” até pouco tempo. É perfeitamente compreensível a classificação, visto o desenvolvimento e os pressupostos do termo. Entretanto, não estaríamos a perpetuar um olhar colonial ou os olhos do império, classificando os elementos que nós encaramos como “insólitos” como “mágicos”? Não seria eurocentrismo literário lançar um conceito desenvolvido para uma escrita ‘a escrita do outro’ já que o “Realismo Mágico” foi desenvolvido para o mundo literário da América? E por fim, com o avanço dos estudos literários africanos, não seria a hora de desenvolver conceitos próprios, baseados no imaginário africano? (Paradiso: 2020: 98)³²

O debate acerca da classificação da obra de Mia Couto, portanto, resulta particularmente interessante para refletir sobre estas incongruências teóricas que, ao longo do tempo, permitiram o nascimento de propostas e interpretações contrastantes e muitas vezes problemáticas. No próximo capítulo, com base nas propostas teóricas analisadas até agora, focalizar-se-ão os conceitos de *Realismo Mágico/Real Maravilhoso*, *Literatura Fantástica* e *Realismo Animista*, na tentativa de reenquadrar a produção miacoutiana por meio de uma perspectiva consciente das problemáticas potenciais que podem nascer de um aparato teórico altamente heterogêneo e atenta à necessidade de repensar o pós-colonialismo em língua portuguesa a partir das especificidades dos diversos contextos culturais.

³² Cf. *O Realismo Animista e as Literaturas Africanas: Gênese e Percursos* (2020), publicado no décimo-primeiro volume da revista *Interfaces*, 73-86.

CAPÍTULO 3 - Mia Couto: entre fantástico, maravilhoso e animista

Neste terceiro capítulo analisar-se-ão as principais propostas de classificação da estética miacoutiana – e, por extensão, da estética literária africana – avançadas pela crítica contemporânea. Nomeadamente refletir-se-á sobre os conceitos de Literatura fantástica, de Real Maravilhoso/Realismo Mágico e de Realismo Animista, com o objetivo de avaliar as diferentes propostas com base na ideia de que a maioria delas, mesmo que amplamente empregadas e muito frutíferas do ponto de vista da análise literária, é inadequada para o enquadramento teórico da produção literária do continente africano. Como já foi dito nos capítulos precedentes, muitas das propostas de classificação podem criar criticidades no plano dos discursos teóricos e das reproduções identitárias, já que fundadas em perspectivas eurocêntricas e, frequentemente, reprodutoras de dinâmicas que confinam as produções africanas à margem de um único cânone de referência – o cânone ocidental – sem, de facto, iniciar um processo de verdadeira inclusão. No que diz respeito à proposta de classificação que rotula a produção miacoutiana de literatura fantástica, far-se-á recurso à definição de T. Todorov³³ e a um episódio do romance *Vinte e Zinco*³⁴, para demonstrar que o emprego de definições e conceitos profundamente ligados a uma dada realidade cultural pode levar a interpretações parciais – ou, no pior caso, epistemologicamente preconceituosas – do significado das obras que pertencem a repertórios culturais diferentes e que se expressam através de simbologias e códigos “inusuais” ou até desconhecidos dentro do cânone ocidental. Refletir-se-á, sucessivamente, sobre as propostas teóricas que rotulam a escrita miacoutiana de Real Maravilhoso ou de Realismo Mágico: os dois conceitos serão abordados contemporaneamente, vista a proximidade entre os dois e, – para distingui-los, concentrar-se-á apenas nas principais diferenças que justificam a necessidade de dois conceitos autónomos. Apesar das inúmeras possibilidades de enquadramento teórico, oferecidas pela mais do que consistente literatura crítica, o conceito de Real Maravilhoso será abordado exclusivamente a partir das postulações do autor cubano Alejo Carpentier, contidas no prefácio ao romance *El Reino de Este Mundo* (1949). Será a partir das

³³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil, Paris: 1970.

³⁴ M. Couto, *Vinte e Zinco*. Caminho, Lisboa: 1999.

características do género destacadas pelo autor – e da sua interpretação – que se analisará *O Abraço da Serpente*, de Mia Couto, para demonstrar que o conceito, apesar de ser profundamente ligado ao contexto latino-americano (o que, mais uma vez, torna evidente a necessidade de estabelecer um cânone literário africano, com base na evolução espaço-temporal do Continente), ou, talvez, mesmo por causa disso, não permite chegar ao fundo dos processos de significação que subjazem à obra, tal como no caso do fantástico. Finalmente, apresentar-se-á a proposta do Realismo Animista, um conceito de origem africana, surgido após a publicação de *Lueji, o Nascimento de um Império* (1989)³⁵, do autor angolano Pepetela. Nomeadamente, refletir-se-á sobre a origem do conceito, sobre as tentativas de conceptualização avançadas até agora por parte da crítica e, sobretudo, sobre as dinâmicas de representação cultural para as quais aponta. Uma proposta de análise feita a partir do conceito de Realismo Animista será objeto do capítulo sucessivo, em que se analisará uma seleção de contos de Mia Couto, retirados da coletânea *Contos do Nascer da Terra* (1997).

3.1 O Fantástico

Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, 1970: 29)

É a partir da história de Alvare, de *Le Diable Amoureux*³⁶, que Todorov, em *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970), propõe esta primeira definição de género fantástico. Em boa verdade, e tal como afirma o próprio autor, é já a partir do século XIX que nos centros culturais europeus aparecem as primeiras definições do género³⁷, cuja maioria remete para a imprescindibilidade da relação ambígua entre *real e imaginário* para a adesão de um dado texto ao género. Todavia, tal como refere Todorov, ao considerar estas primeiras propostas, não é claro se *l'hésitation* resultante desta relação seja para entender como uma característica, poder-se-ia dizer, interna ao texto (e, então, própria só das personagens da história) ou como um sentimento que se desenvolve no leitor face aos episódios em que as leis da natureza se confundem com as leis do sobrenatural. (Todorov, 1970: 31) Para resolver este ponto, central na questão, Todorov

³⁵ Pepetela, *Lueji - O Nascimento de um Império*. Publicações Dom Quixote, Alfragide: 2007.

³⁶ J. Cazotte, *Le Diable Amoureux*. Le Terrain vague, Paris: 1960.

³⁷ Cf. Todorov, 1970: 30-31.

procede à análise da história de Alphonse van Worden, protagonista e narrador de *Manuscrit trouvé à Saragosse*³⁸. Depois de ter relatado os episódios que constroem o sentimento de hesitação dentro da narrativa do autor polonês, Todorov propõe um primeiro avançamento da teoria sobre o gênero fantástico:

Qui hésite dans cette histoire ? On le voit tout de suite : c'est Alphonse, c'est-à-dire le héros, le personnage. C'est lui qui, tout au long de l'intrigue, aura à choisir entre deux interprétations. Mais si le lecteur était prévenu de la «vérité», s'il savait dans quel sens il faut trancher, la situation serait toute différente. *Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages* ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, *nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une «fonction» de lecteur, implicite au texte* (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). (Todorov, 1970: 36, [grifo meu])

O sentimento de hesitação, portanto, além de ser a primeira característica fundante do gênero, representa a base a partir da qual se constrói a segunda condição que, se satisfeita, remete imediatamente uma dada obra para o fantástico, ou seja, a relação entre leitor e personagem, constituída a partir da identificação do primeiro com o segundo³⁹. Poder-se-ia dizer, portanto, que é na interpretação do texto – e, sobretudo, daqueles elementos “suspensos” entre o real e o imaginário –, feita a partir da “imersão” do leitor no texto, que se constrói o fantástico, mas, tal como observa Todorov, é precisamente neste processo que se esconde uma das maiores ameaças para a realização do gênero: a interpretação, com efeito, não deve ser nem poética nem alegórica (Todorov, 1970: 36).

A escrita de Mia Couto – uma escrita que, como já foi precedentemente dito, se caracteriza por um estilo altamente simbólico e, aos olhos da crítica, profundamente opaco – constrói-se muitas vezes em narrativas ambíguas do ponto de vista da interpretação do texto. Propõe-se aqui uma breve análise de um episódio do romance *Vinte e Zinco* (1999), feita para evidenciar as três características fundantes do gênero fantástico supracitadas.

Com o romance *Vinte e Zinco*, Mia Couto percorre os dias precedentes e sucessivos à Revolução dos Cravos de 1974, relatando os acontecimentos, ficcionais, da vila de Moebase. O romance compõe-se de doze capítulos – correspondentes aos doze

³⁸ J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Paris, Gallimard: 1958.

³⁹ A segunda característica (a relação entre leitor e personagem), ao contrário da primeira, não representa, segundo o autor um elemento obrigatório: «La plupart des œuvres qui remplissent la première condition satisfont également à la seconde; il existe toutefois des exceptions. [...] Le lecteur ne s'identifie [...] à aucun personnage, et l'hésitation n'est pas représentée dans le texte. Nous dirons qu'il s'agit avec cette règle de l'identification, d'une condition facultative du fantastique : il peut exister sans la satisfaire ; mais la plupart des œuvres fantastiques s'y soumettent». (Todorov, 1970: 36)

dias entre 19 de abril de 1974 e 30 de abril de 1974 –, que, em boa verdade, não constituem uma trama propriamente linear: o verdadeiro centro da narração é representado pelas personagens que, por meio de lembranças e interações, gradualmente constroem o contexto sociocultural que o romance quer representar. Os doze capítulos, com efeito, não estão estritamente interligados e constituem-se, pelo contrário, como contos semiautónomos. Esta parcial autonomia dos capítulos permite ao autor dilatar a estrutura temporal da narração, condensando em doze dias todas as dinâmicas históricas, sociais, políticas e culturais resultantes da realidade colonial moçambicana. Basicamente, esta “intrusão” da História na história do romance é realizada por meio de um desdobramento da dimensão temporal da narração, que se torna possível graças ao recurso frequente à analepse. Aos episódios “centrais” do romance – correspondentes às datas que titulam cada capítulo – intervalam-se numerosos *flashbacks*, em que as diversas personagens percorrem o passado por meio das próprias lembranças, oferecendo ao leitor, em diversos casos, uma nova versão dos acontecimentos – uma nova história que quer opor-se à História, poder-se-ia dizer. É interessante observar, dentro desta segunda linha da narração, a quase total ausência de referências temporais certas; uma escolha que permite ao autor colocar a estrutura temporal do passado referido pelas personagens numa linha temporal mais extensa e complexa, tal como observa Fontes em *Os Caminhos de Abril – Anacronias e (pós)colonialismo no romance Vinte e Zinco, de Mia Couto*⁴⁰. Poder-se-ia interpretar esta ausência como uma “aceitação desapegada” da História por parte do autor: sem definir com precisão o passado ao qual alude, mas apontando explicitamente para a realidade social do Moçambique do século XX, Mia Couto enfoca as consequências dos acontecimentos históricos (em particular os da história colonial) mais do que os próprios acontecimentos, com o objetivo de realçar o discurso histórico a partir de uma perspectiva autenticamente moçambicana. O romance propõe a história da oposição de dois mundos, o português e o moçambicano, que avançam em ritmos diferentes ao longo da narração. É também por meio desta oposição que, no leitor, se constrói aquele sentimento de hesitação/incerteza a partir do qual resulta compreensível uma interpretação que rotula parte do romance como expressão do fantástico.

⁴⁰ Cf. M.A. Fontes, *Os Caminhos de Abril – Anacronias e (pós)colonialismo no romance Vinte e Zinco, de Mia Couto* em: *Lingue e Linguaggi* 32 (2019), 73-93.

Ao analisar os romances de guerra de Mia Couto – *Terra Sonâmbula* (1992), *A Varanda do Frangipani* (1996), *Vinte e Zinco* (1999) –, Peruzzo observa a relação entre as obras do autor com o género do fantástico, com a perspectiva do Animismo Africano e com a definição de Realismo Mágico avançada por Carpentier:

A guerra é, para nós, um tema que estrutura as obras iniciais de Mia Couto, e deve ser analisada, sobretudo, nos romances, pois estes, como já dissemos, têm o poder de articular mundos e ser porosos o suficiente para permitir a “novidade” de um universo que não é exatamente o que o concebeu, ou seja, o ocidente, mas um universo distinto, com suas próprias peculiaridades, como a África. Algumas dessas peculiaridades estão ligadas àquilo que, comumente, se nomeia “animismo africano”, ou seja, um modo completamente local de encarar as relações homem-mundo. Também podemos associá-las às noções de Carpentier sobre “realismo mágico”, procedimento que busca criar, através de elementos e acontecimentos extraordinários, o irreal sob uma ótica ordinária e comum, como se encontra nos três romances. Ou ainda, relacionam-se ao fantástico, na senda de Sartre, um modo de olharmos a nós mesmos de forma crítica. Utilizando-se de um tempo não linear, muitas vezes cíclico; de um estilo que, através de metáforas e situações que não são possíveis na realidade tal como a entendemos e vivemos, procura criticar e refletir sobre a situação do homem, fazendo uso de elementos como misticismo, religiosidade folclore e magia. Emerge, então, o fantástico em que o mundo narrado é mesmo o nosso, mas, dentro dele, acontecem fatos que não podem ser explicados na familiaridade do universo conhecido. (Peruzzo, 2017: 182-183)

As afirmações de Peruzzo, mesmo remetendo para uma interpretação que identifica na adesão ao género do fantástico uma das características principais da obra miacoutiana (pelo menos no que diz respeito aos romances de guerra), parecem querer tomar as distâncias de qualquer tipo de classificação, apontando para o facto de a escrita do autor constituir um produto que, potencialmente, pode ser posto em relação com diferentes formas e códigos de expressão literária. Isto, evidentemente, dá crédito às observações de Paradiso, que, como já foi referido, lamenta um dado nível de ligeireza na perspectiva adotada pela crítica ocidental, a qual rotula a escrita de Mia Couto «de Realismo Mágico, Fantástico e/ou Maravilhoso, muitas vezes sem diferenciá-los» (Paradiso, 2014: 85). Não deveria ser possível, todavia, encontrar uma interpretação única, capaz de estabelecer ordem conceptual entre as diversas propostas? A análise que se propõe aqui quer demonstrar que estudar o romance *Vinte e Zinco* a partir da sua relação com o género do fantástico levaria a interpretações apenas parciais, —ou até inconcludentes.

O episódio em questão aparece na segunda metade do capítulo *24 de abril*. Uma multidão está reunida no meio da praça de Moebase, à volta do cego Andaré Tchuisco (cuja cegueira levanta as suspeitas dos outros habitantes da vila) o qual, gritando e gesticulando, anuncia estar recebendo uma terrível visão: «o rio está para se desprender do leito, cansado da margem, lá onde ela é pedra amontanhada» (Couto, 2019: 65). De

repente, aparece a *nyanga* Jessumina, a feiticeira da vila que, depois de ter placado a agitação do cego, interroga-o sobre as visões. A reação dos participantes à inquietude de Andaré introduz um primeiro elemento de hesitação dentro da história: os habitantes, face à agitação do cego, simplesmente concluem que ele deve estar louco («Loucura, somada à cegueira: não podia ser outra coisa. Seria punição por terem apagado os desenhos dele, debaixo da maçanqueira? Ou seria por ousarem duvidar de sua autêntica cegueira?») (Couto, 2019: 67) ou é vítima de uma punição dos antepassados («Castigo, aquilo semelhava um castigo dos antepassados. Melhor prudência é a ausência. E, assim, uns se afastam, com tanto zelo que parece nem se retirarem») (Couto, 2019: 67)). Não é claro, num primeiro momento, se o cego Andaré está efetivamente a ter uma visão ou se, pelo contrário, simplesmente está fingindo; se está louco, tal como pensam os outros habitantes da vila. Mas as visões continuam. Jessumina pergunta então ao cego o que ele está a ver e este afirma estar vendo a água do rio afundar toda a vila, a estrada e o campo. Neste ponto da história, o autor acrescenta mais uma peça em favor da hesitação: Jessumina pede a Andaré para recolher uma das lágrimas dele e, quando a observa à luz, esta aparece carregada de terra («Um a um, os aldeões se fecham no redondo de um «oh». É que a lágrima está carregada de terra, é uma água escura que lhe brota dos olhos. Igual à do rio que ele, em delírio, via estrondear sobre as quietas margens, a inundaçãõ engolindo o universal mundo») (Couto, 2019: 68)). O céu, aliás, uma vez “confirmadas” as visões do cego Andaré pela presença da terra nas suas lágrimas, escurece e logo começa a trovejar, provocando o espanto dos presentes. O leitor, portanto, chegado a este ponto do episódio, é levado a confiar em Andaré, a acreditar que as visões dele se estão materializando e que a cena proposta é efetivamente o relato de algo fantástico. Até ao momento em que começa a chover, por outras palavras, o leitor, mesmo sem certeza, é levado a pensar que o cego não está mentindo, graças também à reação das outras personagens, que, com o trovejar, novamente se espantam («As gentes, encolhidas, já misturam choros e preces. Trovejar assim em abril? Os poderes dos deuses falavam pelos desnordeados olhos de Tchuisco?») (Couto, 2019: 68)). Na cena, todavia, aparece Lourenço de Castro, inspetor da PIDE e, poder-se-ia dizer, representante do mundo português dentro do romance. Lourenço, que não compreende o que está acontecendo (e que, sobretudo, interpreta a agitação da multidão como simples desordem e como expressão de uma cultura atrasada: «– O que é isto? Voltámos ao passado, analfabestas?») (Couto, 2019: 68)), quer repor a

ordem e logo manda o cego Andaré levantar-se e despedir-se. Mas eis que Andaré, contrafeito, lança a própria bengala no ar e esta se transforma numa cobra voadora:

– Vejam! É o Napolo!

E foram passos para trás e terrores rasteirando a retirada. Ninguém se podia crer: o monstro Napolo, a cobra voadora, trazedoras de tempestades e relâmpagos! Tudo a cobra voadora arrasta no seu percurso. É assim que nasce o tempo, réstia do mundo devorado. (Couto, 2019: 69)

A aparição de Napolo representa o ponto central do episódio. As dúvidas sobre as visões de Andaré estão resolvidas e a premonição do perigo iminente é confirmada pela multidão de participantes, que reconhece na cobra voadora o presságio de uma tempestade. Os dois mundos representados pelo romance alinham-se ante a aparição da cobra voadora: todos os participantes, moçambicanos e portugueses, assistem à transformação da bengala de Andaré, confirmando que o que está acontecendo é real; fantástico, inquestionavelmente, mas ao mesmo tempo real. A hesitação do leitor passa, então, ao nível do significado dos factos relatados: o que significa a aparição de Napolo? A cobra voadora representa a iminência de uma tempestade, conforme a interpretação dos habitantes da vila? Ou, pelo contrário, trata-se de um feitiço de Andaré, tal como poderia pensar Lourenço, que desconhece a cultura local e, frequentemente ao longo da narração, descredita as práticas xamânicas de Jessumina e do resto do povo? A esclarecer qualquer dúvida, é a segunda transformação da bengala (que de cobra voadora transmuta em pássaro), para o espanto, desta vez, de Lourenço de Castro:

Lourenço descobrira os seus fantasmas naquele instantâneo céu. Aquela era a ave que, anos antes, ele vira emergir do helicóptero e se desfazer, em penas e penugens. O português enche os olhos daquele céu tão aéreo. E o Napolo se vai confirmando como uma ave voadeira, pássaro em toda sua extensão. (Couto, 2019: 70)⁴¹

A reação de Lourenço, além de confirmar a efetiva transformação da bengala de Andaré, acrescenta uma outra possível interpretação para a aparição de Napolo: poder-se-ia pensar, efetivamente, que o espanto do inspetor está estritamente ligado à recordação da morte do pai, mais do que à aparição da ave em si. Fosse este o caso, dever-se-ia supor que o português está louco (ou, pelo menos, traumatizado) e que, de consequência, ele é o único a ver a ave voar (um símbolo, não por acaso, ligado ao seu passado traumático),

⁴¹ Lourenço de Castro, ainda quando era criança, assistiu à morte do próprio pai: «Olhos esbulhados, viu o pai ser ejetado do helicóptero. Súbito, lhe pareceu eclodir um pássaro, composto em asas e plumas. Mas nada tombava sobre o mar. Flutuavam penas dispersas como saídas de um banco de nuvens. Essas plumas embaladas em hesitante brisa eram a única memória que lhe restara daquele momento». (Couto, 2019: 22)

mas todas as personagens estão a vê-la. Em qualquer caso, é evidente que as interpretações possíveis são muitas e que a aparição de Napolo esconde algum significado simbólico dentro da história. É importante, para a procura do sentido deste episódio, considerar também o contexto de produção da obra. *Vinte e Zinco*, com efeito, pode ser considerado, com as devidas ressalvas, um romance histórico: o objetivo do romance (que foi encomendado a Mia Couto, pela editora portuguesa Caminho, em ocasião do aniversário da Revolução dos Cravos) é percorrer a fim do Império português a partir do ponto de vista moçambicano e isto, em relação ao género do fantástico, pode criar alguns problemas no que diz respeito à interpretação do texto. O leitor, presumivelmente, conhece a História, sabe que o Império Português caiu a 25 de abril de 1974 e não pode simplesmente ignorar a realidade dos factos. Perante o próprio conhecimento dos acontecimentos históricos (reinterpretados, obviamente, por meio da ficção), por outras palavras, o leitor é levado a procurar um dado significado simbólico na aparição de Napolo, já que sabe com certeza que uma “tempestade” vai efetivamente cair sobre Portugal e suas colónias. Qual, então, este significado? Uma leitura pós-colonial do romance pode, talvez, oferecer uma resposta: se o romance, como já foi sugerido aqui, pode ser lido como a história da oposição de dois mundos, a aparição de Napolo pode ser interpretada como o elemento de conjunção entre os dois: cada um dos grupos (os moçambicanos e os portugueses), com efeito, recebe uma premonição por parte da aparição. Os moçambicanos, que imediatamente reconhecem a identidade da cobra voadora, percebem logo que uma tempestade está a chegar: poder-se-ia afirmar que a tempestade é uma referência para a iminente guerra civil que, após a Independência, irá efetivamente “afundar” o País, segundo a visão de Andaré. Aliás, no capítulo intitulado *27 de abril*, um encontro entre Andaré Tchuisco e Jessumina parece confirmar esta tese:

O cego regressa de casa da adivinha. Consultara Jessumina para saber do 25 de Abril: seria aquele o dia em que recuperaria as visões?

– Agora é que vou ver?

– Não. Você tem que esperar para um outro vinte e cinco. (Couto, 2019: 89)

O “outro vinte e cinco” é uma óbvia referência ao 25 de junho de 1975, dia da proclamação da independência nacional moçambicana. As visões de Andaré, portanto, estão claramente ligadas aos acontecimentos históricos tal como os conhecemos e estudamos hoje em dia; acontecimentos, todavia, reinterpretados a partir de um ponto de

vista moçambicano e, sobretudo, relatados “à maneira moçambicana”: através de um conto simbólico.

Os portugueses (representados por Lourenço), pelo contrário, não reconhecem a cobra voadora e, provavelmente por causa disso, num primeiro momento só ficam espantados com a transformação de um objeto em animal. Com a segunda transformação de Napolo (de cobra em ave), todavia, Lourenço reconhece na ave o mesmo animal que viu voar no momento da morte do pai. A relação de Lourenço com o pai é complicada. Lourenço, efetivamente, é uma personagem bastante complexa: nos primeiros capítulos (*19 de abril, 20 de abril*) ele é representado como um homem altamente ambíguo, dividido entre uma personalidade (pública) fortemente viril e autoritária, construída em torno do próprio amor pela Pátria, e uma personalidade (privada) muito frágil, infantil, dependente do apoio da mãe. Descobre-se, ao longo do romance, que esta ambiguidade, característica da personagem de Lourenço, teve origem no episódio da morte do pai (oficial da PIDE, tal como o filho, e afervorado estimador e defensor da Pátria), morto como um herói aos olhos do filho, e que representa a encarnação de todos os valores nacionais (e imperiais) do século XX português. A aparição de Napolo, portanto, representa para Lourenço a premonição do fim do Império português que, tal como o pai Joaquim de Castro, morrerá tornando-se plumas de uma ave.

A leitura pós-colonial do romance, portanto, torna impossível o desempenho da *função do leitor*, enunciada por Todorov entre as características fundantes do género fantástico: face à História, no caso de Napolo, o leitor é inevitavelmente orientado para a procura de significados simbólicos e para a interpretação do texto não a partir da hesitação que descreve (e que ao mesmo tempo provoca), mas, pelo contrário, pelos significados metafóricos que reinterpretam os factos históricos a partir de uma concepção moçambicana sem, todavia, alterar a ordem na qual estes se concretizaram.

3.2 O Maravilhoso e o Mágico

Próximo do conceito de fantástico encontra-se o do maravilhoso, também caracterizado pela ‘intrusão’ de acontecimentos sobrenaturais dentro de uma narração predominantemente realista. Há consenso, entre os críticos, sobre o facto de uma definição única e definitiva do género ser impossível de postular. Tal como observa L. Padura:

El más frecuente error cometido por muchos de los críticos e investigadores de la literatura hispanoamericana que de manera directa o colateral se hayan referido a la narrativa de Alejo Carpentier y su teoría de lo real maravilloso americano, ha sido querer formular una definición de lo real maravilloso, sin reparar -u obviando ese importante detalle – que por la evolución literaria e ideológica del novelista cubano y por la esencia bisémica que encierra el termino (ya que este alude a una realidad y a una literatura), resulta desde todo ángulo imposible alcanzar esa definición única y totalizadora: se trata de un proceso y es impostergable asumirlo como tal. (Padura, 1989: 23)

É no prefácio ao romance *El reino de este mundo*, do autor cubano Alejo Carpentier (“fundador” do género), portanto, que a crítica identificou um primeiro (e satisfatório) enquadramento teórico. No prefácio à obra, publicado pela primeira vez em 1948, no jornal *El Nacional* e logo incluído como prólogo ao romance, Carpentier afirma:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...] Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados. (Carpentier, 2011:10-12)

A partir destas primeiras observações do autor, é possível delinear as características principais do género – ou, por outras palavras, da estética – do *Real Maravilloso* latino-americano:

Em primeiro lugar, e tal como sugere a nomenclatura, o primeiro pressuposto para a realização do género é representado pela inclusão, dentro da narração, de elementos irrealis (ou até fantásticos, insólitos) no plano da realidade; inclusão que se torna possível graças a um ato de fé por parte das personagens que assistem à cena, mas também por parte do leitor, que durante a leitura tem de suspender a própria conceção da realidade em favor da dimensão híbrida, real-maravilhosa do texto. Diferentemente do género do fantástico, portanto, a narrativa do Real-Maravilhoso não é construída a partir de um sentimento de hesitação, mas é possível afirmar que, também neste caso, ao leitor é dada uma função: se no caso da literatura fantástica o leitor precisa suspender o próprio juízo racional sobre os factos narrados, em favor de uma interpretação que não descredita de forma absoluta uma explicação em favor do irreal e que, pelo contrário, fica suspensa entre duas possíveis interpretações, no caso do Real-Maravilhoso o leitor, por meio de um ato de fé, é levado a se identificar com a perspectiva das personagens e, sobretudo, com a do narrador da história; uma perspectiva que considera as maravilhas do continente americano como parte de uma quotidianidade totalmente real. Carpentier afirma, de facto, que o maravilhoso seria uma característica própria do dia a dia do continente americano:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaicano. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las Prisiones Imaginarias del Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (Carpentier, 2011: 11-12)

Isto, além de justificar o ampliamiento da escala da realidade dentro da narração, serve ao autor para postular a diferença (reivindicada a partir do ponto de vista do Sul) entre a concepção europeia do mundo (lógica, cartesiana, em constante busca de uma “verdade” única e cientificamente explicável) e a da América Latina (uma perspectiva híbrida, até no plano que concerne à realidade do quotidiano). A relevância desta reivindicação torna-se ainda mais evidente se se considerar a centralidade do discurso histórico dentro da narrativa real-maravilhosa. Definindo o maravilhoso como privilégio e patrimônio do continente americano e afirmando que «lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados», Carpentier deixa-nos entender que através da instituição do género quer-se propor também uma recuperação da História americana, – que se concretiza nas narrativas por meio da reinterpretação dos acontecimentos históricos (sobretudo coloniais) a partir do ponto de vista do subalterno, mas também através da recuperação de mitos, lendas e crenças populares das culturas indígenas e das culturas escravas “importadas” no continente pelos colonizadores europeus. Através dos mitos, das lendas e das crenças (que constituem o elemento maravilhoso da narração), portanto, a História é reinterpretada, por meio da ficção, a partir do olhar do colonizado e, neste processo de re-narração o recurso ao maravilhoso torna-se fundamental, sendo necessário para oferecer uma interpretação total (na concepção latino-americana) dos “inexplicáveis” acontecimentos históricos que plasmaram o cenário sociocultural a partir do qual o autor constrói as próprias histórias. No caso de *El Reino de Este Mundo*, por exemplo, Carpentier afirma ter construído o romance a partir de uma profunda e atenta pesquisa histórica:

En él se narra una sucesión de hechos extra-ordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que

el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes – incluso secundarios –, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso, en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. (Carpentier, 2011: 14)

O Real-Maravilhoso, portanto, além de ser expressão direta da perspectiva literária latino-americana deve ser entendida também como uma reivindicação pós-colonial da própria subalternidade, feita na tentativa de subvertê-la⁴². A subversão operada pelo Real-Maravilhoso é, portanto, dupla: se, por um lado, através da inclusão do fantástico/insólito no plano da realidade, se procura um sentido autenticamente latino-americano da História, por outro, por meio da afirmação da própria diferença da forma identitária hegemônica, se estabelece o padrão a partir do qual definir a identidade latino-americana. Do ponto de vista identitário, com efeito, torna-se central o tema da hibridação das populações latino-americanas (*mestizaje*), quer ao nível da representação identitária em si, quer ao nível das dinâmicas textuais, ou mais especificamente, da própria presença do maravilhoso dentro da narração. De facto, como observa L. Padura:

Como concepción del mundo americano, también la teoría de Carpentier tiene límites inconmensurables, gracias a que su fundamento es la definitiva concientización de las posibilidades artísticas immanentes en el peculiar devenir de América, donde han venido a fundirse razas, culturas, pueblos, modos de producción, religiones, sistemas políticos, leyes absurdas y feroces dependencias coloniales y neocoloniales, que, en su barroca amalgama, conducen el desarrollo del continente por caminos inesperados e incomprensibles para cualquier otra región del mundo. Es ver de América sus esencias distintivas y crear la literatura que a ellas corresponde y mejor las expresa. (Padura, 1989: 27-28)

E continua:

Además, en Carpentier existe de modo bien definido la conciencia del mestizaje total americano – promotor de muchas maravillas –, que reúne esencias procedentes de los más disímiles rincones del globo y crea una nueva ontología, maravillosa por su singular carácter, insólita por su capacidad distintiva. (Padura, 1989: 48)

O processo de *mestizaje total* americano não exclui, naturalmente, a identidade do colonizador europeu que, junto às outras identidades (indígenas ou, em todo o caso, subalternas) participa na hibridação que origina a própria identidade latino-americana pós-colonial. Através de um processo que, com as devidas ressalvas, pode ser interpretado

⁴² Cf. Santos, 2018: 600: «Na identidade subalterna, a declaração da diferença é sempre uma tentativa de apropriar uma diferença declarada inferior de modo a reduzir ou a eliminar a sua inferioridade. Sem resistência não há identidade subalterna, há apenas subalternidade».

como uma operação antropofágica⁴³, a identidade do colonizador europeu (junto aos preconceitos e representações das *outras* identidades que implica) é interiorizada por parte do subalterno, com o objetivo de desconstruir o próprio discurso colonial que relegou a identidade latino-americana à alteridade: a reivindicação dos elementos maravilhosos do continente americano, por exemplo, deve também ser entendida como uma tentativa de subversão dos discursos “exotizantes” que animaram as primeiras conquistas das Caraíbas e dos territórios continentais da América Latina; discursos em que o chamado Novo Mundo era representado à semelhança do Paraíso Terrestre, como um lugar cheio de riquezas e, justamente, de encanto e maravilha⁴⁴.

Considerando a centralidade do discurso sobre a história americana e o forte impulso oferecido pela dimensão social e identitária que o género quer resgatar e fixar por meio da representação literária, é evidente que o Real Maravilhoso possui uma forte conotação política, calibrada na especificidade do continente latino-americano (na sua evolução espaço-temporal, evidentemente).

Com breve enquadramento e, sobretudo, face à centralidade do contexto geográfico da América nas postulações de Carpentier, é justo perguntar-se se, apesar das especificidades do género literário, é realmente possível empregar o conceito de Real

⁴³ Cf. E. Finazzi-Agrò, *L'identità mangiata – Considerazioni sull'Antropofagia*, em E. Finazzi-Agrò, M.C. Pincherle, *La Cultura Cannibale – Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Meltemi: Milano, 2018, 93-106: «Quello che, in effetti, ci viene incontro nell'antropofagia è un paradosso su cui il rapporto fra le culture e/o tradizioni diverse all'interno di ciascuna cultura nazionale continua ancor'oggi ad incagliarsi. In questa prospettiva, si dovrà preliminarmente valutare come l'ingestione dell'altro abbia a che fare, da sempre, con una ben strana forma di potere – un potere che si rovescia paradossalmente nel suo contrario: in un *de-potere* che, infine, espone all'Altro e lo sacralizza (nella formulazione di Oswald: “Assorbimento del nemico sacro. Per trasformarlo in totem”). Atto che si origina nell'ostilità (per lo meno nella modalità esocannibalica), nell'aggressività e nella prevaricazione nei confronti di un nemico reale, la divorazione diviene quindi, per il fatto stesso di configurarsi come un *eccesso*, come un'uscita dal *proprio*, un modo – al tempo stesso simbolico-rituale e empirico, materiale – per aprirsi a quella stessa alterità che viene negata nel momento dell'assimilazione, della sua cancellazione nelle profondità intestinali. Si mangia, in altre parole, per assorbire le virtù del mangiato, per “incarnare” il valore, così che l'*incorporazione* dell'altro finisce per configurarsi come un modo di *dare corpo* all'altro – al nemico come all'amico, si badi, visto che tale motivazione è sensibile anche nella modalità endocannibalica (divorazione di un parente o di un membro preminente della comunità)».

⁴⁴ Pense-se, por exemplo, no mito de *El Dorado*. Cf. F. Vázquez, *El Dorado – Crónica de la Expedición de Pedro de Ursua y Lope de Aguirre*. Alianza Editorial: Madrid, 1987, 21-22: «En el mito de El Dorado confluyen realidades y fantasías, anhelos e intereses de diversos grupos humanos. El Nuevo Mundo sirvió para reactivar la imaginación europea y cada expedición de descubrimiento y conquista que se organizaba se prometía, a nivel oficial y en la mente de sus participantes, como meta dorada que habría de colmar el ansia de fama y riqueza de los españoles del XVI. [...] *Un factor fundamental para el reclutamiento de una hueste o de un contingente de colonos era la promesa del reparto de un succulento botín de guerra o bien, en el segundo caso, de encontrar un maravilloso país abundante en toda clase de comodidades y riquezas*». [grifo meu]

Maravilhoso para analisar contextos (literários ou social-identitários) geográfica e historicamente tão longes da especificidade latino-americana. É realmente possível realizar (por meio de conceitos tão marcadamente políticos dentro do contexto do próprio concebimento) um paralelismo entre a América Latina de dominação espanhola e, por exemplo, o Moçambique colonial de dominação portuguesa? Não significaria ignorar a tangível diferença entre os dois tipos de dominação colonial e, sobretudo, das diferentes dinâmicas identitárias surgidas nos dois contextos? E aliás, pensando nas conotações estéticas do género literário, é realmente possível que este seja capaz de captar a totalidade (sobretudo dos aspetos culturais) de um produto literário oriundo de uma realidade espaço-temporal tão diferente? Sem o suporte de uma sólida contraparte teórica, empenhada no estudo da literariedade africana a partir de uma perspetiva autenticamente africana, resulta difícil encontrar respostas certas e definitivas para perguntas deste tipo. Contudo, as perguntas que surgem com a manifestação de incongruências teóricas tal como a do Real Maravilhoso latino-americano empregado no estudo de cenários pós-coloniais marcados por outras especificidades salientam, mais uma vez, a necessidade de repensar ao pós-colonialismo a partir das suas específicas declinações contextuais, sem se deixar prender por mecanismos que, ao invés de resgatar as injustiças coloniais, definem (talvez inconscientemente) mais uma série de critérios para estabelecer a distância entre as identidades do ex-colonizador e do ex-colonizado.

Mesmo sem querer avançar uma proposta teórica definitiva, propõe-se em seguida uma breve análise de *O abraço da serpente*, de Mia Couto – contido na coletânea *Estórias Abensonhadas* – para tentar responder, mesmo que parcialmente, a estas perguntas.

O Abraço da Serpente abre-se com o relato do encontro do cadáver de Acubar Aboobacar, morto, suspeita-se, por mordedura de cobra:

Contudo, não foram encontrados nem o animal nem sinais dos dentes no corpo do falecido. A esposa disse à Rádio que Aboobacar vinha denotando um comportamento estranho e lhe dirigia frequentes ameaças. Suspeitava, sem fundamento, de infidelidade conjugal. (Couto, 2011:113)

O narrador volta depois um pouco atrás, para contar o dia da morte de Acubar: o filho dele, Mintoninho, sai de casa para ir chamar o pai, mas, ao chegar à estrada, encontra uma boina azul, que resolve guardar em casa para entregar mais tarde no quartel dos boinistas. Acubar, todavia, que já está voltando para casa, à entrada vê a boina azul e interpreta-a como um claro sinal da infidelidade da esposa: segundo Acubar, deve tratar-

se de um amante que, após um encontro com a esposa, teria esquecido a própria boina. O homem decide então esperar que a mulher volte para casa, mas, assim que se senta, adormece:

E assim dormido 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 cocejou todo, com sua língua bifida. (Couto, 2011:115)

Na cobra do sonho, todavia, Acubar reconhece a própria esposa («Quando lhe chegou ao pescoço Acubar ouviu os olhos dela: eram de Sulima, sem falta nem acréscimo». (Couto, 2011:116)), a qual lhe vem anunciar que a partir daquele momento os dois teriam vivido «presos um em outro». A cobra/esposa pede-lhe depois para entrar na sua boca, e depois dela ter entrado no corpo dele, o homem desperta, para chamar o filho e anunciar-lhe que está a morrer. Mintoninho, num primeiro momento, pensa que o pai está devaneando, bêbado, mas, de repente, nota que algo está acontecendo com a pele do homem:

Então, o miúdo viu o pai transitando de derme para epiderme, lhe aparecendo visíveis umas escamas verdes-esverdeadas. Parecia que outro ser, monstriforme, roubava o desenho do seu velho. (Couto, 2011:117)

O filho, afligido pelo sofrimento do pai, quer ir pedir ajuda, mas o pai impede-o, afirmando que as feridas na boca se curam com a saliva e que a ferida que está a curar lhe foi causada pela vida, a vida de que não soubera gostar.

Acubar Aboobacar, tal como anunciado pelo *incipit* do conto, morre, entre os braços do filho. É possível pensar (seguindo algumas das “pistas” deixadas pelo autor ao longo do texto) que o sonho de Acubar nada tenha a ver com seu falecimento e que o homem tenha morrido de ciúmes («Aquele amargo do ciúme lhe crescia no todo corpo como um fermento deixado em forno. Mas era como se lhe soubesse bem a visita daquele outro eu, ele que, antes da guerra, jamais havia cuidado de perder Sulima». (Couto, 2011: 115)). O sonho, fosse este o caso, deveria apenas para ser interpretado como um devaneio ou, por outras palavras, como a materialização onírica das angústias de Acubar, e, assim, a história ganharia um profundo significado simbólico-moral: o homem, depois de se ter apercebido de não ter gostado o suficiente da vida e, sobretudo, de não ter cuidado do amor pela própria esposa, teria morrido de ciúmes e aflição. No texto, todavia, estão presentes outros indícios que encorajam uma análise mais profunda dos acontecimentos.

Em primeiro lugar, a figura da serpente é muito emblemática. Quando o protagonista adormece e no sonho lhe aparece a cobra, o narrador (omnisciente e extradiegético) explica o significado simbólico do animal:

A cobra é bilingue para mostrar que todo o animal esconde sempre outra criatura. [...] A serpente, diz-se, nasceu junto com a alma humana. Sim, a cobra é feita de enganos tal igual a mulher. As garras de uma estão na boca da outra. (Couto, 2011: 115-116)

Interpretando o sonho de Acubar (angustiado por não ter cuidado do próprio casamento com Sulima) a partir destes significados oferecidos pelo narrador, o leitor é levado a acreditar que o ofídio é realmente a mulher, transfigurada por meio de um feitiço. Esta segunda interpretação seria confirmada, aliás, pelas escamas que o filho vê crescer na pele do pai: a gradual transformação da pele do homem (testemunhada pelo filho e, portanto, real) sugere que, muito provavelmente, se trata de um feitiço da mulher, cansada do comportamento estranho e das ameaças relatados pelo narrador no começo da história. A última cena do conto oferece mais uma sugestão da justeza da segunda interpretação:

A mãe encontrou os dois assim estatuados em lembranças. 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, 2011:117)

Esta série de detalhes da história descredita completamente a possibilidade de uma interpretação propriamente realista do conto, já que, fosse este o relato de uma série de eventos “ordinários”, Sulima não teria nenhum alibi para provar que não foi ela quem matou o marido: se, tal como se percebe no começo do conto, Acubar e Sulima tivessem chegado a casa mais ou menos à mesma hora («Mintoninho saiu de casa correndo por verdanias, escancarados capinzais. Ia chamar o pai, Acubar Aboobacar. *O menino não queria que sua mãe, vendedeira no bazar, desencontrasse o marido ao regressar a casa*»). (Couto, 2011:113) [grifo meu]), por que a mulher tardou tanto? Por que chegou só depois do marido ter morrido? E, sobretudo, por que teria escondido a boina na bolsa depois de se ter apercebido do acontecido?

É evidente, portanto, que o conto relata acontecimentos que pertencem à ordem da irrealidade – segundo a concepção europeia de realidade. Esta irrealidade, contudo, passa para o nível da realidade, graças aos ditos detalhes da história: os comentários do narrador sobre a origem da serpente e sobre o significado da sua língua bífida, a ausência de espanto do filho de Acubar ante a transformação da pele do pai... Em suma, se no caso da literatura fantástica e no caso do Real Maravilhoso latino-americano é necessário que

a obra estabeleça uma oposição entre dois polos, no que concerne à conceção da realidade (*ordinário vs. extraordinário* no caso da literatura fantástica e perspectiva europeia vs. perspectiva latino-americana no caso do Real Maravilloso), em *O Abraço da Serpente*, de Mia Couto, os factos narrados pertencem a uma única conceção da realidade, à qual o leitor tem acesso graças às explicações do narrador. Finalmente, se se analisar o conto a partir da definição de *Real Maravilloso* oferecida por Carpentier – cuja proposta, como já foi dito, não representa a única definição possível do género, mas sim uma das mais completas e, poder-se-ia dizer, canónicas – notam-se facilmente algumas incongruências: a alteração da realidade acontece, mas sem causar a particular intensidade para a qual aponta o autor cubano.⁴⁵ Mintoninho, com efeito, ante o sofrimento aparentemente surreal do pai, não precisa de nenhum ato de fé para entender que o que está vendo é real: as escamas na pele de Acubar são uma prova suficiente para colocar o facto na ordem da realidade e o leitor, por conseguinte, não precisa desempenhar nenhuma função ao ler o conto pois cada elemento de possível dúvida é integrado pelas explicações do narrador. As personagens e os lugares escolhidos pelo autor, aliás, não têm nenhuma conotação ou relevância histórica: as personagens são construídas a partir do modelo de “gente comum” e o lugar mantém-se desconhecido ao leitor.

Muito próximo do conceito de Real Maravilloso encontra-se o de *Realismo Mágico*. Tal como refere D. Roas em *Trás los Límites de lo Real* (2011), o termo foi usado pela primeira vez pela crítica pictórica da década de 1920:

Como es bien sabido, fue el crítico alemán Franz Roh quien en 1925 acuñó el término *realismo mágico* para referirse a una nueva vía de expresión pictórica surgida tras las vanguardias y que suponía una vuelta al mundo objetivo, pero no como simple copia de la realidad, sino como una segunda creación de esta, conseguida mediante el empleo de un modo de percepción mágico en la representación de lo real. (Roas, 2011: 56)

O género manifestou-se em breve também na literatura, graças à publicação, nas décadas de 1930 e 1940, de obras de autores que propunham narrativas em que se produziam a integração e a equivalência do real e do extraordinário (Roas, 2011:57).

É difícil, em boa verdade, propor uma definição de Realismo Mágico que permita identificar características capazes de distingui-lo marcadamente do Real Maravilloso, já

⁴⁵ Cf. Couto, 2011: 117: «O menino, primeiro, acreditou ser fingimento de bebedeira. Mas, depois, *em face das novas aparências do pai ele se afligiu*. Quis partir em socorro». [grifo meu] O rapaz, diante a “transformação” do pai, não se espanta por causa da natureza do que está a acontecer, mas porque está a acontecer algo com a saúde do pai!

que ambos, como já foi dito, são dois géneros muito próximos um do outro, quer na sua origem conceptual, quer nas dinâmicas textuais que os caracterizam: a maioria dos aspetos do enquadramento teórico do Real Maravilhoso que acaba de ser proposto, com efeito, poderia ser empregue para delinear com adequada precisão as “pedras angulares” do Realismo Mágico também. Tal como observa Roas, de facto:

El realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y de lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. Así, los fenómenos prodigiosos son presentados como si fueran algo corriente. Y eso lo distingue, por un lado, de la literatura fantástica, basada en el enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo imposible, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que implica un modo de expresión realista. No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad, de una realidad, como decía, absolutamente cotidiana, «reconocible» por el lector, lo que significa, en definitiva, superar la oposición posible/imposible sobre la que se construye el efecto fantástico. (Roas, 2011: 57-58)

A diferença principal entre os dois géneros, portanto, reside na perceção da realidade instaurada pela obra literária: se no Real Maravilhoso as personagens e o leitor precisam desempenhar uma dada função – por meio de um ato de fé (o que implica o reconhecimento das duas dimensões da realidade proposta: uma propriamente real e a outra, justamente, fantástica/maravilhosa) –, com o Realismo Mágico o leitor pode assumir a própria posição sem nenhuma obrigação em relação ao texto, já que todos os factos narrados pertencem a um universo conceptual em que o mágico e o fantástico também são parte efetiva da realidade⁴⁶. Isto torna-se mais evidente se se considerar a reação das personagens das diversas histórias à introdução do elemento fantástico dentro da narração. Tal como observa Paradiso, «de forma bem simplista»:

No *Realismo Mágico* acontecem coisas surreais e as personagens não se importam, como por exemplo, uma chuva de flores ou alguém se transformando em um animal. No *Realismo Maravilhoso* essas mesmas coisas surreais acontecem e as personagens se assustam, incomodam-se. (Paradiso, 2014: 87)

No que diz respeito ao Realismo Mágico e ao Real Maravilhoso, portanto, é fácil entender as razões que levaram a crítica ocidental a enquadrar parte da produção literária

⁴⁶ Cf. J.P. Durix, *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magic realism*. London: Macmillan Press, 1998, 135: «The world of magic realists is one in which the ‘realistic’ world is no sooner established as such than its validity is questioned through fictional manipulation. The writers thus reassert the fact that reality is not given a priori but constructed through the novelists’ perception of their material and handling of language. The apparent logic and naturalness of linear time is exposed through numerous anachronies and ‘mise en abymes’ which are part of the novelists’ common practice».

africana dentro destes movimentos estéticos⁴⁷: as marcas temáticas e estilísticas dos dois géneros, com efeito, oferecem um ótimo ponto de partida para a interpretação das narrativas em questão, já que nelas, frequentemente, as cenas propostas oscilam entre o polo da realidade e o da irrealidade, se estes forem definidos a partir de uma perspetiva racional, ocidental. No que diz respeito ao estudo das dinâmicas identitárias instauradas ou sustentadas pelo produto literário, todavia, seria ingénuo e demasiado simplista, particularmente em análises de matriz conceptual pós-colonial, antepor os aspetos estético-literários do produto em questão à análise histórico-antropológica do específico contexto que lhe deu origem: no que diz respeito ao caso da literatura moçambicana em língua portuguesa, o emprego de classificações como a de Real Maravilhoso e Realismo Mágico é útil apenas na categorização da estética literária *stricto sensu*, já que, do ponto de vista identitário-cultural, os dois conceitos estão estritamente ligados ao contexto latino-americano e, por conseguinte, são incapazes de ter em conta as específicas dinâmicas identitárias que subjazem à estética literária moçambicana (ou de qualquer outro contexto fora do continente americano, poder-se-ia argumentar). Pense-se, por exemplo, na relevância que a valorização do *mestizaje* latino-americano tem na definição dos géneros: será que esta tem a mesma centralidade conceptual nas narrativas moçambicanas? O conceito de hibridação postulado com base no contexto latino-americano representa um esquema útil na definição do contexto moçambicano? É realmente possível criar um paralelismo absoluto entre os dois contextos sócio-identitários? Apesar das semelhanças que, efetivamente, aproximam os processos latino-americano e moçambicano de subversão da identidade colonial subalterna em favor de uma nova identidade “nacional”⁴⁸, autodefinida e não hétero-definida, tal como no caso do Colonialismo, pela(s) identidade(s) hegemónica(s)⁴⁹, e, sobretudo, considerando a

⁴⁷ Isto, segundo Paradiso, depende, além de razões de “conveniência conceptual”, da herança ideológica do Colonialismo: «O europeu colonizador inicia no Renascimento a sua empreitada a invadir as terras d’outrem, ainda envoltos na mentalidade medieval do “maravilhoso”. Séculos depois, ao chegar em África a mesma visão embebida no exotismo e na alteridade se apresenta no encontro com o outro-nativo e suas instituições (família, religiosidade, sistema jurídico, política, etc.). Após a independência de várias nações africanas, este antigo olhar recai sobre as literaturas, que sofrem com os conceitos e resquícios da colonialidade, em que o ‘real’ africano é mágico, maravilhoso ou fantástico, signos que encobrem a ignorância colonial frente ao mundo religioso e estético da África negra». (Paradiso, 2014: 83)

⁴⁸ Usa-se aqui o termo entre aspas para manter um certo nível de generalidade do discurso, para o benefício das postulações feitas no primeiro capítulo deste trabalho sobre o uso do conceito de nação e de nacionalismo aplicado a contextos pós-coloniais (1.3).

⁴⁹ Pense-se, por exemplo, no já mencionado romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto, em que uma “pedra milhar” da História europeia é desconstruída (quer em suas causas quer em seus efeitos) a partir do ponto

necessidade do contemporâneo estudioso pós-colonial de avançar análises feitas a partir da especificidade do objeto de estudo, a resposta seria não.

Para oferecer um contraponto teórico às propostas de classificação da narrativa africana analisadas até agora, refletir-se-á, no próximo parágrafo, sobre uma quarta proposta teórica, avançada, desta vez, por uma perspectiva autenticamente africana: o Realismo Animista. Mesmo sem o objetivo de propor uma classificação definitiva, o conceito será abordado na tentativa de avaliar a justeza desta recente proposta.

3.3 O Animista

Apesar da sua escassa notoriedade, o conceito de Realismo Animista nasceu há mais de trinta anos, após a primeira publicação, em 1989, do romance *Lueji – O Nascimento de um Império*, do autor angolano Pepetela. Relativamente ao discurso teórico em torno do conceito, observa Paradiso:

Parece um assunto novo, mas engana-se quem crê que, somente agora, a discussão sobre os conceitos próprios para a literatura africana está acontecendo na academia. Em 1989, Pepetela deu o pontapé inicial à discussão, seguido muitos anos depois por Henrique Abranches, em 2007. No Brasil, o artigo da professora Sueli Saraiva (2007), *O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa* foi seminal nesta discussão.

Apesar das contribuições teóricas que com entusiasmo suportam a proposta do Realismo Animista (a maioria das quais tem como base uma crítica ao uso incondicionado dos conceitos de Realismo Mágico e Real Maravilhoso para o estudo das literaturas africanas), o conceito ocupa ainda uma posição marginal dentro do discurso crítico. Talvez a razão principal esteja ligada, além de à escassa literatura crítica atualmente disponível, à opacidade do próprio conceito (marcadamente religioso/espiritual) de Animismo aos olhos da crítica ocidental. Tal como observa H. Garuba, no ensaio *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society*⁵⁰:

Unlike Christianity and Islam, for example, which refer to particular religions, animism does not name any specific religion. Rather it is the umbrella designation for a mode of religious consciousness that is often as elastic as the user is willing to stretch it. Perhaps the single, most important characteristic of animist thought – in contrast to the major monotheistic religions – is its almost total refusal to countenance unlocalized, unembodied, unphysicalized gods and spirits. Animism is often simply seen as belief in objects such as stones or trees or rivers for the simple reason that animist gods and spirits

de vista moçambicano (o ponto de vista do subalterno) na tentativa de re-calibrar o seu significado e o seu valor histórico e simbólico.

⁵⁰ Cf. *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society* em: *Public Culture*, Volume 15, Issue 2. Duke University Press, 2003.

are *located* and *embodied* in objects: the objects are the physical and material manifestation of the gods and spirits. Instead of erecting graven images to symbolize the spiritual being, animist thought spiritualizes the object world, thereby giving the spirit a local habitation. Within the phenomenal world, nature and its objects are endowed with a spiritual life both simultaneous and coterminous within the culture far in excess of their natural properties and their use value. (Garuba, 2003: 267)

A partir desta definição oferecida por Garuba, é fácil entender que o Animismo é um conceito vasto, não-específico e potencialmente aberto: embora profundamente enraizado na realidade religiosa africana, o conceito não aponta para uma específica realidade contextual, mas sim para uma modalidade de expressão espiritual. Disto resulta que o conceito de animismo pode ser aplicado a diferentes contextos geográficos e culturais.⁵¹

É já a partir do século XVIII que aparecem os primeiros estudos sobre o conceito de Animismo, graças à contribuição de Georg Ernst Stahl (químico, físico e filósofo alemão), que, em *Theoria Medica Vera*, em 1707, se valeu do termo para explicar a própria teoria, segundo a qual a vida animal é produzida por uma alma imaterial, teoria que, em boa verdade, resume parte da conceição animista. O conceito foi recuperado e ampliado só no final do século XIX, quando, em 1871, com a publicação de *Primitive Culture*, do antropólogo inglês Edward B. Tylor, o termo passou a ter conotações principalmente filosóficas e/ou religiosas:

I propose here, under the name of Animism, to investigate the deep-lying doctrine of spiritual beings, which embodies the very essence of Spiritualistic as opposed to Materialistic philosophy. [...] Animism

⁵¹ Os mesmos conceitos latino-americanos de Realismo Mágico e Real Maravilhoso, segundo a perspectiva de Paradiso, basear-se-iam numa conceção animista: «A ideia de Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso só se adaptou muito bem no contexto latino-africano, por uma única razão – o mundo latino-americano fundamenta-se a partir do imaginário animista africano, a partir do pensamento religioso afro-diaspórico. Onde se encontra o africano na América, lá está a memória simbólica animista» (Cf. Paradiso, 2020: 98-103). Também H. Garuba vê no pensamento animista a base a partir da qual se desenvolveram os dois géneros latino-americanos: «Animist realism, I believe, is a much more encompassing concept, of which magical realism may be said to be a subgenre, with its own connecting characteristics and its formal difference. By repetition and difference, magical realism at once signals its dependence on the enabling code of animist discourse and its representational “realism” and also marks its difference. To state it somewhat more precisely, animist materialism subspecies into the representational technique of animist realism, which may once again further subspecies into the genre of magical realism. [...] To reiterate the point made earlier, many of the literary techniques of the artists who have been labeled magical realist writers derive their warrant from traditional animist cultures». (Cf. Garuba, 2004: 274-275) É possível, aliás, encontrar marcas de um pensamento animista também em outras narrativas: pense-se, por exemplo, na produção literária da Indonésia pós-colonial, em que frequentemente os mitos e as crenças tradicionais são incorporados em enredos essencialmente realistas, como no caso de *Het Lied en de Waarheid*, da autora holandesa Helga Ruebsamen, em que a figura do *waringin* (uma árvore autóctone da região de Jakarta: *Ficus Benjamina*) assume um papel fundamental no enredo por ser tabernáculo dos espíritos: «Wij kuerden rond het erf, waar bomen stonden waarvan ik niet alle namen meer weet. Er was een haag van hibiscus, er waren een flamboyant, kembodja’s en melati’s. Boven alles uit torende de waringin, die in een vorig leven Pangeran Djamodjaja heette». (Ruebsamen, 1997: 18)

characterises tribes very low in the scale of humanity, and thence ascends, deeply modified in its transmission, but from first to last preserving an unbroken continuity, into the midst of high modern culture. Doctrines adverse to it, so largely held by individuals or schools, are usually due not to early lowness of civilisation, but to later changes in the intellectual course, to divergence from, or rejection of, ancestral faiths; and such newer developments do not affect the present enquiry as to the fundamental religious condition of mankind. Animism is, in fact, the groundwork of the Philosophy of Religion, from that of savages up to that of civilised men. And although it may at first sight seem to afford but a bare and meagre definition of a minimum of religion, it will be found practically sufficient; for where the root is, the branches will generally be produced. (Tylor, 1920: 425-426)

Apesar da sua perspectiva eurocêntrica que, ao longo do texto, parece querer conotar negativamente o próprio objeto de estudo (é suficiente pensar no título da publicação), o texto identifica algumas das características fundantes do pensamento animista, quais: a prevalência da componente espiritual (imaterial) do ser na definição do conceito de vida e a presença de um sentimento de ligação (espácio)temporal entre os seres. O termo foi depois recuperado por S. Freud, em *Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken*.⁵²

Was zur Aufstellung dieser Namen [Animatismus, Animatismus, Manismus] Anlaß gegeben hat, ist die Einsicht in die höchst merkwürdige Natur- und Weltauffassung der uns bekannten primitiven Völker, der historischen sowohl wie der jetzt noch lebenden. Diese bevölkern die Welt mit einer Unzahl von geistigen Wesen, die ihnen wohlwollend oder übergesinnt sind; sie schreiben diesen Geistern und Dämonen die Verursachung der Naturvorgänge zu und halten nicht nur die Tiere und Pflanzen, sondern auch die unbelebten Dinge der Welt für durch sie belebt. Ein drittes und vielleicht wichtigstes Stück dieser primitiven «Naturphilosophie» erscheint uns weit weniger auffällig, weil wir selbst noch nicht weit genug von ihm entfernt sind, während wir doch die Existenz der Geister sehr eingeschränkt haben und die Naturvorgänge heute durch die Annahme unpersönlicher physikalischer Kräfte erklären. Die Primitiven glauben nämlich an eine ähnliche «Beseelung» auch der menschlichen Einzelwesen. Die menschlichen Personen enthalten Seelen, welche ihren Wohnsitz verlassen und in andere Menschen einwandern können; diese Seelen sind die Träger der geistigen Tätigkeiten und bis zu einem gewissen Grad von den «Leibern» unabhängig. (Freud, 1913: 101)

É nestas últimas duas definições que o uso contemporâneo do termo assenta as próprias bases. A contribuição de Freud, com efeito, além de completar (mesmo que em parte problemáticamente) a definição avançada por Tylor, é importante pois vê no Animismo um dos fundamentos das práticas de organização social de tais comunidades⁵³. Tal como observa Garuba, de facto:

⁵² Em: S. Freud, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Hugo Heller: Leipzig und Wien, 1913.

⁵³ Cf. Freud, 1913: 103: «Der Animismus ist ein Denksystem, er gibt nicht nur die Erklärung eines einzelnen Phänomens, sondern gestattet es, das Ganze der Welt als einen einzigen Zusammenhang, aus einem Punkte, zu begreifen. Die Menschheit hat, wenn wir den Autoren folgen wollen, drei solcher Denksysteme, drei große Weltanschauungen im Laufe der Zeiten hervorgebracht: Die animistische (Mythologische), die religiöse und die wissenschaftliche. Unter diesen ist die erstgeschaffene, die des Animismus, vielleicht die folgerichtigste und erschöpfendste, eine, die das Wesen der Welt restlos erklärt. Diese erste Weltanschauung ist nun eine psychologische Theorie».

The animist urge to reification may have been religious in origin, but the social and cultural meanings that become attached to the objects often break off from the purely religious and acquire an existence of their own as part of the general process of signification in society. [...] The “locking” of spirit within matter or the merger of the material and the metaphorical, which animist logic entails, then appears to be reproduced in the cultural practices of the society. (Garuba, 2003: 267)

O Animismo, portanto, além de crença religiosa, engloba (sobretudo neste contexto, em que o interesse principal não é teológico nem antropológico, mas sim literário) também uma filosofia, uma *worldview*, já que os seus fundamentos, efetivamente, influenciam tanto a vida privada (espiritual, religiosa) como a vida pública (laica) dos membros das comunidades de pensamento animista. Para defender a própria ideia, Garuba desenvolveu dois sub-conceitos que, integrados no outro, constituiriam a base do pensamento animista: o Materialismo Animista (*Animist Materialism*) e o Inconsciente Animista (*Animist Unconscious*).⁵⁴ O primeiro aponta para uma consciência religiosa do mundo material, a qual se concretiza nos processos de atribuição de valor religioso/espiritual aos objetos do mundo material. Não se trata, todavia, de uma simples sacralização do mundo material, mas sim de um processo bilateral; enquanto ao mundo material é atribuído valor sagrado, o pensamento animista dirige-se para uma perspectiva “reificadora” do mundo dos seres: se aos objetos é atribuído caráter sagrado/religioso, ao corpo, por exemplo, é atribuído o valor de objeto, já que o elemento que define a vivência de um ser não é a sua corporalidade, mas sim a alma que nele reside.⁵⁵ O autor vale-se da teoria de M. Foucault sobre a produção e circulação dos discursos⁵⁶ para explicar o nível de implantação (não necessariamente religiosa/espiritual) do conceito na quotidianidade das sociedades animistas:

Even when discourses are based on mystification, they still possess real effects and, through the power of normalization, exert an influence on subjects and an impact on culture. (Garuba, 2003: 268)⁵⁷

⁵⁴ Cf. *Re-enchantment: Animist Materialism and the Animist Unconscious* (Garuba, 2003:266-270).

⁵⁵ É em rodapé, com efeito, que Garuba explica: «It is important at this stage to notice that the mind/body dualism that appears to run through this essay is highlighted only to foreground it as a metaphysics and an epistemology that animist thought rejects». (Cf. Garuba, 2003: 267)

⁵⁶ Cf. “Les formations discursives” em: M. Foucault, *L’Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 2005, 44-54.

⁵⁷ Garuba apresenta o exemplo dos cultos de Ogun na Nigéria: «Ogun, God of Iron and metallurgy, Explorer, Artisan, Hunter, God of war, Guardian of the Road, the Creative Essence,” as Soyinka describes and eulogizes him in the epic poem “Idanre”, is the God of ironsmiths, motor mechanics, drivers, and all those whose trade has to do with iron. Artisans and workers of various hues, including soldiers and traffic wardens, often seek Ogun’s protection in the form of consultations with the priests and sacrifices of appeasement to save them from the hazards of their jobs and keep them in employment». (Garuba, 2003: 269)

Por ser tão enraizado na quotidianidade social, o Materialismo Animista, segundo Garuba, constituir-se-ia como promotor de efeitos sociais e, por conseguinte, como força motora da formação duma subjetividade coletiva (Garuba, 2003:269). A partir da declinação social deste primeiro sub-conceito emergiria o segundo, o Inconsciente Animista:

The Animist Unconscious, therefore, is a form of collective subjectivity that structures being and consciousness in predominantly animist societies and cultures. (Garuba, 2003:269).

No que diz respeito à literatura, o termo “Realismo Animista”, como já foi dito, foi usado pela primeira vez em 1989, por parte do autor angolano Pepetela (pseudónimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, 1941-). No romance *Lueji – O Nascimento de um Império*, os protagonistas da história (membros de uma companhia de baile em Luanda) têm de coreografar um bailado inspirado no mito de Lueji, a primeira rainha da Lunda (região nordeste de Angola), que viveu cerca de quatrocentos anos antes dos factos narrados (aproximadamente, no século XVI). Lueji, tal como revela o romance, representa o mito de fundação das etnias Lunda e Imbangala, descendentes, respetivamente, de Lueji e Tchinguri, seu irmão mais velho. Tchinguri, primeiro em linha de sucessão para receber o lukano (símbolo do poder da Lunda), teme ser deserdado por causa dos conflitos com os Tubungo (os conselheiros reais), os quais, não o considerando apto para o reinado, tentam persuadir o rei a escolher outro sucessor. O jovem resolve assassinar o pai para se apoderar do reinado. Kondi (o velho rei da Lunda, pai de Lueji e Tchinguri), todavia, em seu leito de morte, decide contrariar as regras e entregar o lukano a Lueji, pedindo-lhe para cuidar do reinado. Entre os dois irmãos eclode uma guerra pelo poder, que acaba com a vitória de Lueji, recordada por ser a primeira rainha da Lunda e causadora da paz no reinado. É das linhagens dos dois irmãos que teriam nascido as duas etnias.

Os bailarinos da companhia encontram algumas dificuldades com a preparação do bailado por causa de algumas incompreensões com o coreógrafo, um homem checo, que quer modificar a história de Lueji em favor de uma representação mais realista⁵⁸, que,

⁵⁸ Cf. Pepetela, 1989: s/p: «O coreógrafo, com o auxílio dum tradutor, trucidou a novela na adaptação para o bailado. Alongou as cenas de amor e de tortura, imaginou danças de guerreiros cuanhamas no espaço estreito da guarnição, acrescentou uma cena final de revolta no exército invasor. De tal modo modificou a estória que nem mesmo o escritor, traduzido em vinte línguas e com um nome a preservar, podia descobrir no roteiro a sua própria criação. [...] Mas deixara, constrangido, se utilizasse seu nome e sua estória, tudo

naturalmente, acaba por levar o espetáculo ao fracasso. O autor usa este primeiro momento de disputa entre a companhia e o coreógrafo para denunciar o silenciamento da cultura africana por parte dos europeus, em particular no que diz respeito ao animismo, que deve ser entendido aqui em aceção mais geral, não apenas religiosa:

– [...] Esta é a história verdadeira do que passou no Cahama. Do que passou todos os dias no nosso Sul, mítico-verdadeiro. Vem um gajo, resolve mudar tudo. Claro, aconteceu o que tinha de acontecer. *Os espíritos que com os nossos estavam na Cahama se revoltaram, sabotaram tudo e adeus espectáculo. Se ao menos o checo tivesse feito oferendas aos espíritos, nos tivesse deixado pôr bacias de água à entrada para os deter... Nada!* Nem queria ouvir falar, *vem da terra da lógica matemática, da racionalidade elevada ao infinito, não pode entender os improfissionais que somos. Improfissionais feticistas. Quer realismo, mas recusando o realismo de Kafka, e não entendeu qual é o realismo aqui, o animista.* Se fodeu e nós com ele.

– É uma versão.

– Que explica muito, tens de concordar. *Numa terra de muitas verdades, esta é tão verdadeira como as outras.* (Pepetela, 2012: s/p [grifo meu])

Neste primeiro momento de disputa entre a companhia e o coreógrafo, tal como é possível ver no texto, o autor não avança nenhuma proposta teórica, mas abre a discussão denunciando as que se poderiam chamar de consequências epistemológicas do Colonialismo.

Em primeiro lugar, os bailarinos atribuem a causa do fracasso do espetáculo à própria impossibilidade de prestar serviço aos espíritos, devida às imposições do checo. O episódio da luta no Cahama⁵⁹, de facto, tem um grande valor histórico-identitário para os membros da companhia, pois celebra os antepassados que defenderam a própria terra dos *oma-kisi*, os monstros míticos do Sul, «os quais se vencem pela coragem e sobretudo pela esperteza». (Pepetela, 2012: s/p) O facto de a companhia não ter podido respeitar a memória dos espíritos e, sobretudo, de o coreógrafo ter mudado a sua história, teria feito com que os espíritos se zangassem, sabotando o espetáculo. Ao afirmar que a causa das incompreensões com o checo seria o facto de ele não poder entender, por ser oriundo da terra da lógica matemática e da racionalidade elevada ao infinito, Pepetela coloca uma questão fundamental: a presença de duas epistemologias na quotidianidade angolana. Por um lado, a denúncia do autor assume uma conotação estritamente cultural: o que se quer denunciar é a desvalorização do mito e da lenda africanos como meio (oral) de

em prol do bailado nacional. Sacrifício individual em nome do bem colectivo, desprendimento só mesmo de escritor, aproveitados pelos outros para nos lixar».

⁵⁹ Província sul-ocidental de Angola.

transmissão do saber em favor de uma historiografia mais racional, mais realista.⁶⁰ Ao recontar a história da batalha na Cahama pela voz de Jaime, é interessante observar como, no fim do relato, se perde em parte a linearidade temporal dos factos narrados, elemento que torna possível detetar um paralelismo entre a história do bailado e a história colonial de Angola. A história da batalha contra os *oma-kisi* torna-se, por assim dizer, o símbolo da luta dos angolanos contra cada invasor, em particular os colonizadores europeus: os *oma-kisi* são caracterizados, com efeito, pela sua «superioridade branca de espíritos», o que os faz sentir donos e senhores (Pepetela, 2012: s/p), uma alegoria dos invasores europeus. O coreógrafo checo, tal como o colonizador português, é visto pela companhia como um colonizador do pensamento, por ser inimigo da cultura local e promotor de uma visão racionalista do mundo e da História, até em casos, tal como no do mito de Lueji, em que a única verdade útil é definida pelas suas características mítico-verdadeiras. Ele seria, portanto, defensor daquela epistemologia ocidental, importada pelo Colonialismo, que, ao longo dos séculos (e ainda, no momento da narração) foi responsável pelo silenciamento das crenças religiosas, da filosofia de vida, dos usos e costumes (isto é, do saber e da sua estrutura social) das comunidades indígenas, consideradas primitivas e atrasadas (tal como demonstram as postulações de Stahl, Tylor e Freud, só para exemplificar). A esta conceção do saber e do mundo opõe-se a perspetiva animista, defendida por parte dos membros da companhia. Esta oposição faz com que, inevitavelmente, haja incompreensões; eis o problema do checo: «não pode entender os improfissionais que somos. Improfissionais feticistas». É a partir destes atritos (um autêntico *impasse* cultural) que o autor reivindica a própria perspetiva silenciada: a história mítica da batalha na Cahama, repleta de elementos “irracionais”, é recuperada como verdadeira História do país, por ser «tão verdadeira como as outras», o que faz com que o discurso ganhe também uma forte conotação histórica.

⁶⁰ É por isso que Jaime, a personagem por meio da qual o autor apresenta a questão do animismo no romance, conta a história da luta no Cahama antes de apontar a “incompetência” do checo: «Ele mudou a estória, não é? A luta principal no Cahama é a dos soldados angolanos contra os *oma-kisi*, os monstros míticos do Sul, os quais se vencem pela coragem e pela esperteza. Os *oma-kisi* vêm vomitando fogo pela boca, arrasam tudo tentam tudo engolir. Se sentem donos e senhores, na sua superioridade branca de espectros. E pela frente encontram os soldados quais miúdos espertos e teimosos que se não deixam engolir. Defendem a sua onganda até ao fim. E o espanto, o desconcerto, como é possível estes miúdos fracos, com poucos anos de vida, se atreverem a resistir à nossa potência que já venceu hotentotes e bosquímanos e zulus, que desafia toda a comunidade internacional, como é possível não se amedrontarem perante a nossa inteligência que assimilou a ciência da Bíblia e do nazismo? O espanto faz descomandar as engranagens dos computadores que estão nas cabeças dos *oma-kisi*, as respostas ilógicas dos nossos queimam os circuitos lógicos deles, e os *oma-kisi* ardem em curtos circuitos electrónicos». (Pepetela, 2012: s/p)

No que diz respeito ao verdadeiro “pontapé” (tal como o define Paradiso) à questão do Realismo Animista (entendido aqui como género de expressão artística), é mais a frente no enredo que Pepetela avança a própria teoria, por meio de um diálogo entre as personagens de Cândido, Jaime e Lu:

– O mal é que vocês não conheciam os Cuvale⁶¹, só de nome. Nós somos seres independentes, sempre fomos. Para nos dominarem, só massacrando. E renascíamos. Como queriam aprisionar um cuvale com as vossas marcações? Obrigar-me a fazer uma pirueta quando eu estava mesmo a ver era tinha de saltar! Enfim, compreenderam.

– Mais um a engrossar a tribo dos anarquistas – suspirou Jaime. – Como querem fazer um país com cada um a agir como pensa e se marimba para o colectivo, para as regras seculares e sagradas?

– Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem que o fazer, apenas reflecti-lo.

– Frase profunda – disse Jaime. – Talvez falsa, mas quimporta? E estou de acordo. Não percebeste a ironia, Lu. Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*

– Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...

– É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam.

– Questória é essa? Perguntou Cândido.

– O Jaime diz que a única estética que nos serve é a do realismo animista — explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí.

– Hum, estou mais ou menos a ver – disse Cândido.

– Ainda bem – disse Jaime. – Porque às vezes eu não vejo. Mas isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. Ela não quer contar a história, mas que é um amuleto ela não pode negar. (Pepetela, 2012: s/p)

Também neste segundo trecho do romance, a discussão sobre o animismo começa com a afirmação da presença de (pelo menos) duas epistemologias no País: importantes, a este propósito, são as primeiras afirmações de Jaime, o qual se pergunta como seria possível construir uma nação se «cada um agir como pensa». Nas suas palavras ecoa, evidentemente, uma passagem de *Things Fall Apart*⁶² (1958), do escritor nigeriano Chinua Achebe. No romance, com efeito, o autor lamenta a perda da própria identidade cultural original, sobretudo religiosa (e a conseqüente dificuldade de reconstruir a própria identidade perdida), apontando o dedo para o colonizador europeu, que teria imposto a própria visão do mundo nas colónias:

‘Does the white man understand our custom about land?’

‘How can he when he does not even speak our tongue? But he says our customs are bad; and our brothers who have taken up his religion also say that our customs are bad. How do you think we can fight when

⁶¹ População do Sul Ocidental de Angola, essencialmente pastora; faz parte do grupo maior dos *herero*, que também vivem na Namíbia.

⁶² C. Achebe, *Things Fall Apart*. Ibadan, Heinemann Educational Books Ltd.: 1958. Romance que, não por acaso, Paradiso analisa no seu estudo sobre o Realismo Animista nas narrativas africanas, considerando-o um exemplo evidente da expressão de um pensamento anímico. Cf. Paradiso: 2014.

our own brothers have turned against us? The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness and allowed him to stay. Now he has won our brothers, and our clan can no longer act like one. He has put a knife on the things that held us together and we have fallen apart.’ (Achebe, 1986: 124-125)

Como acontece em *Things Fall Apart*, portanto, uma das componentes principais da denúncia de Pepetela tem a ver com a questão identitária: por meio da reconstrução da história angolana, silenciada por parte da historiografia europeia, o autor propõe uma verdadeira exaltação do património cultural local em visão da (re)construção de uma identidade nacional. A proposta, contudo, não se limita apenas à recuperação de conhecimentos e práticas perdidas, mas, pelo contrário, constitui-se como um explícito convite à revolução conceptual. Isto torna-se particularmente evidente se se considerar a vontade de Jaime de «fustigar os dogmas»: em primeiro lugar, é oportuno evidenciar que a fustigação dos dogmas é sugerida como sendo a primeira função da arte por parte do autor. Interpretando a conversa entre Jaime e Lu, com efeito, poder-se-ia dizer que na perspectiva do autor a arte não tem o poder de construir uma nação («aqui não estamos a fazer país nenhum», ou talvez o tenha, «mas quimporta?»), mas sim o de oferecer um pretexto para a mudança social, ativada por meio da desconstrução do significado das estruturas e dos esquemas sociais em que a sociedade assenta as próprias bases. No caso específico do romance, estas bases são representadas pelos dogmas coloniais. O termo não é, obviamente, usado aqui aleatoriamente: além da sua (principal) aceção religiosa⁶³, que faz com que o termo ganhe ainda mais profundidade na ideia de inviolabilidade que prescreve, a palavra dogma também indica um «ponto ou preceito imposto pela autoridade para ser aceite sem discussão»⁶⁴ – uma evidente referência ao Colonialismo, portanto, e às consequências no plano epistémico. A fustigação de Jaime teria, então, duas funções principais: a primeira de denúncia, possível de compreender por meio das suas primeiras afirmações («E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente»), que se direcionam para a crítica (ocidental, obviamente), a qual não seria capaz de reconhecer o meio de expressão artística avançado pelos artistas africanos, demasiado colada ao próprio cânone e, sobretudo, demasiado “cética” face à existência de um *outro* tipo de conhecimento e de transmissão de tal conhecimento (isto, evidentemente, seria uma das consequências do Colonialismo, que, ao longo dos séculos, tentou reduzir ao

⁶³ Cf. “Dogma”, def. 1, 5, 6, 7 em: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva: 2001.

⁶⁴ Cf. “Dogma”, def. 2 em: *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto, Porto Editora: 2003.

silêncio qualquer *outra* prática cultural, tornando hegemónicas todas as declinações da perspectiva ocidental); a segunda de afirmação identitária (pensada como global: cultural, histórica, religiosa, social e artística), operada, em primeiro lugar, por meio da afirmação da existência de tal identidade («Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra»). Sucessivamente, a afirmação identitária fustigadora avançada por Pepetela assume duas conotações complementares: por um lado há a recusa de adesão ao cânone ocidental, inscrita nas palavras de Lu, que, ao reportar as palavras do amigo Jaime, afirma o realismo animista como única estética útil (do ponto de vista da representação identitária) para o povo angolano; por outro há a que poderia ser chamada de necessidade de autorrepresentação, contida nas últimas afirmações de Jaime, o qual reconhece no amuleto que Lu traz ao pescoço (e, por extensão, na filosofia animista) o verdadeiro motivo do sucesso do bailado. Poder-se-ia dizer, por outras palavras, que neste trecho o autor faz uma autêntica operação de validação da estética animista: atribuindo à proposta uma forte conotação identitária (autoestabelecida) e colocando o género ao mesmo nível dos outros tipos de realismo, Pepetela reivindica (ao mesmo tempo que exalta) a perspectiva animista como essencial e válido meio de conhecimento do mundo, deixando ao leitor a possibilidade de criar um paralelismo entre a história do bailado e a história moderna da Angola pós-colonial. No último trecho do extrato proposto, com efeito, além da sua declinação artístico-literária, a questão identitária angolana é investigada, mesmo de maneira muito velada, também a partir de um ponto de vista histórico-social, no seu contexto específico de conflito epistémico: como acontece romance de Chinua Achebe, a crítica de Pepetela não é dirigida apenas ao colonizador, mas também aos outros “irmãos” da pátria angolana que, ao invés de celebrar a hibridez da própria *worldview* moderna (constituída pelas culturas locais e pela cultura europeia importada), participam no processo de silenciamento começado com a ocupação colonial, em favor da cultura dogmática: «E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. *Ela não quer contar a estória, mas que é um amuleto ela não pode negar*». Por outras palavras: a última parte do extrato pode ser considerada, além de como a conclusão da proposta animista, como uma breve reflexão sobre a sociedade angolana contemporânea: o final da década de 1980, com efeito, representa um momento

de intensa agitação político-social da história angolana moderna. Em plena guerra civil⁶⁵, a temática identitária assumiu uma grande relevância no plano literário, já que, tal como é fácil de entender, o objetivo principal da Angola pós-colonial, independentemente da formação política das diversas facções envolvidas, era a própria construção de uma nova identidade nacional. A crítica que nos anos sucessivos foi feita aos movimentos que propunham uma renovação da identidade angolana foi a de sugerir modelos substancialmente inadequados para a realidade social africana, por serem fundados em teorias de origem inequivocamente europeia (nomeadamente: o marxismo e o leninismo), isto, naturalmente, à custa das filosofias e das culturas autóctones do Continente. A partir destas simples observações é fácil entender que a denúncia de Pepetela segue a mesma linha de raciocínio: a coexistência de epistemologias diferentes (e, por muitos aspetos, contrastantes) seria, segundo o autor, um obstáculo para a definição de uma identidade nacional única, capaz de dar conta da efetiva independência do País. Assim, o que Jaime às vezes não consegue ver pode ser encontrado na própria Independência do estado angolano, o qual, mesmo estando livre da ocupação administrativa portuguesa, ainda está preso numa dinâmica de colonização cultural e epistémica operada, recuperando as palavras de Achebe, pelos *irmãos* angolanos, que querem elevar a própria nação a partir de conceitos e ideologias do *Outro*. Esta é a verdadeira razão que permite que o Realismo Animista seja a única estética útil para os angolanos: só por meio do apoderamento do próprio lugar de fala e da própria visão do mundo, só quando, por outras palavras, se quiser contar a estória, é que será possível reconhecer a Independência definitiva do País.

No que diz respeito às características fundantes do género literário, é difícil, em boa verdade, avançar postulações definitivas pois, potencialmente, seria suficiente remeter para uma interpretação que vê na conceição animista do mundo a base de uma narrativa realista, já que as narrativas animistas não têm nada de fantástico ou maravilhoso para o público africano: elas constroem-se a partir de uma perspectiva cultural

⁶⁵ Após a Independência de 1975, tal como aconteceu em Moçambique, em Angola eclodiu uma guerra civil para a conquista do poder. As frentes que se opuseram até 1991 (ano em que foi assinado um acordo de paz) eram: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA) e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA).

que ultrapassa a dicotomia ocidental real/irreal. Tal como observa W. Soyinka, em *Myth, Literature and the African World*⁶⁶ relativamente ao drama africano:

The difference we are seeking to define between European and African drama as one of man's formal representations of experience is not simply a difference of style or form, nor is it confined to drama alone. It is representative of the essential differences between one culture whose very artifacts are evidence of a cohesive understanding of irreducible truths and another, whose creative impulses are directed by period dialectics. (Soyinka, 1976: 38)

E continua:

European scholars have always betrayed a tendency to accept the myth, the lore, the social techniques of imparting knowledge or of stabilizing society as evidence of orthodox rigidity. Yet the opposite, an attitude of philosophic accommodation, is constantly demonstrated in the attributes accorded most African deities, attributes which deny the existence of impurities or 'foreign' matter, in the god's digestive system. Experiences which, until the event, lie outside the tribe's cognition are absorbed through the god's agency, are converted into yet another piece of the social armoury in its struggle for existence, and enter the lore of the tribe. This principle creates for society a non-doctrinaire mould of constant awareness, one which stays outside the monopolistic orbit of the priesthood, outside any claim to gnostic secrets by special cults. Interpretation, as it does universally, rests mostly in the hands of such intermediaries, but rarely with the dogmatic finality of Christianity and Islam. Their principal function is to reinforce by observance, rituals and mytho-historical recitals the existing consciousness of cosmic entanglement in the community, and to arbitrate in the sometimes difficult application of such truths to domestic and community undertakings. (Soyinka, 1976: 53-54)

É a partir de um ponto de vista ocidental, portanto, que torna possível encontrar na inclusão de elementos "irreais" dentro de uma narração predominantemente realista a condição *sine qua non* do Realismo Animista, tal como no caso da literatura fantástica, do Realismo Mágico e do Real Maravilhoso, o que, evidentemente, fez com que a crítica ocidental visse nos géneros latino-americanos o padrão a partir do qual classificar a produção literária do continente africano. Poder-se-ia dizer, de maneira muito simples, que o género se concretiza em qualquer tipo de narração em que os dois conceitos desenvolvidos por Garuba (o Materialismo Animista e o Inconsciente Animista) determinam os processos de significação que subjazem à criação do texto.

Voltando à teoria avançada por Garuba, é particularmente interessante a função desempenhada pelo género: o reencantamento do mundo.

By employing the expression "re-enchantment of the world" [...] I wish to draw attention to the obverse of the process that Weber describes, a process whereby "magical elements of thought" are not displaced, but on the contrary, continually assimilate new developments in science, technology, and the organization of the world within a basically "magical" worldview. Rather than "disenchantment", a persistent re-enchantment thus occurs, and the rational and scientific are appropriated and transformed into the mystical and magical. (Garuba, 2003: 267)

⁶⁶ W. Soyinka, *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Segundo o autor sul-africano, de facto, uma característica comum a diversos contextos culturais da África pós-colonial (e do chamado Terceiro Mundo em geral) deve ser procurada nos processos diferenciais ou alternativos⁶⁷ de racionalização que surgem enquanto se constroem as diversas modernidades (Garuba, 2003:266-267). O Realismo Animista participaria neste processo de reencantamento (entendido como o exato oposto do processo descrito por M. Weber) através da recuperação dos mitos, das lendas e, sobretudo, das crenças religiosas e filosóficas da África pré-colonial, elevando o conjunto de conhecimentos mágicos e místicos ao mesmo nível das ciências racionais do Ocidente, através de uma reivindicação epistémica.

Também Mia Couto, numa intervenção a uma conferência de agosto de 2013, organizada por Fronteiras do Pensamento e Companhia das Letras, propôs a própria visão do atual processo de desencantamento do mundo, apontando as suas causas nos modelos hegemónicos de sociedade e de pensamento racional, que impedem que se reconheça o encantamento e o sagrado das coisas:

Há vários processos de desencantar o mundo. Um deles é este modelo de sociedade que nós criámos, em que as coisas têm um valor por aquilo que podem render, por aquilo que podem dar lucro. Mas também há outras coisas mais subtis, como por exemplo o modo como um certo discurso se tornou hegemónico e expulsa qualquer outra coisa. Esta ideia que a aproximação que nós temos que ter com a escritura tem que ser sempre positiva, tem que ser sempre racionalista e tem que expulsar aquilo que é o lado da espiritualidade no sentido mais profundo, não só religioso. Por exemplo o que nós fazemos quotidianamente com filhos, com netos, com os meninos que circulam juntos de nós. Estes meninos trazem uma espécie de tentação de encantamento: quando olham para uma nuvem eles querem saber como é que esta nuvem é uma história, como é que esta nuvem é um ser encantado. E se lhes perguntarmos o que é, vão dizer as coisas mais extraordinárias, mas nós temos esta tendência de corrigir, de dizer “não, a nuvem não é isso, a nuvem é vapor d’água, etc.”, o que não tem graça nenhuma, é uma coisa estéril... É óbvio que também é preciso dizer isso, mas como é que nos permitimos que essas, que são as crianças, que poderiam ser o lado mais forte de um reencantamento do mundo... eles ficam formatados, ficam condicionados, que esse outro discurso é um discurso que não vale. A poesia não serve, não rende, não é assim? Inclusive, do ponto de vista dos editores, publicar um livro de poesia é um ato contracorrente porque os livros têm que ser mercadoria. Portanto acho que foi um conjunto de coisas que dessacralizou o mundo. A própria religião também ajudou a fazer isso porque aquilo que nós atribuímos como sentido sagrado à própria terra, aos elementos da terra, da vida foi também arrumando em outra maneira porque era preciso construir uma outra visão religiosa. (Couto, 2013: s/p [transcrição minha])

⁶⁷ A proposta de M. Weber, vê no desencantamento (*Entzauberung*) uma das características das sociedades modernas, as quais, após o advento do Iluminismo, estariam gradualmente a desmistificar o mundo através de uma perspectiva racional. Cf. M. Weber, *Wissenschaft als Beruf*. München e Leipzig, Dunker & Humblot: 1919, 86: «Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbare Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt».

É num sentido oposto a tais dinâmicas, portanto, que, através da recuperação de mitos, lendas e tradições culturais, isto é, de *outras* sabedorias, muitos autores africanos participam no processo de reencantamento do mundo. Tal como sugere Mia Couto, em *Línguas que não sabemos que sabíamos*⁶⁸, esta recuperação não deve ser entendida como o produto da vontade dos autores de “voltar para o passado”, substituindo, no seu todo, o conjunto de conhecimentos racionais de herança colonial, mas sim como uma tentativa de manter vivo o saber nativo do Continente através da sua adaptação à modernidade africana; uma modernidade intrinsecamente híbrida, em que o racional do Ocidente coexiste, se integra e se adapta às crenças anímicas das tradições africanas. Refletindo sobre as línguas, com efeito, observa o autor:

As línguas salvam-se se a cultura em que se inserem se mantiver dinâmica. Do mesmo modo, as espécies biológicas apenas se salvam se os seus *habitats* e os processos naturais forem preservados. As culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeito de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas. As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam genes e inventam simbioses como resposta aos desafios do tempo e do ambiente. (Couto, 2012: 7-8)

E, refletindo sobre a presença de diversas epistemologias no continente africano, continua:

Alguns pretendem entender África e mergulham em análises dos fenômenos políticos, sociais e culturais. Para entender a diversidade africana, porém, é preciso conhecer o sistema de pensamento e os universos religiosos, que frequentemente nem sequer têm nomes. [...] *Esta diversidade de pensamento sugere que talvez seja necessário assaltar um último resíduo de racismo que é a arrogância de um único saber e a incapacidade de estar disponível para filosofias que chegam de nações empobrecidas.* Falei das cosmogonias diversas e peculiares de zonas rurais de Moçambique. Mas não gostaria que olhassem para elas como essências, resistindo ao tempo e às dinâmicas de troca. [...] *Em suma, os fenômenos culturais não estão parados no tempo* à espera que um antropólogo os venha registrar, como prova de um mundo exótico e exterior à modernidade. (Couto, 2012: 9-10 [grifo meu])

Para concluir poder-se-ia afirmar que a estética do Realismo Animista não representa apenas uma tentativa de resgate identitário, de reivindicação pós-colonial de um conjunto de saberes religiosos, filosóficos e culturais perdidos no gradual processo de silenciamento operado pelas dogmáticas culturas da Europa colonial, mas sim como uma reivindicação total da *worldview* africana, quer nas suas formas ancestrais quer na evolução que a plasmou até ao advento da própria modernidade; uma modernidade que por vários aspetos, aos olhos do Ocidente, pode resultar mágica, maravilhosa, fantástica, ou até irracional, ilógica, com certeza, mas não por isso inferior. A estética do Realismo

⁶⁸ Em: M. Couto, *E se Obama fosse africano?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 6-11.

Animista representa o resgate de uma realidade tão verdadeira como as outras, de uma realidade que, para ser compreendida, não pode ser reduzida aos binarismos estéreis de uma cultura que se tornou hegemónica pela força e a violência e não por meio do poder de uma verdade única e absoluta.

Para não deixar esta breve análise da proposta teórica do Realismo Animista sem um exemplo prático retirado da literatura (tal como foi feito para pensar sobre as outras propostas de classificação consideradas), recupera-se aqui o já mencionado episódio de Napolo, retirado do romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto, para refletir sobre as possibilidades de interpretação oferecidas por parte de uma leitura orientada à procura do Animismo na narrativa miacoutiana.

Se, como já foi sugerido, se considerar *Vinte e Zinco* como o relato da oposição de dois mundos socioculturais, o episódio de Napolo pode ser interpretado como o ápice da assunção da perspectiva moçambicana em relação ao 25 de abril: a aparição da cobra voadora, como já foi dito, representa efetivamente uma premonição da iminente chegada de uma tempestade, tanto para os moçambicanos como para os portugueses. O facto de Napolo aparecer e espantar ambos os grupos (portadores de duas epistemologias diferentes), portanto, esconde o ponto máximo de apoderamento do lugar de fala moçambicano: a ativação de um Inconsciente Animista, diria talvez Garuba, a ativação de uma subjetividade coletiva que interioriza um evento por meio da atribuição de significados simbólicos aos elementos do mundo material em que o próprio evento acontece (neste caso: o ambiente moçambicano, quer na sua forma natural, visível, quer na sua forma simbólica, invisível). O facto de Napolo oferecer uma premonição para o mundo português também decreta a supremacia, para os moçambicanos, da “verdade animista” (em relação aos factos relativos ao 25 de abril português) sobre as outras possíveis verdades; a reivindicação, portanto, da única verdade útil para o contexto sociocultural moçambicano, porque construída a partir de uma perspectiva e de uma série de processos de significação autenticamente moçambicanos.

3.4 Avaliação da proposta animista

Para concluir este terceiro capítulo, em que se tentou analisar as potencialidades das diferentes propostas de classificação da estética literária africana avançadas até agora, propõe-se aqui uma breve reflexão sobre os aspetos mais positivos da proposta animista.

Em primeiro lugar, é oportuno afirmar que a proposta responde à necessidade de se estabelecer um cânone literário africano, com vista a um re-mapeamento mais democrático da Literatura-Mundo. Sobretudo se se considerar que a classificação da produção literária africana como expressão de culturas predominantemente anímicas assenta no continente africano (e não em teorias “emprestadas” por outros contextos de produção literária, definidos, obviamente, por concretas e tangíveis especificidades), o conceito de Realismo Animista mostra-se particularmente frutífero, pois é concebido a partir do próprio contexto africano, para o contexto africano, coisa que resolveria parte das problemáticas que surgem dos discursos hétero-representativos da crítica ocidental, os quais, como já foi amplamente debatido no segundo capítulo deste trabalho, ao invés de ampliar o conjunto de conhecimentos úteis para uma concreta e definitiva validação da literariedade africana, acabam, na maioria dos casos, por ampliar ulteriormente o hiato entre os dois universos culturais, por meio de narrativas autocelebratórias e, contemporaneamente, promotoras do descrédito de *outras* epistemologias.

O conceito de Realismo Animista, aliás, permite superar os limites das propostas teóricas avançadas até agora, as quais, além de serem fortemente ligadas a específicos contextos culturais (ou, talvez, mesmo por causa disso), não conseguem captar a totalidade do produto literário africano e, pior ainda, frequentemente se tornam ferramentas úteis à produção de discursos altamente ambíguos, produzidos com a “boa intenção” de resgatar a literariedade pós-colonial em específicas declinações contextuais, mas, paradoxalmente, promotores de narrativas homogeneizadoras (como acontece no caso do já mencionado exótico pós-colonial), que aglutinam as diferenças identitárias e culturais dentro de uma única categoria: a alteridade (discursos, portanto, que correm o risco de se tornar promotores de narrativas neocoloniais/neoimperiais).

Finalmente, o Realismo Animista é uma proposta que permite superar as clássicas e rígidas dicotomias ocidentais por meio do apoderamento do lugar de fala africano, que vem se constituindo como um verdadeiro contraponto aos discursos que reforçam a hegemonia (autoproclamada) do olhar ocidental sobre o mundo. Aliás, concretizando no plano da literatura as dinâmicas de reencantamento do mundo, o Realismo Animista permite tornar evidentes as declinações concretas da(s) modernidade(s) do continente africano, oferecendo mais um ponto em favor da desconstrução dos discursos que o

descrevem como um lugar culturalmente atrasado, ainda em fase de transição para uma modernidade “propriamente dita”⁶⁹, tal como afirma Garuba:

Animist logic subverts this binarism and destabilizes the hierarchy of science over magic and the secularist narrative of modernity by reabsorbing historical time into the matrices of myth and magic. For the mass of ordinary people, animism cushions the movement into modernity by providing cultural certainties, which create the “illusion” of a continuum rather than a chasm, thus giving an imposed subjective order to the chaos of history. Whether this is seen as evidence of our own modernity, a conflicted modernity, or a crisis of modernity or of a difference within modernity, what is clear is that it subverts the authority of Western science by reinscribing the authority of magic within the interstices of the rational/secular/modern. Animist culture thus opens up a whole new world of poaching possibilities, *prepossessing the future*, as it were, by laying claim to what in the present is yet to be invented. It is on account of this ability to prepossess the future that continual re-enchantment becomes possible. (Garuba, 2003: 270-271)

Para evitar quaisquer mal-entendidos, é oportuno precisar que o conceito de Realismo Animista não representa uma proposta válida para a totalidade do continente africano, pela simples razão que as crenças animistas não correspondem à totalidade das práticas religiosas do Continente⁷⁰. É suficiente pensar, por exemplo, nos países da África setentrional, de cultura predominantemente árabe e de fé predominantemente muçulmana, cujas atitudes e práticas religiosas pouco têm a ver com o Animismo (tal como no caso das outras religiões monoteísticas, por exemplo, o Cristianismo). Poder-se-ia dizer, com efeito, que a recuperação de crenças e práticas espirituais operada por parte do Realismo Animista não tem um caráter predominantemente religioso, mas sim cultural, já que os cultos e as práticas animistas condicionam, na maioria dos casos, toda uma série de dinâmicas sociais (não necessariamente religiosas) das comunidades, tal como observa Garuba, ao refletir sobre o processo de reencantamento do mundo:

⁶⁹ Fator que “justifica” aquelas políticas sociais e económicas “de suporte”, “de financiamento para o desenvolvimento”, “de promoção da educação”, etc., avançadas por diversos expoentes do Ocidente em favor dos países africanos que, infelizmente, (aliás, muitas vezes de uma maneira bastante evidente) deixam entrever resíduos de uma mentalidade colonial, de um Próspero do XXI século que com valor ajuda Caliban a se acomodar na modernidade, dinâmicas que abriram a discussão sobre os conceitos de neocolonialismo e neoimperialismo (Cf. “NEO-COLONIALISM/NEO-IMPERIALISM” em: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-Colonial Studies - The Key Concepts*. New York: Routledge, 2007, 146-148)

⁷⁰ Cf. Garuba, 2003: 284: «Africa is much too complex and diverse for such a homogenizing narrative. The greatest disservice one could do is to adopt a formula and apply it uncritically to any and every situation or event in the continent. As always, there can be no alternative to informed analysis and to paying close attention to the local and the contextual. To question the homogenizing narrative of Western modernity and then to replace it with another homogenizing narrative of an animist modernity would be to undermine the various other subaltern modernities struggling for voices in the contested terrain of shifting African subjectivities and identities. What we can claim, however, is that there is an animist unconscious operative in the scripts that our societies – and our artist – generate and a narrative of its operation is long overdue».

It is important to notice that this [o Animismo criar “uma ponte” para a modernidade] does not necessarily mean that the individual has to believe in magic or animism. In predominantly animist societies, the animist unconscious conditions being and structures beyond the level of religious beliefs. One of the most important ways in which it does so is to elide the either/or orientation of monotheistic religions and their logic of binarism and exclusivity. (Garuba, 2003: 271)

No próximo capítulo analisar-se-á uma seleção de contos retirados da coletânea *Contos do Nascer da Terra*, de Mia Couto, com o objetivo de completar a avaliação da proposta do Realismo Animista, por meio de uma análise orientada para as concretas manifestações do pensamento animista presentes nas narrativas contemporâneas do continente africano.

CAPÍTULO 4 - Entre a tradução e a procura do animismo em *Contos do Nascer da Terra* de Mia Couto

Neste último capítulo analisar-se-á a coletânea *Contos do Nascer da Terra*, de Mia Couto, com o objetivo de completar a avaliação da proposta crítica que propõe classificar a obra do autor moçambicano como expressão do Realismo Animista, tal como foi dito na conclusão do capítulo precedente. Num primeiro momento, introduzir-se-á a obra, para oferecer os dados necessários para a contextualização da coletânea dentro da produção moçambicana e, mais especificamente, do autor (em particular maneira em relação aos seus contos). Num segundo momento será proposta uma análise das principais temáticas que percorrem os vários contos da coletânea, para refletir sobre a maneira como estas contribuem à criação de uma perspetiva literária que propõe reencantar o mundo: nomeadamente, assumir-se-á a temática da infância como fio condutor da análise. A que se propõe aqui é, sem dúvida, uma análise orientada, que não quer chegar a uma interpretação total da obra (pois isso não caberia entre os objetivos deste trabalho), mas sim a uma reflexão sobre o emprego de uma perspetiva animista nos processos de significação do mundo que subjazem à escrita do texto – isto é, a procura das declinações concretas do contexto cultural-filosófico em que os textos são concebidos. Na segunda parte do capítulo, finalmente, apresentar-se-á a tradução para o italiano da coletânea.

PRIMEIRA PARTE: *Contos do Nascer da Terra* - O outro lado das coisas

A coletânea *Contos do Nascer da Terra*, em edição completa e atual, foi publicada pela primeira vez em 1997. Antes de ser inserida na coletânea, a maioria dos textos já fora publicada em revistas e jornais entre 1986 e 1997: como já foi dito no segundo capítulo deste trabalho, com efeito, os jornais representaram um importantíssimo impulso para o desenvolvimento da tradição literária moçambicana, tanto em seus albores como nas décadas sucessivas à independência de 1975 (em particular as de 1980 e 1990) em que, ao lado de uma mais do que profícua produção literária, se assistiu ao florescer da tradição da imprensa jornalística, apesar desta ter sido obstaculizada ao longo de várias décadas, tanto pela censura portuguesa do último período da ocupação colonial como por parte dos tumultos da violenta guerra civil. Com a publicação de 1997, Mia Couto estreou seis contos inéditos⁷¹ que, atualmente, totalizam os trinta e cinco textos que compõem a coletânea. É curioso observar como entre os diversos textos em prosa (definidos, também por parte do título da coletânea, como contos) aparece um título (*Miudádivas*, *Pensatempos*) que, em boa verdade, não se presta à definição mais clássica de “conto”, por ser relativo a uma série de versos que o autor quer dedicar ao seu “ensinador de ignorâncias”, o poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014). As temáticas abordadas na breve⁷² composição (o contato homem-Natureza e a reinterpretação deste encontro a partir do “outro lado” dos seus significados, a necessidade de emprego de uma linguagem poética para que o sujeito humano consiga contato total com o mundo e a Natureza), todavia, fazem com que o texto se harmonize com outros títulos, sugerindo que, no caso de linguagens como a de que se serve Mia Couto para construir os próprios enredos, classificar um produto literário com base na rígida dicotomia prosa/poesia é, talvez, uma operação supérflua que, se por um lado organiza os diversos textos em categorias práticas e lógicas, por outro exclui a possibilidade de que uma obra em prosa possa ser considerada, de facto, um texto poético. Por outras palavras, atribuindo o espírito poético mais ao texto escrito do que ao próprio poeta que o compõe.

⁷¹ *O não desaparecimento de Maria Sombrinha; A menina, as aves e o sangue; O último voo do tucano; A luavezinha; A menina sem palavra; O general infanciado; Cataratas to céu; O coração do menino e o menino do coração.*

⁷² Contam-se 53 versos livres mais um pequeno preâmbulo em prosa em que o autor oferece o contexto que inspirou os versos.

É oportuno afirmar que, apesar do tipo de abordagem ao texto, é difícil encontrar um verdadeiro fio condutor, capaz de unir todos os trinta e cinco textos, e isto depende de duas razões principais: a primeira, externa à obra, tem a ver com as marcas do conto miacoutiano, um tipo de texto altamente peculiar, tanto no que concerne ao enredo como no que diz respeito às personagens que protagonizam as histórias, características, estas, que tornam cada conto numa peça original e, poder-se-ia dizer, insólita, sobretudo aos olhos de um leitor pouco atento ou para o crítico “de vistas estreitas”, acostumado a se relacionar com contos que, apesar de serem infinitamente diversos entre si, facilmente podem ser reconduzidos um único padrão, parte do próprio cânone literário de referência; a segunda, interna à obra, está contida na epígrafe da coletânea, a qual, é fácil entender ao ler o texto, avança tanto um convite como uma reflexão em favor da assunção de uma *outra* perspetiva sobre o mundo e a vida, uma perspetiva interessada no *outro* lado das coisas.

Em *Mia Couto or the Art of Storytelling*⁷³ (2003), P. Chabal, que considera o conto a essência da obra de Mia Couto⁷⁴, observa as três características que distinguem a produção deste género por parte do autor:

The first is the ability to focus on highly distinctive characters, a (real or invented) person, or animal, either because of who they are, or because of the situation in which they find themselves, or, finally because of their behavior. All three aspects are important and may well overlap, for the point is to bring to the attention of the reader a type, or range, of characters that are often not just strange, different, but also behave in highly unusual fashion. The key is that they may appear normal, and then reveal themselves to be odd, or they may be distinctly bizarre, unreal, right from the start and yet behave in straightforward and sensible ways. [...] The second trait of Couto’s prose writing is the manner in which the story is told. The strict discipline involved in having to write newspaper *crónicas* to a set limit has influenced or, better, conditioned the author’s style from the outset. For Couto, implicitly or explicitly, a *conto* is in practice a piece that is limited to a very small number of words indeed. [...] What is noteworthy in Couto’s work is the virtually standard size of all his short stories. Although this may seem a relatively trivial point, I believe it is in fact crucial, for in this case writing to length is one of the main reasons why the *contos* work so well. The very brevity of the piece brings out in the writer a conciseness of expression, both in the text and in the dialogue, which sharpens inventiveness and heightens imagination. The third attribute of the *crónicas* is the unexpected ending, or the twist at the conclusion of the tale. [...] Mia Couto has perfected the art to a degree simply unknown in contemporary Western literature, and even unusual in the so-called ‘magical realism’ from Latin America. Indeed, it might even be said that it is the way in which the Mozambican writer wraps up his stories that is their

⁷³ Cf. G. Hamilton, D. Huddart, *Companion to Mia Couto*. James Currey: Woodbridge e New York, 2016, 86-105.

⁷⁴ Cf. Chabal, 2016: 64: «I want here to focus on his short story, or *contos*, for they represent in my view the essence of his work. It is in the short stories that Couto achieves the greatest degree of literary originality, exhibits the most notable poetry, creates the most imaginative language, and reveals the most acute psychological insights. It is also in the *contos* that he develops a body of writing chronicling the evolution of the country in which he lives. Finally, it is plain [...] that his novels are, in large measure at least, constructed according to a ‘short story’ blueprint».

most original aspect. What is undeniable is that Couto constructs the *contos* around the finale, aiming to close them in a strikingly unexpected manner. (Chabal, 2016: 91)

Estes três elementos, além que fazer com que o conto miacoutiano se torne num produto literário de qualidade excepcional, contribuem para a criação de um texto intencionalmente “transgressivo”, um texto que nem sempre se presta a interpretações unívocas, pois é construído, na maioria dos casos, a partir da procura dos significados recônditos das grandes questões do ser humano sobre a própria experiência quotidiana no mundo – isto é, textos altamente poéticos (ou até filosóficos), profundamente permeados de simbolismos e, por conseguinte, altamente interpretáveis a partir da sensibilidade singular de cada leitor. O final inesperado, o *twist* no enredo, típico do conto de Mia Couto, em particular, desconstrói frequentemente de maneira radical qualquer tipo de expectativa ou de interpretação do leitor, tornando o significado da história opaco, difícil de atingir. Uma outra razão que contribui para a opacidade do conto miacoutiano é, sem dúvida, a intenção que subjaz à criação do texto: como já foi dito no segundo capítulo deste trabalho, o conto, para Mia Couto, não deve ser didático, mas sim simbólico (cf. Chabal, 2016:91), o que permite um certo grau de maleabilidade dos conteúdos por parte do leitor. Com esta última afirmação, e com cada reflexão em favor de uma interpretação ativa do texto por parte do leitor, sem dúvida, estaria de acordo o autor cubano Antonio Benítez-Rojo que, em *La isla que se repite*⁷⁵, reflete sobre o encontro entre leitor e texto, no processo de *doble seducción* que guia a interpretação de uma obra literária:

Se podría pensar que la literatura es un arte solitario tan privado y silencioso como una plegaria. Erróneo. La literatura es una de las expresiones más exhibicionistas del mundo. Esto es así porque es un flujo de textos, y pocas cosas hay que sean tan exhibicionistas como un texto. Habría que recordar que lo que escribe un *performer* – la palabra «autor» ha caído justamente en desuso – no es un texto, sino algo previo y cualitativamente distinto: un pre-texto. Para que un pretexto se convierta en texto deben mediar ciertas etapas, ciertos requisitos, cuya enumeración obviaré por razones temáticas y de espacio. Me basta decir que un texto nace cuando es leído por el Otro: el lector. A partir de ese momento el texto y el lector se conectan como una máquina de seducciones recíprocas. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace casi suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace casi suyo. Si esta doble seducción alcanza a ser «de cierta manera», tanto el texto como el lector trascenderán sus límites estadísticos y flotarán hacia el centro des-centrados de lo paradójico. (Benítez-Rojo, 1998:38-39)

Se se considerar, aliás, que o autor encontra inspiração nas histórias comuns de pessoas que encontra ao longo da própria vida (como já foi dito, com efeito, inúmeras são as entrevistas em que o autor afirma às vezes até re-contar histórias que ouviu na rua ou

⁷⁵ A. Benítez-Rojo, *La isla que se repite*. Casiopea: Barcelona, 1998.

que lhe foram contadas quando era menor) e que o principal foco destas histórias (apesar daqueles recursos, típicos do estilo do autor, que atribuem um caráter insólito, um corte inusual ou até estranho aos textos) frequentemente está ligado a episódios de vida quotidiana ou, de forma mais geral, a questões de uma vida comum, é possível afirmar que no caso do conto miacoutiano o uso de um vasto e poliédrico simbolismo, junto com o estilo da sua narração, tornam particularmente sedutor o texto em questão, oferecendo mais um pretexto para o começo da dinâmica de dupla sedução: o conto miacoutiano, em muitos casos, parece querer sugerir, com estórias muito simples ao mesmo tempo que infinitamente complicadas, graças ao número de temáticas que o autor consegue dissecar, que o importante de uma estória não é o destino para onde esta conduz, mas sim o percurso que o leitor é obrigado a seguir para lá chegar. É neste sentido que é realmente possível compreender por que as obras de Couto devem ser entendidas como simbólicas e não como didáticas: elas não querem ensinar o leitor, mas sim obrigá-lo a refletir, a mudar de perspectiva quando for necessário e a empenhar-se a decifrar o significado da história, pois é no processo de reflexão que é possível encontrá-lo. Poder-se-ia dizer, recuperando as palavras de Benítez-Rojo, que o conto miacoutiano ativa no leitor a necessidade de seduzir o texto, pois é só por meio da sedução do texto que é possível iniciar o percurso de reflexão proposto. Pense-se, por exemplo, no conto *A palmeira de Nguézi*: o texto propõe a lenda da palmeira sagrada de Nguézi, «dizem que nascida antes do mundo». (Couto, 2019: 247) No começo do texto, o narrador, dirigindo-se ao leitor, explica que em breve vai contar a estória, mas antes reflete sobre o sentido de ele a contar:

A razão dessa palmeira, vertida sobre as águas do rio, se transcreve aqui. *Nem tudo se explica, para que se compreenda melhor*. Para ver a gente necessita transparência, mas se tudo fosse transparente todos seríamos cegos. (Couto, 2019: 247 [grifo meu])

No que diz respeito à epígrafe da coletânea, é interessante observar a dupla função que esta desempenha em relação ao texto:

Não é da luz do sol que carecemos. Milenarmente a grande estrela iluminou a terra e, afinal, nós pouco aprendemos a ver. O mundo necessita ser visto sob uma outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela a intimidade da nossa morada terrestre.

Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra. (Couto, 2019: s/p)

Se por um lado, nela, o autor reflete sobre a necessidade do ser humano adotar uma nova perspectiva sobre o mundo («O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz

do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza»), por outro, contemporaneamente, a mesma perspectiva é sugerida como ferramenta necessária para poder compreender “o tom” dos diversos contos, os quais, efetivamente, propõem uma visão do mundo construída a partir do *outro* lado das coisas, a partir não de uma perspectiva lógica e racional mas sim a partir de um olhar poético, e o próprio autor sugere prestar atenção a esta possível perspectiva outra, consagrando o próprio poder revelador da luz do luar («Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela a intimidade da nossa morada terrestre»). Em muitas das histórias, com efeito, o significado profundo (ao qual o autor frequentemente chega por meio dos símbolos de que se serve e da repentina distorção do enredo) pode ser atingido só por meio da adoção de uma tal perspectiva, como sugere o *incipit* do primeiro conto da coletânea, *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*, que, não por acaso, faz uma pergunta profundamente filosófica sobre a possibilidade de se adotar diferentes perspectivas sobre o mundo: «Afinal, quantos lados tem o mundo no parecer dos olhos do camaleão?» (Couto, 2019:13); como que a sugerir que para compreender o que as histórias efetivamente querem representar é necessário pôr em discussão as próprias certezas e, em particular, aceitar a possibilidade de haver várias e diversas possíveis verdades. Esta necessidade pode, naturalmente, ser posta em relação com a reivindicação epistémica avançada pela proposta do Realismo Animista: o sol, que iluminando a terra torna claro, visível o mundo, pode ser interpretado, neste caso, como a perspectiva lógica e racional do Ocidente, que ao longo da História se impôs ao resto das culturas, pretendendo explicar a “única” verdade científica e racional do mundo; perspectiva à qual se opõe o luar, que deve ser interpretado, neste caso, como o símbolo da *worldview* africana (ou, mais em geral, poder-se-ia argumentar, de qualquer *outra* perspectiva), que não procura a verdade dentro do que é iluminado, o que é visível, mas sim no lado mais íntimo das coisas, no que timidamente se deixa esclarecer pela luz da lua, o “outro sol” do nosso céu.

Para que o leitor consiga atravessar esse percurso e chegar à verdade que as histórias querem propor, Mia Couto se serve da própria linguagem poética para se tornar um guia para o leitor. Tal como observa I. Marques, a propósito da escrita miacoutiana:

The second quotation ^[76] speaks of another very important aspect of Couto's writing: the idea that writing, and specifically a certain type of writing (a poetic writing) that allows the creative energies to take over and supersede the rational, stifled and dissecting scientific intelligence that privileges reason, is a powerful and necessary endeavor, which restores enchantment and awe. Language (or creativity in general) becomes a vehicle to connect with the mysteries of the world, mysteries that are impossible to comprehend fully on a rational level but which we can connect with by allowing our creative ways to take over our rational way. In so doing we are permitted to envisage a truth that cannot be fully named but which we know (or rather sense) exists. (Marques, 2016: 65)

É evidente, face a estas simples observações e, sobretudo, considerando que o interesse do autor corresponde, em geral, à vida do homem e à relação deste com as outras partes que compõem o *todo* da nossa existência (um todo que se compõe tanto do visível como do invisível), que o conto miacoutiano é um produto difícil de categorizar, por ser imprevisível (quer pelas temáticas que aborda quer pelo peculiar estilo narrativo) e deliberadamente “contracorrente” – se se pensar na definição ocidental, “canónica”, do género. Também no caso de *Contos do Nascer da Terra*, portanto, é difícil agrupar os vários textos com base nos conteúdos ou nas temáticas que propõem; é difícil encontrar, como já foi dito, um verdadeiro fio condutor entre os vários contos, pois cada texto se constitui como unidade completamente autónoma, e construída, mais do que a partir de uma gama de temáticas/conceitos que o autor quer abordar, a partir da proposta de mudança de perspetiva avançada na epígrafe.

Para atingir essa outra verdade, para compreender o lado feminino dos seres, a intimidade da nossa moradia terrestre (tal como afirma o autor na epígrafe), é necessário então armar-se de um olhar contra a lógica racional, um olhar capaz de esclarecer o que a luz do sol (a própria razão) não nos deixa ver: um olhar poético. Em *Raízes*, a este propósito, Mia Couto conta a história de um homem que, depois de ter criado raízes no mundo, aprende a ver, através da poesia (representada, no conto, pela lua, onde a sua cabeça é deslocada pelos vizinhos, que não conseguem apagar as raízes criadas pelo homem), o mundo sob uma outra luz:

E foi assim que, por estreia, um homem passou a andar com a cabeça na lua. Nesse dia nasceu o primeiro poeta. (Couto, 2019: 201)

Esse olhar poético, essa capacidade de espreitar para o outro lado das coisas é, conforme o significado de *Raízes* e conforme as afirmações de I. Marques que acabam de

⁷⁶ «O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento». Extraída de *Línguas que não sabemos que sabíamos*, em: M. Couto, *E se Obama fosse Africano?*. Lisboa: Caminho, 2009, 13-26.

ser referidas, um instrumento necessário para inverter o já nomeado processo de desencantamento do mundo, descrito por M. Weber⁷⁷. Muitos dos textos da coletânea, com efeito, além de serem uma série de reflexões morais sobre a vida e suas adversidades, oferecem uma multidão de exemplos de um mundo (re)encantado, em que os feitiços manipulam os sentimentos e a própria vivência das personagens e em que os espíritos brincam com a vida dos vivos. É por meio da identificação, nos textos, deste olhar poético sobre o mundo (empregue na análise das questões da vida comum) que é possível afirmar que *Contos do Nascer da Terra* é um exemplo evidente do Realismo Animista tal como afirma por H. Garuba, o qual vê no próprio reencantamento do mundo o principal objetivo, ao mesmo tempo que o próprio motor, desta estética literária.

Se, por um lado, uma análise atenta da epígrafe é suficiente para conectar a voz poética de Mia Couto com a proposta do Realismo Animista, por outro, é possível encontrar uma série de contos em que a temática do reencantamento do mundo assume uma posição central. É interessante observar como todos estes contos⁷⁸ estão relacionados com a temática da infância, o que sugere que, na perspectiva de Mia Couto, a infância é um dos potenciais lugares privilegiados do próprio reencantamento.⁷⁹ Esta temática, em boa verdade, é abordada a partir de diferentes perspectivas: no já mencionado *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*, por exemplo, mas também em *A menina, as aves e o sangue* e *O último voo do tucano*, o autor reflete sobre a problemática da mortalidade infantil (uma verdadeira praga para a população moçambicana), investigada a partir do próprio conceito de morte, até chegar aos efeitos desse trágico fenómeno sobre a vida dos familiares. Sobre a visão (e a conceptualização) da morte, em particular, resulta extremamente interessante a história da protagonista de *A menina, as aves e o sangue*, uma menina cujo corpo deixa de viver enquanto a sua alma se mantém viva, fazendo com que a miúda continue vivendo, mesmo que morta, ao lado da mãe, ao lado dos outros vivos – animismo puro!:

⁷⁷ Cf. M. Weber, *Wissenschaft als Beruf*. München e Leipzig, Dunker & Humblot: 1919, 86.

⁷⁸ Refiro-me aos títulos: *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*; *A menina, as aves e o sangue*; *O último voo do tucano*; *A luavezinha*; *A menina sem palavra*; *O general infanciado*; *Cataratas do céu*; *O coração do menino e o menino do coração*.

⁷⁹ É possível encontrar outra sugestão da existência dessa conexão no já referido discurso do autor sobre o desencantamento do mundo, em que afirma: «Estes meninos trazem uma espécie de tentação de encantamento: quando olham para uma nuvem eles querem saber como é que esta nuvem é uma história, como é que esta nuvem é um ser encantado. E se lhes perguntarmos o que é, vão dizer as coisas mais extraordinárias». (Couto, 2013: s/p)

– *Senhora vou dizer: a sua menina já morreu.*

– *Morta, a minha menina? Mas, assim...?*

– *Esta é sua maneira de estar morta.*

[...]

– *Não se entristonhe, a morte é o fim sem finalidade.*

[...]

Cada vez mais fria, a moça brinca, se aquece na torreira do sol. Quando acorda, manhã alta, encontra flores que a mãe depositou ao pé da cama. Ao fim da tarde, as duas, mãe e filha, passeiam pela praça e os velhos descobrem a cabeça em sinal de respeito. (Couto, 2019: 46)

A luavezinha e *A menina sem palavra* são os únicos contos da coletânea a estarem abertamente conectados. Isso porque ambas as histórias têm o subtítulo «estória para Rita» e são construídas a partir do hábito do autor de contar histórias para a filha antes de ela adormecer⁸⁰. Em ambas as histórias está presente a temática da infância, que o autor aborda de maneira muito interessante, mostrando a importância, poder-se-ia dizer, de se criar um laço entre as crianças e os adultos. Na primeira história para Rita (*A luavezinha*), de facto, o autor refere a própria dificuldade em embalar a filha, por causa de ela perguntar sempre «E depois?» quando a história está a chegar ao fim. Couto afirma, contudo, saber que a própria filha tem uma grande paixão pela lua, paixão intensificada pelas tradições moçambicanas que quotidianamente ouve «em plena verdade da rua» (Couto, 2019: 73), e decide inventar uma história sobre o satélite, construída de um ponto de vista encantado, que procura dar sentido ao mundo a partir da própria poesia que o permeia. O pai inventa então a história de uma avezinha que certo dia decidiu voar até à lua, onde ficou presa, cativa do sonho da lua, sem mais possibilidade de regresso. A «pupila estrelinhada» do pássaro, segundo a história, seria visível até hoje, à noite, na superfície prateada da lua, e suas lágrimas no *cacimbo* «sobre as primeiras folhas da madrugada» (Couto, 2019: 75). O conto, que muito ironicamente acaba com um novo “E depois?” da menina, refere um ato íntimo da relação pai-filha, um ato, todavia, extremamente comum da vida quotidiana. O final do conto, assinalando o “falimento” do pai, que queria desencorajar a infinita curiosidade da filha, sugere que é no mesmo facto de o pai inventar uma história para a filha que se esconde o verdadeiro significado de *A luavezinha*: o pai, que conhece o

⁸⁰ Em *A luavezinha* o autor explica: «Minha filha tem um adormecer custoso. Ninguém sabe os medos que o sono desperta nela. Cada noite sou chamado a pai e invento-lhe um embalo». (Couto, 2019: 73)

tamanho do encanto lunar da filha, decide aproveitar a ocasião para lhe transmitir a própria perspectiva sobre a vida, dando-lhe a possibilidade de aprender a ver a poesia do mundo por todo o lado nas pequenas coisas quotidianas – como o simples olhar para a lua ou para o *cacimbo* da manhã alta. A tradição moçambicana, de facto (tal como a maioria das tradições populares do mundo, poder-se-ia argumentar), está repleta de pequenas sabedorias sobre a Natureza e seus fenómenos, e um exemplo é dado pelo próprio texto:

As tradições moçambicanas ainda lhe aumentam o namoro lunar. A menina ouve, em plena verdade da rua: «*olha, os cornos da lua estão para baixo: vai cair a chuva que a lua guarda na barriga*». (Couto, 2019: 73)

Além de que para fazer com que a filha efetivamente adormeça, o pai aproveita o momento para lhe transmitir os próprios valores, a própria *worldview*, tentando assumir o ponto de vista encantado da menina. O (re)encantamento, em suma, concretiza-se no conto por meio do próprio contato entre o mundo da infância e o dos adultos, a partir do qual podem nascer histórias maravilhosas sobre a verdade poética do mundo. Estas verdades poéticas sobre o mundo, se se considerar o interrogativo final, provavelmente não oferecem uma resposta direta e concreta sobre as questões da vida, mas sim uma maneira de ver os fenómenos misteriosos e aparentemente inexplicáveis do quotidiano, deixando o sujeito, tal como a Rita, com uma série de “E depois?” que o estimulam a procurar o significado das outras conexões que determinam a sua existência e a sua percepção do mundo.

Em *A menina sem palavra*, o laço do (re)encantamento é oferecido ao mundo dos adultos por parte das crianças – num processo contrário ao da primeira estória, portanto. No texto conta-se de uma menina que não fala, ou por outras palavras, fala, mas sem que ninguém consiga entendê-la: diz-se que a menina fala em língua que ninguém conhece e há até alguém que pensa que ela esteja a cantar (Couto, 2019: 93). O autor, para descrever a peculiaridade da incapacidade comunicativa da protagonista, usa uma estratégia muito curiosa, criando um contraste entre a (in)capacidade linguística e a habilidade de raciocínio da menina:

Por muito que se aplicassem, os pais não conseguiam percepção da menina. *Quando lembrava as palavras ela esquecia o pensamento. Quando construía o raciocínio perdia o idioma*. Não é que fosse muda. Falava em língua que nem há nesta atual humanidade. (Couto, 2019: 93 [grifo meu])

Logo no início do conto, o autor introduz a possibilidade de que a língua (um ato criativo, livre e capaz de atingir o nível mais alto do ilógico) seja uma entidade potencialmente independente da capacidade de pensamento (um processo principalmente racional, linear), como que a sugerir que, talvez, a menina é portadora de um olhar sobre o mundo e uma maneira de com ele se relacionar desconhecidos aos outros (adultos) que vivem no seu quotidiano, os quais, apesar de não entenderem, ficam presos à voz da menina cada vez que “fala”, tal como se estivesse a recitar poesias:

Que se diga, sua voz era bela de encantar. Mesmo sem entender nada as pessoas ficavam presas na entonação. E era tão tocante que havia sempre quem chorasse. (Couto, 2019: 93)

Certo dia, após o pai da menina lhe ter suplicado mais uma vez para proferir uma palavra, a miúda finalmente fala e simplesmente diz: «Mar...». O pai, convencido de que o mar lhe teria permitido entender a razão da incapacidade da filha, decide levá-la à praia, onde os dois se sentam, à beira da água («Se havia sido a única palavra que articulara em toda sua vida seria, então, no mar que se descortinaria a razão da inabilidade») (Couto, 2019: 94)).

Depois de um tempo passado em silêncio, a água do mar começa a subir e o pai pede à filha para levantar-se e voltar com ele para casa, mas esta não se move. O pai, preocupado, continua insistindo, em vão:

Mas a miúda era tão imóvel que nem se dizia parada. Parecia a águia que nem sobe nem desce: simplesmente, se perde do chão. E a retina da ave se converte no mais vasto céu. (Couto, 2019: 94)

A menina, efetivamente, parece agora não poder ser removida da praia, como se fosse parte integrante da própria paisagem⁸¹. Quando o perigo é iminente e a água já ameaça a vida da miúda, o pai percebe que sua filha só poderia ser salva por uma história, e logo começa a contar⁸² – inventando uma história dentro da história, portanto. Chegado a um certo ponto da narração, todavia, o homem perde a voz e se cala, incapaz de inventar um final para a salvífica história («A história tinha perdido fio e meada dentro da sua cabeça») (Couto, 2019: 96)). Uma vez interrompido o conto do pai e assim que a água

⁸¹ «O pai rodopiava em seu redor, se culpando do estado da menina. Dançou, cantou, pulou. Tudo para a distrair. Depois, decidiu as vias do facto: meteu mão nas axilas dela e puxou-a. Mas peso tão toneloso jamais se viu. A miúda ganhara raiz, afloração de rocha?» (Couto, 2019: 95)

⁸² A história inventada pelo pai da menina vai sobre um homem que apanha a lua para regalá-la à própria filha. Uma vez apanhado o satélite, assiste-se a um «rebentamundo», que faz estremecer o céu, encrespar o mar e abrir, debaixo das ondas, uma ferida profunda, a ferida da própria nascença da terra. Cf. Couto, 2019: 95-96.

começa a cobrir as pernas dos dois, a filha se levanta, ainda em silêncio, e avança para dentro do mar:

A menina, nesse repente, se ergueu e avançou por dentro das ondas. O pai a seguiu, temeroso. Viu a filha apontar o mar. Então ele vislumbrou, em toda extensão do oceano, uma fenda profunda. O pai se espantou com aquela inesperada fratura, espelho fantástico da história que ele acabara de inventar. Um medo fundo lhe estranhou as entranhas. Seria naquele abismo que eles ambos se escoariam? (Couto, 2019: 96)

Neste ponto do texto, então, as duas histórias (antes contidas uma na outra) se sobrepõem, por meio da materialização da história inventada pelo homem dentro da narração principal. A menina, frente aos olhos espantados do pai, com um simples gesto da mão fecha a ferida no fundo do mar, repondo a ordem na paisagem. Depois, volta para o pai e lhe diz: «Viu, pai? Eu acabei a sua história!»:

E os dois, iluminados, se extinguiram no quarto de onde nunca haviam saído. (Couto, 2019: 96)

O final do conto deixa entender ao leitor que todas as histórias contidas no texto são fruto (tal como no caso de *A luavezinha*) da fantasia de um pai que inventa um embalo para a própria filha adormecer, um momento íntimo da vida familiar, evidentemente muito meigo para o autor. É interessante observar a maneira como a irracionalidade e a propensão para o encantamento da menina são o elemento capaz de colocar um ponto na história do pai: se em *A luavezinha* é o pai a se identificar com a perspectiva encantadora da filha, para tentar entrar em contato com ela e fazer com que finalmente adormeça (e com que o infundável embalo acabe), em *A menina sem palavra* é a filha a inventar um final para a história, um final tão fantástico que o pai, um adulto, nem conseguiu imaginar (após ter inventado uma história igualmente fantástica). Também no caso do pai e da filha da história principal (cuja existência é revelada só nas últimas linhas do texto. Trata-se de Mia Couto e Rita, portanto), é a filha a acabar o conto do pai, completando assim a intimidade do precioso momento de vida familiar. Considerando estes pequenos detalhes é possível reconhecer a vontade do autor de valorizar a importância deste encontro: se na primeira estória para Rita, como já foi dito, Couto oferece o exemplo de um adulto que transmite os próprios valores e a própria perspectiva para a filha, recordando a importância da transmissão da própria identidade cultural (que se constrói, poder-se-ia dizer, também a partir da maneira como o sujeito é capaz de contar o mundo em que vive), na segunda é a filha, com a própria imaginação de criança, com o próprio olhar encantado/encantador sobre o mundo, que oferece a própria sabedoria ao pai, ensinando-o a encontrar o ponto

final da própria história através de uma perspectiva poética, pura, ainda não desencantada pelo mundo racional dos adultos, isto é, uma perspectiva ainda capaz de ver o outro lado das coisas. Considerando, aliás, o facto que na história o autor se refere explicitamente a uma ferida na superfície da terra, recomposta pela própria menina, poder-se-ia argumentar que o próprio olhar ingénuo, poético, isto é, encantador da criança, deve ser interpretado como o verdadeiro remédio para placar os grandes pragas da vida dos adultos, que deveriam aprender a observar o mundo a partir de um outro ponto de vista, talvez mais simples e mais “humano” do que se poderia imaginar. Já que a ferida mencionada da história é a própria ferida de nascença da terra (Couto, 2019: 95), poder-se-ia também optar por uma interpretação que não encontra uma “solução” no olhar poético da criança (como acaba de ser dito), mas sim um instrumento necessário para tornar completo o próprio olhar sobre o mundo, a partir da sua origem; propondo que um adulto tem que manter vivo o contato com a criança que nunca deixa de existir dentro de si para poder ser capaz de olhar para todos os lados do mundo.

As duas histórias, em suma, querem valorizar o lugar de encontro entre o mundo da infância e o dos adultos, um lugar que produz encantamento e em que é possível aprender a ver diversos aspetos da vida quotidiana; tanto os mais racionais como os que quebram cada regra da lógica, já que todas as verdades são colocadas ao mesmo nível de “utilidade” para o sujeito, que as emprega como guias no próprio percurso de conhecimento do mundo.

Um outro conto em que a temática da infância veicula o processo de reencantamento é, sem dúvida, o último da coletânea: *O coração do menino e o menino do coração*.

O miúdo nasceu com as acertadas aparências. Só em altura de ensaiar primeiras marchas lhe notaram o defeito, o enviesamento nos pezinhos, cada um não sendo como cada qual. [...] Depois outra malconveniência se somou: o rapaz engrumava as falas, tatebitudo. Os outros não entendiam mais que cuspes e assobios, até os parentes o escutavam com riso parvo de quem finge concordância. (Couto, 2019: 267)

Tal como no caso de *A menina sem palavra*, o protagonista (não por acaso, um menino) é caracterizado por um impedimento que não lhe permite comunicar com os outros e, como no caso da menina, o autor deixa entender que esta característica poderia depender de outra qualidade (escondida) do menino, que em breve se descobrirá ser o

extraordinário tamanho do seu coração, que os médicos do hospital para o qual é levado querem estudar em nome da ciência.

A mãe do menino, todavia, recusa as propostas dos médicos e decide voltar para casa com o filho. Ainda no hospital, a mãe se dá conta do facto que o menino tem uma carta na mão e assim o leitor descobre que o miúdo tem o hábito de escrever cartas, sobretudo para a prima, pela qual aparentemente está apaixonado. Ninguém, todavia, alguma vez leu as cartas do menino, por pensar que não teria valido a pena perder tempo com os rabiscos de um menino que nem sequer consegue falar («Também Marlisa, a visada sobrinha, jamais cedera a abrir tais cartas. Nem valia a pena espreitar a caligrafia do atarantonto» (Couto, 2019: 268)). A explicação que a prima dá a si mesma para se convencer de que não faria sentido ler as cartas do menino é fundamental para o desenrolar da história, pois permite compreender o verdadeiro motivo da incapacidade comunicativa do protagonista:

Uns andam na lua. No caso, a lua é que andava nele. (Couto, 2019: 268)

Se se recuperar a epígrafe da coletânea (e se se pensar, também, no protagonista de *Raízes*) em que, como já foi dito, a lua quer representar o que se opõe à racionalidade da luz do sol (o outro lado das coisas, portanto), é possível afirmar que o menino é portador daquela sabedoria que Couto acha necessária para atingir o âmago do significado da existência humana, aquele olhar poético que permite observar a magia e o encanto de todas as coisas. Isto permitiria também interpretar o exagerado tamanho do coração do menino como uma ulterior maneira de caracterizar a personagem: no corpo do menino, cheio de tanto coração, não sobraria espaço para a razão, o que faria o menino ser obrigado a se expressar através dos próprios sentimentos, sem nenhuma atitude para a lógica e a palavra. Seguindo esta interpretação, aliás, os pés enviesados do menino, (a propósito dos quais a avó, no começo da história, sentencia: «Este menino vai caminhar para dentro dele mesmo» (Couto, 2019: 267)), são sinal de que o menino, ao longo da sua vida, terá que seguir um processo introspetivo de evolução. Após a morte do menino, com efeito, acontece o impensável: a prima, que nunca lera o que o primo lhe escrevia, decide abrir uma das cartas e, contra cada expectativa, fica extasiada com a beleza dos versos:

Aquilo não eram cartas mas versos de lindeza que nem cabiam no presente mundo. Marlisa inundou a tristeza, tingiram-se as letras. Quanto mais a prima primava em seguir leitura mais rimava com nenhuma

outra mulher, toda ela fora do contexto de existir. A moça se apaixonava postumamente? (Couto, 2019: 269)

Enquanto a prima lê as cartas, o coração do menino (que no enquanto tinha sido exposto em vitrina), no hospital, começa a se mexer, revelando estar «em flagrante serviço de parto» (Couto, 2019: 270). Do coração do falecido nasce um novo menino, igual ao primeiro. A única diferença é que o recém-nascido tem os pés divergentes, «como quem viesse para procurar, fora de si, gente de outras estórias». (Couto, 2019: 270)

Como podemos interpretar este conto? Uma possível interpretação, que considera tudo o que acaba de ser dito, permitiria individuar o percurso vaticinado pela avó no próprio contato dos outros (neste caso: a prima Marlisa) com a verdadeira essência do menino: o seu coração. A prima, ao ler as cartas do menino (o lugar, portanto, onde evidentemente ele aos poucos dispensava o próprio coração para que os outros entendessem o que com as palavras ele não conseguia expressar) teria tido acesso ao fundo da alma do menino, fazendo com que este cumprisse o próprio percurso e conseguisse renascer, desta vez com os pés divergentes (que lhe garantiriam a habilidade de andar). A conclusão do conto, prosseguindo nesta direção, permitiria afirmar que o recém-nascido representa o “novo” menino, após o percurso vaticinado pela avó, capaz, por ter atingido o lado mais fundo e mais íntimo de si, de guiar «gente de outras estórias», por meio da sabedoria que acumulou ao longo de uma existência vivida, literalmente, com muito coração. Por outras palavras, *O coração do menino e o menino do coração* pode ser interpretado como o percurso de vida de um jovem poeta, capaz de observar e cantar o lado mais íntimo e mágico do mundo; um poeta ainda demasiado jovem, demasiado imaturo para encontrar uma maneira útil para os outros compreenderem o que ele está a cantar. Mais uma vez, tal como nos casos de *A luavezinha* e *A menina sem palavra*, é no encontro com o outro (em particular de adultos com crianças) que surge o reencantamento, mostrando a importância, no processo de definição de si e do mundo, deste próprio encontro; sugerindo a imprescindibilidade de se relacionar com uma outra perspectiva, capaz, talvez, de ver o outro lado das coisas.

A temática da infância, como se tentou demonstrar aqui por meio de alguns exemplos, é, portanto, o maior condutor do (re)encantamento nas obras que compõem a coletânea *Contos do Nascer da Terra*. Reconhecer na infância um lugar de poesia e encantamento não é, todavia, uma estratégia original na literatura. Se se pensar na infância como lugar privilegiado para a poesia e o encantamento, tal como veladamente o descreve

Mia Couto, com efeito, é fácil chegar a encontrar algumas conexões com a obra de um célebre poeta italiano: Giovanni Pascoli (1855-1912).

Em 1897, publicou-se pela primeira vez *Il Fanciullino*⁸³, um ensaio composto de vinte breves capítulos em que o autor, através de um diálogo com o próprio menino interior, resume a sua poética, reconhecendo à criança o mérito de ser o único e verdadeiro poeta⁸⁴, por ser capaz de cantar, com simplicidade e maravilha, a beleza das pequenas coisas do quotidiano que os adultos gradualmente deixam de saber valorizar. Segundo Pascoli, com efeito:

È dentro di noi un fanciullino [...] Quando la nostra età è tuttavia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima d'onde esso risuona. (Pascoli, 2021: 3-4)

Segundo o autor, portanto, existe dentro cada um de nós um *fanciullino*, uma criatura ingénua, ainda à descoberta do mundo e, por conseguinte, capaz de poetar por meio de um olhar simples e curioso sobre o mundo – que não deve ser entendido, aqui, como uma possível perspectiva filosófica, mas sim, literalmente, como o próprio ato de olhar para o mundo, de assistir aos seus fenómenos na cómoda posição de espectador. O *fanciullino*, o poeta das pequenas coisas, seria, segundo a obra de Pascoli, o exemplo máximo da poesia, entendida no seu significado mais puro – *poetry for poetry's sake*, dir-se-ia talvez hoje em dia – e isto por ser detentor do verdadeiro sentimento poético, que guia na produção de uma poesia que não quer ser outra coisa senão poesia. No texto o autor explica:

Poesia è trovare nelle cose, come ho da dire? Il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente tra l'oscuro tumulto della nostra anima. [...] Il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare, non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per cercarla altrove. E sommamente benefico è tale sentimento, che pone un soave e leggero freno all'instancabile desiderio, il quale ci fa perpetuamente correre con

⁸³ G. Pascoli, *Il fanciullino*. Torino: Omband, 2021.

⁸⁴ O autor descreve, por exemplo, as diferenças que distinguem o *fanciullino* do orador: «Perché tu non devi lasciarti sedurre da una certa somiglianza che è, per esempio, tra il tuo linguaggio e quello degli oratori. Sì: anch'essi, gli oratori, ingrandiscono e rimpiccioliscono ciò che loro piaccia, e adoperano, quando loro piace, una parola che dipinga invece di un'altra che indichi. Ma la differenza è che essi fanno ciò quando loro piace e di quello che loro piaccia. Tu no, fanciullo: tu dici sempre quello che vedi come lo vedi. Essi lo fanno a malizia! Tu non sapresti come dire altrimenti; ed essi vogliono che non si veda più». (Pascoli, 2021: 14)

infelice ansia per la via della felicità. Oh! Chi sapesse rafforzarlo in quelli che l'hanno, fermarlo in quelli che sono per perderlo, insinuarlo in quelli che ne mancano, non farebbe per la vita umana opera più utile di qualunque più ingegnoso trovatore di comodità e medicine? (Pascoli, 2021: 24)

O elemento mais interessante da poética do *fanciullino* de Pascoli é - neste contexto em que o interesse principal é investigar a temática da infância em qualidade de lugar privilegiado da poesia— a possibilidade de se detetar uma possível conexão entre as postulações do poeta italiano e o próprio processo de reencantamento do mundo, tal como é veiculado pelos textos de Couto. No quinto capítulo da obra, com efeito, Pascoli reflete sobre a ‘naturalidade’ da origem da poética do *fanciullino*, afirmando ser ele o portador de uma sabedoria antiga, à qual o adulto (ou, mais em geral, o homem moderno) dificilmente tem acesso, pelo simples facto de fazer parte da cultura do progresso.⁸⁵ (Pascoli, 2021: 15) O *fanciullino*, segundo o autor, seria muito mais parecido com o homem primitivo do que com o homem moderno, já que, antigamente, dado que o homem ainda não estudava e compreendia a verdade científica do mundo, tudo era maravilhoso, tudo era novo, e era ainda possível produzir uma poesia pura, natural, sem se preocupar com a procura do belo e do harmonioso, que surgem com a maravilha da descoberta do mundo:

Certo ti assomigliavano [os primeiros homens], perché in loro il fanciullino intimo si fondeva, per così dire, con tutto l'uomo quanto egli era. *Maravigliavano essi, con tutto il loro essere indistinto, di tutto; ché era veramente allora tutto nuovo, né solo per il fanciullo, ma per l'uomo. Maravigliavano con sentimento misto ora di gioia ora di tristezza ora di speranza ora di timore.* Se poi tale commovimento volevano esprimere a sé e ad altri, essi traevano fuori dalla faretra, per dirla con te, certi preziosi e numerosi strali di cui non si doveva far gettito. [...] *Or tu, fanciullo, fai come loro, perché sei come loro. [...] Ed in ciò è ragione perché è natura. Tu sei ancora in presenza del mondo novello, e adoperi a significarlo la novella parola. Il mondo nasce per ognun che nasce al mondo.* E in ciò è il mistero della tua essenza e della tua funzione. Tu sei antichissimo, o fanciullo! E vecchissimo è il mondo che tu vedi nuovamente! E primitivo il ritmo (non questo o quello, ma il ritmo in generale) col quale tu, in certo modo, lo culli o lo danzi! (Pascoli, 2021:16 [grifo meu])

O verdadeiro poeta, o *fanciullino*, portanto, segundo o autor, tem o dom de saber gozar da simplicidade da Natureza, de saber cantar espontânea e livremente as pequenas coisas do mundo que, por serem novas, não precisam de enfeites ou *ars retorica* para se tornarem maravilhosas, e quando alcançam o adulto, provocam o despertar de um outro *fanciullino* nele:

⁸⁵ Cf. Pascoli, 2021: 15: «Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. L'uomo le cose interne ed esterne, non le vede come le vedi tu: egli sa tanti particolari che tu non sai. Egli ha studiato e ha fatto suo pro degli studi degli altri. Sì che l'uomo dei nostri tempi sa più che quello dei tempi scorsi, e, a mano a mano che si risale, molto più e sempre più. I primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu, fanciullo».

I quali ora come allora lo ascoltano con meraviglia. E non sarebbe ragionevole, di cose che dopo trenta secoli non si credono più verosimili. Ma dopo pur trenta secoli gli uomini non nascono di trent'anni, e anche dopo i trent'anni restano per qualche parte fanciulli. (Pascoli, 2021:8)

O que oferece ao *fanciullino* a possibilidade de ser considerado o único e verdadeiro poeta é, portanto, o próprio facto de ele olhar para o mundo sem algum tipo de “preconceito” oriundo dos conhecimentos científicos do homem moderno sobre o mundo – sem o “peso” do desencantamento da sociedade moderna, poder-se-ia dizer. O seu olhar puro e ingénuo seria então capaz de observar os fenómenos do mundo na sua totalidade, deixando espaço também à imaginação característica de cada criança que, literalmente, se maravilha com as pequenas coisas do quotidiano, já que estas, apesar de serem vulgares para um adulto, para ele são novas e, por conseguinte, causa de fascínio e encanto⁸⁶. Quando a sua poesia toca o outro (ou, por outras palavras, toca o *fanciullino* que vive em cada um), este redescobre a maravilha do mundo, aprendendo de novo a se surpreender com a beleza da própria existência. Ao produzir uma poesia pura e honesta, produzida com o único fim de ser poesia, o olhar do *fanciullino* é capaz de devolver ao adulto aquele encantamento típico da infância, que na vida, aos poucos, vai desaparecendo.

É talvez por meio de uma perspectiva muito parecida à de Pascoli que Couto (que, como já foi dito, reconhece à infância o privilégio de oferecer ao sujeito uma “tentação de encantamento”⁸⁷) constrói muitas das suas estórias “mais maravilhosas”, a partir de

⁸⁶ Afirma o autor: «Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola il mondo di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quell che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. Egli è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva. Egli è quello che nella gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena. Egli rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce, e facendone due cose ugualmente soavi al ricordo. [...] E ciarla intanto, senza chetarsi mai; e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e redirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose la somiglianza e le relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: Impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare». Cf. Pascoli, 2021: 10-11.

⁸⁷ Refiro-me aqui à já citada intervenção (sobre o desencantamento do mundo) de Couto na conferência de agosto de 2013, organizada por Fronteiras do Pensamento e Companhia das Letras, em que o autor afirma: «Por exemplo o que nós fazemos quotidianamente com filhos, com netos, com os meninos que circulam juntos de nós. *Estes meninos trazem uma espécie de tentação de encantamento: quando olham para uma nuvem eles querem saber como é que esta nuvem é uma história, como é que esta nuvem é um ser encantado. E se lhes perguntarmos o que é, vão dizer as coisas mais extraordinárias*, mas nós temos esta tendência de corrigir, de dizer “não, a nuvem não é isso, a nuvem é vapor d'água, etc.”, o que não tem graça nenhuma, é uma coisa estéril...». (Couto, 2013: s/p [grifo meu])

personagens jovens, que se relacionam com o mundo por meio de um olhar ingénuo e curioso. É o caso, por exemplo, do protagonista de *O gato e o escuro* (1998), um dos títulos para a infância publicados pelo autor. No conto, o jovem Pintalgato vai à descoberta do escuro, que a mãe o proibira de visitar.

Essa era a aflição dela, que o seu menino passasse além do pôr de algum Sol. O filho dizia que sim, acenava consentindo. Mas fingia obediência. Porque o Pintalgato chegava ao poente e espreitava o lado de lá. Namoriscando o proibido, seus olhos pirlampiscavam. (Couto, 2001: s/p)

Pintalgato, fascinado pelo desconhecido (pelo mundo que ainda não conheceu por inteiro), decide aventurar-se dentro do escuro, onde, de repente, o seu corpo, que antes era amarelo, «às malhas e às pintas» (Couto, 2001: s/p), fica totalmente preto, da mesma cor do resto da paisagem. O gatito, uma vez preto, desata a chorar, convencido de que nunca mais voltaria à sua forma original. O escuro, então, fala-lhe e pergunta-lhe porque está a chorar. A conversa com Pintalgato entristece o escuro, que também começa a chorar. No meio dos queixumes aparece a mãe do gato que, antes de placar a tristeza do filho, decide consolar o escuro, por ele se achar feio e por pensar que ninguém gosta dele. A mãe do gato afirma o contrário: não é o escuro que mete medo, mas as pessoas que nele repõem as próprias angústias («Os meninos não sabem que o escuro só existe é dentro de nós. [...] Não é você que mete medo. Somos nós que enchemos o escuro com nossos medos» (Couto, 2001: s/p)). A gata, então, decide adotar o escuro que, como por magia, se torna num gato, vivo e verdadeiro:

E o escuro sacudi o corpo e sentiu a cauda, serpenteando o espaço. Esticou as pernas e viu brilhar as unhas, disparadas como repentinas lágrimas. (Couto, 2001: s/p)

Uma vez formada a nova família, Pintalgato acorda e o leitor descobre que tudo tinha sido um sonho. O gatito, «estremolhado», chama então pela mãe e, naquele momento, nota que há algo de estranho nos olhos dela, algo em que nunca reparara:

Quando olhava o escuro, a mãe ficava com os olhos pretos. Pareciam encheram de escuro. Como se engravidassem de breu, a abarrotar de pupilas. Ante a luz, porém, seus olhos todos se amarelavam, claros e luminosos, salvo uma estreitinha fenda preta. Então, o gatinho Pintalgato espreitou nessa fenda escura como se vislumbrasse o abismo. Por detrás dessa fenda o que é que ele viu? Adivinham? Pois ele viu um gato preto, enroscado do outro lado do mundo. (Couto, 2011: s/p)

A história de *O gato e o escuro*, apesar de propor um enredo parcialmente diferente do resto das histórias inventadas por Couto (e isto simplesmente por causa do conto ser pensado para um público infantil), permite tirar algumas conclusões importantes

no que diz respeito à infância, empregue como ferramenta para a criação de um mundo (re)encantado. O facto de o encontro com o escuro se revelar um sonho do protagonista, com efeito, permite atribuir todo o mérito da “descoberta” ao próprio Pintalgato, já que é ele mesmo a procurar (no sonho, o lugar predileto da imaginação e da magia) uma verdade útil sobre o mundo. O gato preto que Pintalgato vê nas pupilas da mãe deve ser interpretado como sinal de que o protagonista aprendeu uma lição: a não ter medo do escuro. Esta lição, aparentemente dada pela mãe, foi aprendida pelo gatito sozinho: no sonho não é a sabedoria da mãe que guia o acontecer dos factos, mas sim o reflexo desta, um reflexo produzido pelo próprio sonho de Pintalgato, o qual, por ser ainda novo, constrói a própria realidade (reflexa nos sonhos) a partir de um ponto de vista encantado, em que o irracional muitas vezes oferece respostas sobre as questões do quotidiano. Tivesse sido *O gato e o escuro* o relato de uma simples conversa entre mãe e filho, em que a mãe ensina o gatito a não ter medo do escuro, estória teria um significado completamente diferente e, sobretudo, não seria possível atribuir algum tipo de *agency* à própria capacidade criativa do filho: considerando que o episódio do encontro com o escuro é fruto do sonho (da imaginação) de Pintalgato e que a verdade proposta por parte da estória é alcançada por meio da fantasia, é possível afirmar que, do ponto de vista do leitor, quem chega à moral da história é o próprio Pintalgato, que aos poucos vai descobrindo o mundo, armado somente da própria curiosidade e da própria fantasia infantil (ou, neste caso, de gatito), chegando – e isto talvez seja o ponto central da questão – a uma verdade útil e autêntica sobre o mundo; uma verdade válida também para os adultos e que poderia ser explicada também de maneira racional: não é o escuro que mete medo, mas o facto de não saber o que se esconde dentro dele.

Insistindo no poder da imaginação infantil e escolhendo crianças como protagonistas para muitas das próprias estórias, Mia Couto parece indicar na infância os mesmos valores que Giovanni Pascoli indica no *fanciullino*: se o autor italiano elogia o espírito poético da criança, atribuindo-lhe, por ser ingénuo e curioso, a vantagem de saber encontrar a maravilha das pequenas coisas do quotidiano (o que lhe permitiria atingir, poder-se-ia dizer, uma sabedoria mística, exclusiva da infância e dos poucos que ao longo da vida conseguem manter vivo o próprio *fanciullino* interior), Couto, da mesma maneira, valoriza a imaginação poética do infante, demonstrando que a fantasia e a irracionalidade

características da infância representam, tal como a lógica e a racionalidade, um instrumento válido e útil para se relacionar com o mundo e dar sentido à própria existência, um instrumento imprescindível para atingir as outras verdades do mundo, o outro lado das coisas que o sol não consegue esclarecer.

Em conclusão, a imaginação e a poesia que permeiam a escrita do autor moçambicano, tal como observa Juliano⁸⁸:

se confundem na noção de infância, não como um tempo, mas como forma de ver/experimentar o mundo. A infância se reconhece nas maneiras de encenar a vida, muitas vezes, sinalizando aos adultos o valor da fantasia na reinvenção do cotidiano. É assim que a arte se aproxima de nós e revela a necessidade de que se acredite nela como um ‘real’ do mundo, e de que se extrapole com ela os limites da vida regrada. (Juliano, 2018: 360).

⁸⁸ Cf. D.B.R. Juliano, *Infância como instância poética na prosa de Mia Couto*. Em: *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2 (2018), p. 347-362.

SEGUNDA PARTE: *Contos do Nascer da Terra*, proposta de tradução

Contos do Nascer da Terra

Não é da luz do sol que carecemos. Milenarmente a grande estrela iluminou a terra e, afinal, nós pouco aprendemos a ver. O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só o luar revela a intimidade da nossa morada terrestre.

Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.

Racconti della nascita della Terra

Non è la luce del sole che ci manca. Per millenni la grande stella ha illuminato la terra e, alla fine, abbiamo imparato a vedere poco. Il mondo deve essere visto sotto un'altra luce: la luce della luna, questa chiarezza che cade con rispetto e delicatezza. Solo la luna rivela il lato femminile degli esseri. Solo la luna rivela l'intimità della nostra vita terrestre.

Non ci serve la nascita del Sole, no. Ci manca la nascita della Terra.

O não desaparecimento de Maria Sombrinha

*Afinal, quantos lados tem o mundo
no parecer dos olhos do camaleão?*

Já muita coisa foi vista neste mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino. Pense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca conter morte de criança. Veremos a verdade desta tristeza. Como diz o camaleão - em frente para apanhar o que ficou para trás.

Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Dessas em que se morre mesmo saudável. Não sendo pois espantável que esta narração acabe em luto. Em todo o mundo, os pobres têm essa estranha mania de morrerem muito. Um dos mistérios dos lares famintos é falecerem tantos parentes e a família aumentar cada vez mais. Adiante, diria o camaleonino réptil.

A família de Maria Sombrinha vivia em tais misérias, que nem queria saber de dinheiro. A moeda é o grão de areia esfluindo entre os dedos? Pois, ali, nem dedos. Tudo começou com o pai de Sombrinha. Ele se

La non-sparizione di Maria Sombrinha

*Alla fine, quanti lati ha il mondo
agli occhi del camaleonte?*

A questo mondo se ne sono già viste tante. Ma mai nulla di più triste di una bara piccina. Si pensi, primaditutto, che questa storia si azzarda a contenere la morte di un bambino. Vedremo la verità di questa tristezza. Come dice il camaleonte – avanti per raccogliere ciò che è rimasto indietro.

Avvenne il fatto in una famiglia povera, così povera da non avere nemmeno malattie. Di quelle in cui si muore anche in salute. Non è quindi sorprendente che questo racconto finisca in lutto. In tutto il mondo, i poveri hanno questa strana mania di morire molto. Uno dei misteri dei focolari affamati è che muoiono tanti parenti e la famiglia aumenta ogni volta di più. Avanti, direbbe il camaleontino rettile.

La famiglia di Maria Sombrinha viveva in tali miserie da non volerne nemmeno sapere del denaro. La moneta è il granello di sabbia che sfugge tra le dita? Beh, lì, non c'erano neanche le dita. Tutto cominciò

sentou, uma noite, à cabeceira da mesa. Fez as rezas e olhou o tampo vazio.

-Eh pá, esta mesa está diminuir!

Os outros, em silêncio, balancearam a cabeça, em hipótese.

-Vocês não estão a ver? Qualquer dia não temos onde comer.

Ao se preparar para dormir, apontou o leito e chamou a mulher:

-Esta cama cada dia está mais pequena. Um dia desses não tenho onde deitar.

Debateram o assunto, timidamente, com o pai. Sugeriram que a razão pudesse ser inversa: o mundo é que estava a aumentar, encurralando a aldeiazinha. Fosse o caso dessa suposição, a aldeia estaria metida em vara de sete camisas. Mas o velho não arredou ideia. Casmurrou contra argumento alheio, ancorado na teima dele.

Por fim, sua visão minguante aconteceu com Sombrinha. Ele via o tamanho dela se acanhar, mais e mais pequenita. E se queixava, presentimental:

-Esta menina está a enxugar-se no poente...

Todos se riam. O pai cada vez piorava. Face ao riso, o homem se remeteu à ausência. Se transferiu para as traseiras, se anichou entre desperdício e desembrulhos. A filha ainda solicitou comparência do mais velho.

com o padre di Sombrinha. Si sedette, una sera, a capotavola. Disse le sue preghiere e guardò la tavola vuota.

-Guarda, la tavola si sta rimpicciolendo!

Gli altri, in silenzio, scossero la testa, pensosi.

-Non vedete? Un giorno di questi non avremo più dove mangiare.

Preparandosi per dormire, indicò il letto e chiamò la moglie:

-Questo letto è ogni giorno più piccolo. Un giorno di questi non avrò più dove sdraiarmi.

Dibatterono l'argomento, timidamente, con il padre. Sugerirono che la ragione potesse essere quella opposta: era il mondo che stava crescendo, mettendo all'angolo il villaggetto. Fosse stato questo il caso, il villaggio si sarebbe trovato in un guaio molto più piccolo di lui. Ma il vecchio non cambiò idea. Si incaponì contro la tesi altrui, ancorato alla propria ostinatezza.

Infine, la sua visione rimpicciolente si verificò su Sombrinha. La vedeva diminuire, sempre più piccina. E si lamentava, presentimentale:

-Questa bambina si sta asciugando al tramonto...

Tutti risero. Il padre peggiorava di volta in volta. Di fronte alle risate, l'uomo si ritirò nell'assenza. Si trasferì nelle retrovie, si rannicchiò tra spreco e spiegazioni. La figlia chiese la presenza del più vecchio.

-Deixe o seu pai. Lá onde está, ele não está em lugar nenhum.

Valia a pena sombrear a miúda, minhocar-lhe o juízo? Mas Sombrinha não deixou de rimar com a alegria. Afinal, era ainda menos que adolescente, dada somente a brincadeiras. Sendo ainda tão menina, contudo, um certo dia ela se barrigou, carregada de outrem. Noutros termos: ela se apresentou grávida. Nove meses depois se estreava a mãe. Sem ter idade para ser filha como podia desempenhar maternidades?

A criancinha nasceu, de simples escorregão, tão minusculinha que era. A menina pesava tão nada que a mãe se esquecia dela em todo o lado. Ficava em qualquer canto sem queixa nem choro.

-Essa menina só para quieta!, queixava-se Sombrinha.

Deram o nome à menininha: Maria Brisa. Que ela nem vento lembrava, simples aragem. Até que certa vez repararam em Maria Brisa. Porque a barriguinha dela crescia, parecia uma lua em estação cheia. Sombrinha ainda devaneou. Devia ser um vazio mal digerido. Gases crescentes, arrotos tontos. Mas depois, os seios lhe incharam. E concluíram, em tremante arrepição: a recém-nascida estava grávida! E, de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe e avó quase em mesma ocasião. Sombrinha passou até a tratar de igual seus rebentinhos - a filha e a filha da filha. Uma pendendo em cada pequenino seio.

-Lascia stare tuo padre. Lì dov'è, non è in nessun luogo.

Valeva la pena rattristare la piccolina, corroderle il giudizio? Ma Sombrinha non smise di far da rima all'allegría. Alla fine, era ancora meno che adolescente, dedita solo alle giocatezioni. Ancora così bambina, tuttavia, un bel giorno si impacionò, carica di qualcun altro. In altri termini: si presentò incinta. Nove mesi dopo eccola madre. Senza nemmeno l'età per essere figlia come poteva compiere maternità?

La creaturina nacque, di un semplice scivolone, tanto minuscola era. La piccola pesava così niente che la madre se la dimenticava dappertutto. Se ne stava in qualsiasi angolo senza lamentarsi o piangere.

-Questa bambina sta ferma e basta!, si lamentava Sombrinha.

Diedero nome alla bimbeta: Maria Brisa. Poiché non era il vento che ricordava, ma una semplice brezza. La Signora madre gridava, ma senza mai perdere il sorriso, sempre ben disposta. Finché un bel giorno fecero caso a Maria Brisa. Perché la sua pancetta cresceva, sembrava una luna piena. Sombrinha fantasticò. Doveva essere un vuoto mal digerito. Gas in aumento, sciocchi rutti. Ma poi le si riempirono i seni. E conclusero, in tremante orripilanza: la neonata era incinta! E, infatti, i nove mesi passarono in fretta. Maria Brisa dava alla luce e Maria figlia e la figlia della figlia. Ognuna aggrappata ad uno dei suoi piccoli seni.

A família deu conta, então, do que o pai antes anunciara: Sombrinha, afinal das contas, sempre se confirmava regredindo. De dia para dia ela ia ficando sempre menorzita. Não havia que iludir - as roupas iam sobrando, o leito ia crescendo. Até que ficou do mesmo tamanho da filha. Mas não se quedou por ali. Continuou definhando a pontos de competir com a neta.

Os parentes acreditaram que ela já chegara ao mínimo mas, afinal, ainda continuava a reduzir-se. Até que ficou do tamanho de uma unha negra. A mãe, as primas, as tias a procuravam, agulha em capinzal. Encontravam-na em meio de um anónimo buraco e lhe deixavam cair uma gotícula de leite.

-Não deite de mais que ainda ela se afoga!

Até que, um dia, a menina se extinguiu, em idimensão. Sombrinha era incontestável a vistas nuas. Choraram os familiares, sem conformidade. Como iriam ficar as duas orfãzinhas, ainda na gengivação de leite? A mãe ordenou que se fosse ao quintal e que se trouxesse o esquecido pai. O velho entrou sem entender o motivo do chamamento. Mas, assim que passou a porta, ele olhou o nada e chamou, em encantado riso:

-Sombrinha, que faz você nessa poeirinha?

E depois pegou numa imperceptível luzinha e suspendeu-a no vazio dos

Sombrinha ascendeva a madre e a nonna quasi nella stessa occasione. Sombrinha cominciò a trattare allo stesso modo i suoi germoglietti – la La famiglia comprese, allora, quello che il padre aveva annunciato: Sombrinha, alla fine dei conti, continuava sempre a rimpicciolire. Di giorno in giorno diventava sempre più piccina. Non c’era alcun dubbio – i vestiti le avanzavano, il letto si ingrandiva. Finché non divenne delle stesse dimensioni della figlia. Ma non si fermò lì. Continuò a diminuire al punto da entrare in competizione con la nipote.

I parenti credevano fosse ormai arrivata al minimo ma, alla fine, continuava sempre a ridursi. Finché non restò della grandezza di un’unghia nera. La madre, le cugine, le zie la cercavano, ago in un pagliaio. La trovavano in mezzo ad un’anonima fessura e le lasciavano cadere una gocciolina di latte.

-Non versarne di più che sennò affoga!

Finché, un giorno, la piccola si estinse, in indimensione. Sombrinha era incontestabile ad occhio nudo. Piansero i familiari, senza conformità. Come avrebbero fatto le due orfanelle, ancora con i denti da latte? La madre ordinò di andare in giardino e di riportare il padre dimenticato. Il vecchio entrò senza comprendere il motivo della chiamata. Ma, appena superata la porta, guardò nel nulla e chiamò, con un sorriso d’incanto:

braços. Venha que eu vou cuidar de si, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa, nas traseiras da vida.

-Sombrinha, che ci fai in mezzo alla polvere?

E poi prese un'impercettibile lucina e la sospese nel vuoto delle proprie braccia. *Vieni che mi prendo io cura di te*, mormorò mentre tornava nel giardino di casa, nelle retrovie della vita.

A viagem da cozinheira lagrimosa

Antunes Correia e Correia, sargento colonial em tempo de guerra. Se o nome era redundante, o homem estava reduzido a metades. Pisara um chão traiçoeiro e subira pelas alturas para esses lugares onde se deixa a alma e se trazem eternidades. Correia não deixou nem trouxe, incompetente até para morrer. Mas ele, tão gordo, tão abastado de volume, necessitava de duas explosões.

-Estou morto por metade. Fui visitado apenas por meia-morte.

Perdera a vista só num olho, um lado da cara todo desfacelado. O olho dele era faz-conta um peixe morto no aquário do rosto. Mas o sargento era tão apático, tão sem meximento, que não se sabia se de vidro era todo ele o apenas o olho. Falava com impulso de apenas meia-boca. Evitava conversas, tão doloroso que era ouvir-se- Não apertava a mão a ninguém para não sentir nesse aperto o vazio de si mesmo. Deixou de sair, cismado em visitar no obscuro da casa a antecâmara do túmulo. O Correia perdera interesses na vida: ser ou não ser tanto lhe desfazia. As mulheres passavam e ele nada. E ladainhava: *«estou morto por metade»*.

Agora, reformado, sozinho, mutilado de guerra e incapacitado de paz, Antunes Correia e Correia tomava conta de suas lembranças. E se

Il viaggio della cuoca lacrimosa

Antunes Correia e Correia, sergente coloniale in tempo di guerra. Se il nome era ridondante, l'uomo era ridotto a metà. Aveva calpestato un suolo traditore ed aveva preso il volo per questi luoghi in cui si lascia l'anima e si portano eternità. Correia non lasciò e non portò, incompetente anche nel morire. La mina che era esplosa era personale. Ma lui, così grasso, così ben fornito di volume, aveva bisogno di due esplosioni.

-Sono morto a metà. Mi ha fatto visita solo una mezza-morte.

Aveva perso la vista in un solo occhio, un lato della faccia tutto sfigurato. Il suo occhio era fai conto un pesce morto nell'acquario del suo volto. Ma il sergente era così apatico, così senza stimoli, che non si sapeva se di vetro fosse tutto l'uomo o solo il suo occhio. Parlava con l'impulso di appena mezza-bocca. Evitava le conversazioni, tanto era doloroso il sentirsi. Non stringeva la mano a nessuno per non sentire in questa stretta il vuoto di sé stesso. Smise di uscire, attento a trovare nell'ombra di casa l'anticamera del tumulo. Correia aveva perso interesse per la vita: essere o con essere tanto gli disimportava. Le donne passavano e lui niente. E mormorava: *«sono morto a metà»*.

Ora, pensionato, solo, mutilato dalla guerra e impossibilitato alla pace, Antunes Correia e Correia si occupava dei suoi ricordi.

admirava o fôlego da memória. Mesmo sem o outro hemisfério não havia momento que lhe escapasse nessa caçada ao passado. *Das duas uma: ou minha vida foi muito enorme ou ela fugiu-me toda para o lado direito da cabeça.* Para as recordações virem à tona ele inclinava o pescoço.

-Assim escorregavam diretamente do coração, dizia ele.

Felizminha era a empregada do sargento. Trabalhava para ele desde a sua chegada ao bairro militar. Nos vapores da cozinha a negra Felizminha arregaçava os olhos. Enxugava a lágrima, sempre tarde. Já a gota tombara na panela. Era certo e havido: a lágrima se adicionando nas comidas. Tanto que a cozinheira nem usava tempero nem sal. O sargento provava a comida e se perguntava porquê tão delicados sabores.

-É comida temperada a tristeza.

Era a invariável resposta de Felizminha. A empregada suspirava: *ai, se pudesse ser outra, uma alguém.* Poupava alegrias, poucas que eram.

-Quero guardar contentamento para gastar depois, quando for mais velhinha.

Metida a sombra, fumo, vapores. Nem sua alma ela enxergava nada, embaciada que estava por dentro. A mão tiritateava no balcão. O recinto era escuro, ali se encerravam voláteis penumbras. A cozinha é onde se fabrica a inteira casa.

E si sorprende da persistenza della memoria. Anche senza l'altro emisfero non c'era momento che gli scappasse in questa caccia al passato. *Delle due una: o la mia vita è stata molto enorme o mi è scappata tutta dal lato destro della testa.* Per far venire a galla i ricordi inclinava il collo.

-Così scivolavano direttamente dal cuore, diceva.

Felizminha era la domestica del sergente. Lavorava per lui dal suo arrivo al quartiere militare. Nei vapori della cucina la negra Felizminha si rimboccava gli occhi. Asciugava la lacrima sempre troppo tardi. La goccia già era caduta nella pentola. Era certo e comprovato: la lacrima aggiunta alle pietanze. Tanto che la cuoca non usava né condimenti né sale. Il sergente assaggiava il cibo e si chiedeva il perché di sapori tanto delicati.

-È cibo condito di tristezza.

Era l'invariabile risposta di Felizminha. La domestica sospirava: *ah, se potessi essere un'altra, una qualunque.* Metteva da parte le allegrie, le poche che aveva.

-Voglio risparmiare sull'allegria per spenderla un giorno, quando sarò un po' più vecchia.

Rimessa all'ombra, al fumo, ai vapori. Neanche la sua anima guardava a nulla, da tanto era offuscata dentro. La mano tamburellava sul balcone. Il recinto era scuro, lì si tenevano chiuse volatili penombre.

Certa noite, o patrão entrou na cozinha, arrastando seu peso. Esbarrou com a penumbra.

-Você não quer mais iluminação na porcaria desta cozinha?

-Não, eu gosto assim.

O sargento olha para ela. A gorda Felizminha remexe a sopa, relambe a colher, acerta o sal na lágrima. O destino não lhe encomendou mais: apenas esse encontro de duas meias vidas. Correia e Correia sabe quanto deve à mulher que o serve. Logo após o incidente, ninguém entendia as suas pastosas falas. Carecia-se de serviço de mãe para amparar aquele branco mal-amanhado, aquele resto de gente. O sargento garatunfava uns sons e ela entendia o que queria. Aos poucos o português aperfeiçoou a fala, mais apessoado. Agora ele olha para ela como se estivesse ainda em convalescença. O roçar da capulana dela amansa velhos fantasmas, a voz dela sossega os medonhos infernos saídos da boca do fogo. Milagre é haver gente em tempo de cólera e guerra.

-Você está magra, anda a apertar as carnes?

-Magra?

Pudesse ser! A tartaruga: alguém a viu magrinha? Só os olhos lhe engordavam, barrigando de bondades. A gorda Felizminha gemia tanto ao se baixar que parecia que a terra estava mais longe que o pé.

-Me esclareça uma coisa, Felizminha: porquê essa choradice, todos os dias?

La cucina è dove si fabbrica l'intera casa.

Una notte, il padrone entrò in cucina, trascinando il proprio peso. Si imbatté nella penombra.

-Non vuoi più illuminazione in questo schifo di cucina?

-No, mi piace così.

Il sergente la guarda. La grassa Felizminha rimescola la zuppa, ne assaggia un cucchiaino, tasta il sale nella lacrima. Il destino non le aveva incaricato altro: solo questo incontro di due mezze vite. Correia e Correia sa quanto deve alla donna che lo serve. Subito dopo l'incidente, nessuno capiva le sue pastose parole. C'era bisogno del servizio di una madre per dar conforto a quel bianco mal-arrangiato, quell'avanzo di persona. Il sergente scarabonfava dei suoni e lei capiva ciò che voleva. Un po' alla volta il portoghese perfezionò la dizione, le diede un aspetto migliore. Ora lui la guarda come se fosse ancora in convalescenza. Lo strascinio della capulana di lei addomestica vecchi fantasmi, la sua voce placa i tremendi inferni usciti dalla bocca del fuoco. Miracolo è che ci siano persone in tempo di colera e guerra.

-Sei magra, ti si stanno stringendo le carni?

-Magra?

Potesse essere! La tartaruga: qualcuno l'ha vista magretta? Solo gli occhi le ingrassavano, impandendosi di bontà. La grassa Felizminha gemeva tanto chinandosi che sembrava che la terra fosse più distante del piede.

-Eu só choro para dar mais sabor aos meus cozinhados.

-Ainda eu tenho razões para tristezas, mas você...

-Eu de onde vim tenho lembrança é de coqueiros, aquele marejar das folhas faz conta a gente está sempre rente ao mar. É só isso, patrão.

A negra gorda falou enquanto rodava a tampa do rapé, ferrugentia. O patrão meteu a mão no bolso e retirou uma caixa nova. Mas ela recusou aceitar.

-Gosto de coisa velha, dessa que apodrece.

-Mas você, minha velha, sempre triste. Quer aumento de dinheiro?

-Dinheiro, meu patrão, é como lâmina... corta dos dois lados. Quando contamos as notas se rasga a nossa alma. A gente paga o quê com o dinheiro? A vida nos está cobrando não o papel mas a nós próprios. A nota quando sai já a nossa vida foi. O senhor se encosta nas lembranças. Eu me amparo na tristeza para descansar.

A gorda cozinheira surpreendeu o patrão. Lhe atirou, a queimar-lhe a roupa:

-Tenho ideia para o senhor salvar o resto do seu tempo.

-Já só tenho metade de vida, Felizminha...

-A vida não tem metades. É sempre inteira...

Ela desenvolveu-se: o português que convidasse uma senhora, dessas para lhe acompanhar. O sargento ainda tinha idade combinando bem com o corpo. Até há essas da vida, baratinhas, mulheres muito descartáveis.

-Chiariscimi una cosa, Felizminha: perché questo piagnucolio, ogni giorno?

-Piango solo per dare più gusto ai miei piatti.

-Io avrò anche i miei motivi per essere triste, ma tu...

-Io del posto da cui vengo ricordo le palme di cocco, quell'ondeggiare delle foglie che sembra di essere sempre di fronte al mare. Tutto qui, padrone.

La grassa negra parlò mentre richiudeva il tappo del rapé, rugginaggia.

Il padrone mise la mano in tasca e ne tirò fuori una scatola nuova. Ma lei rifiutò di accettare.

-Mi piacciono le cose vecchie, di quelle che marciscono.

-Ma tu, vecchia mia, sempre triste. Vuoi un aumento?

-I soldi, padrone mio, sono come una lama... taglia da entrambi i lati. Quando contiamo le banconote si graffia la nostra anima. Che cosa paghiamo con i soldi? La vita ci mette in conto non il denaro, ma noi stessi. Quando esce la banconota la nostra vita già se n'è andata. Lei si appoggia ai ricordi. Io mi riparo nella tristezza per riposare.

La grassa cuoca sorprese il padrone. Gli si avvicinò, da bruciargli i vestiti:

-So come può salvare il resto del suo tempo.

-Ma ho solo mezza vita, Felizminha.

-La vita non ha metà. È sempre intera...

-Mas essas são pretas e eu com pretas...

-Arranje uma branca, também há aí dessas de comprar. Estou-lhe a insistir, patrão. O senhor entrou na vida por caminho de uma mulher. Chame outra mulher para entrar de novo.

Correia e Correia semisorriu, pensageiro

Um dia o militar saiu e andou a tarde toda fora.

Chegou a casa, eufórico, se encaminhou para a cozinha. E declarou com pomposidade:

-Felizminha: esta noite ponha mais um prato.

A alma de Felizminha se enfeitou. Esmerou na arrumação da sala, colocou uma cadeira do lado direito do sargento para que ele pudesse apreciar por inteiro a visitante. Na cozinha apurou a lágrima destinada a condimentar o repasto.

Aconteceu, porém, que não veio ninguém.

O lugar na mesa permaneceu vazio. Essa e todas as outras vezes. Única mudança no cenário: o assento que competia à invindável visita passava da direita para a esquerda, esse lado em que não havia mundo para o sargento Correia.

Felizminha duvidava: essas que o patrão convidava existiam, verídicas e autênticas?

Até que, uma noite, o sargento chamou a cozinheira. Pediu-lhe que tomasse o lugar das falhadas visitadoras. Felizminha hesitou. Depois, vagarosa, deu um jeito para caber na cadeira.

Si spiegò: che il portoghese invitasse una signora, di quelle che fanno compagnia.

Il sergente aveva ancora l'età per cavarsela bene con il corpo. Ci sono addirittura quelle del mestiere, da pochi soldi, donne molto scartabili.

-Ma quelle sono nere e io con le nere...

-Si trovi una bianca, lì ce ne sono anche di quelle da comprare. Insisto, padrone. È entrato nella vita passando per una donna. Chiami un'altra donna per entrare di nuovo.

Correia e Correia fece un mezzo sorriso, pensaggero.

Un giorno il militare uscì e rimase fuori tutto il pomeriggio. Arrivò a casa, euforico, si diresse in cucina. E dichiarò con pomposità:

-Felizminha: questa sera metti un piatto in più.

L'anima di Felizminha si adornò. Si diede da fare con la sistemazione della sala, mise una sedia alla destra del posto del sergente per far sì che potesse apprezzare per intero la sua ospite. In cucina scelse la lacrima destinata a condire il pasto.

Successe, però, che non venne nessuno. Il posto a tavola rimase vuoto. Questa e tutte le altre volte. Unica differenza nello scenario: il posto riservato all'invenibile ospite passava da destra a sinistra, il lato in cui non c'era molto per il sergente Correia.

Felizminha dubitava: queste che il padrone invitava esistevano, vere e autentiche?

-Decidi me ir embora.

Felizminha não disse nada. Esperou o que restava para ser dito.

-E quero que você venha comigo.

-Eu, patrão? Eu não saio da minha sombra.

-Vens e vês o mundo.

-Mas ir lá fazer o quê, nessa terra...

-Ninguém te vai fazer mal, eu prometo.

Daí em adiante, ela se preparou para a viagem. Animada com a ideia de ver outros lugares? Aterrada com a ideia de habitar terra estranha, lugar de brancos? Nem rosto nem palavra da cozinheira revelavam a substância da sua alma. O sargento provava a refeição e não encontrava mudança. Sempre o mesmo sal, sempre a mesma delicadeza de sabor. No dia acertado, o militar acotovelou a penumbra da cozinha:

-Venha, faça as malas.

Saíram de casa e Felizminha cabisbaixou-se ante o olhar da vizinhança. Então o sargento, perante o público, deu-lhe a mão. Nem se entrecabiam bem de tão gordinhas, os dedos escondendo-se como sapinhos envergonhados.

-Vamos, disse ele.

Ela olhou os céus, receosa por, daí a um pouco, subir em avião celestial, atravessar mundos e oceanos. Entrou na velha carrinha, mas para seu espanto Correia não tomou a direção do aeroporto. Seguiu por vielas, curvas e areias. Depois, parou num beco e perguntou:

Fino a quando, uma sera, il sergente chiamò la cuoca. Le chiese di prendere il posto delle mancanti ospiti. Felizminha esitò. Poi, lentamente, trovò il modo di accomodarsi.

-Ho deciso di andarmene.

Felizminha non disse nulla. Aspettò quello che doveva ancora essere detto.

-E voglio che tu venga con me.

-Io, padrone? Io non esco dalla mia ombra.

-Vieni a vedere il mondo.

-Ma andare lì a far cosa, in questa terra...

-Nessuno ti farà del male, lo prometto.

Da lì in poi, lei si preparò per il viaggio. Eccitata all'idea di vedere altri luoghi? Terrorizzata di abitare una terra straniera, un luogo di bianchi? Né il volto né le parole della cuoca rivelavano la sostanza della sua anima. Il sergente assaggiava i piatti e non notava cambiamenti. Sempre lo stesso sale, sempre la stessa delicatezza dei sapori. Quando venne il giorno, il militare diede una gomitata alla penombra della cucina:

-Vieni, fai le valige.

Uscirono di casa e Felizminha si capochinò di fronte agli sguardi del vicinato. Allora il sergente, davanti al pubblico, le diede la mano. Non si intrecciavano molto bene per quanto erano grassocce, le dita si nascondevano come rospetti imbarazzati.

-Andiamo, disse lui.

-Para que lado fica essa terra dos coqueiros?

Lei guardò i cieli, nervosa di, da lì a breve, salire su un aereo celestiale, attraversare mondi e oceani. Entrò nella vecchia macchinetta, ma per sua sorpresa Correia non prese la direzione dell'aeroporto. Seguì viuzze, curve e sabbie. Poi, si fermò in un vicolo e chiese:

-Da che parte è questa terra delle palme da cocco?

A última chuva do prisioneiro

*(pensando no escritor nigeriano
Ken-Saro-Wiwa)*

Lhe entrego dinheiro, prometo, tenho dinheiro fora. Não duvide: são cifras, maquiãs e quantidades. Tenho e tenho. E dou-lhe tudo, totalmente. Mas me traga chuva, uma porção de chuva boa, grossa e gorda. Estou doido? Por causa de querer que chova aqui, dentro da prisão? Pode ser, pode ser loucura. Mas a loucura é única que gosta de mim. O senhor que é um inventor de realidades, me faça esse favor. Me invente, rápido, uma urgente chuvinha.

Antigamente, valia a pena ser preso. O cantinho da prisão nem era mau, comparado com o mundo que nos cabia lá fora. Falo sério. Maioria do que aprendi foi na prisão. Ler, escrever: foi na prisão que me letrinei. Minha vida era uma roda-ronda entre roubo e grades. Me prendiam: era um consolo cheio de sossego. Lá fora ficava o fundo, mais suas doenças, suas nauseabundâncias.

Agora, o calabouço é um lugar definhado, de não valer as penas. Esse mundo torto já entrou na prisão. A cadeia se infernou, dá vontade só de escapar. Porque aqui dentro nos roubam mais que fora. Aqui somos roubados por polícia, roubado por ladrões. Já nem podemos estar livres

L'ultima pioggia del prigioniero

*(pensando allo scrittore nigeriano
Ken-Saro-Wiwa)*

Le do i soldi, prometto, ho soldi fuori. Non ne dubiti: sono cifre, somme e quantità. Ne ho e ne ho. E le do tutto, tutto quanto. Ma mi porti la pioggia, una porzione di pioggia buona, grossa e grassa. Sono pazzo? Per volere che piova qui, dentro la prigione? Può essere, può essere pazzia. Ma la pazzia è l'unica a cui piaccio. Lei che è un inventore di realtà, mi faccia questo favore. Mi inventi, velocemente, una pioggia urgente.

Una volta, valeva la pena essere arrestato. Il cantuccio della prigione non era male, paragonato al mondo che ci aspettava, là fuori. Dico sul serio. La maggior parte di quello che so l'ho imparato in prigione. Leggere, scrivere: è stato in prigione che mi sono alletterato. La mia vita era un circolo vizioso di rapine e sbarre. Mi arrestavano: era una consolazione piena di quiete. Là fuori rimaneva il mondo, con le sue malattie, le sue nauseabondanze.

Ora, la galera è un luogo appassito, di quelli che non valgono la pena. Questo mondo torto è già entrato nella prigione. La prigione si è infernizzata, viene solo voglia di scappare. Perché qua dentro veniamo

na cadeia. Neste lugar nem os mortos estão seguros. Já perdi escolha, doutor: a prisão me mata, a cidade não me deixa viver. A feiura deste mundo já não tem dentro nem fora.

Lhe explico, nos tintins. Na minha língua materna nem há palavra para dizer cadeia. Foram os portugueses que trouxeram. Coitados, trouxeram cadeias de tão longe, até dava pena elas ficarem vazias. Eu explicava assim para minha mãe, primeiras vezes que fui preso.

-Estou a ser preso, mamã, mas é só por respeito dos mezungos.

-Respeito dos brancos?

-Sim, mãe: é que eles, coitados, tiveram tanto trabalho... é feio a gente deixar estas cadeias assim, sem ninguém.

Minha mãe acenava, com reserva. Ela enchia o nariz de rapé, aspirava aquilo como se a narina fosse a boca da sua alma. Depois, espirrava, soltando distraídos demónios. E me avisava:

-Só eu tenho medo é do tempo...

-Que tem o tempo?

-É que o tempo namora com ele próprio. Só finge que gosta de nós...

-Não entendo, mamã.

-É que, na cadeia, o tempo gosta de passear com modos de prostituta. Você que pensa que ainda não lhe deu nada mas já pagou a sua toda vida.

-Não se preocupa, mamã. Eu venho, volto e regresso.

derubati più che fuori. Qui veniamo derubati dai poliziotti, derubati dai ladri. Non possiamo essere liberi in prigione. In questo posto neanche i morti sono al sicuro. Non ho più scelta, dottore: la prigione mi uccide, la città non mi lascia vivere. La bruttezza di questo mondo non ha più né dentro né fuori.

Le spiego, tutto quanto. Nella mia lingua materna non ci sono parole per dire prigione. Non avevamo nemmeno l'idea di prigione. Sono stati i portoghesi a portarla. Poverini, hanno portato le prigionie da così lontano che era quasi un peccato lasciarle vuote. Lo spiegavo così a mia madre, le prime volte che mi arrestarono.

-Mi mettono in prigione, mamma, ma è solo in rispetto dei mezungos.

-Rispetto dei bianchi?

-Sì, mamma: è che loro, poverini, hanno lavorato tanto... è brutto lasciare le prigionie così, senza nessuno.

Mia madre annuiva, con riserva. Riempiva le narici di rapé, lo respirava come se la narice fosse la bocca della sua anima. Poi, espirava, liberando distratti demoni. E mi avvisava:

-Io ho solo paura del tempo...

-Che cos'ha il tempo?

-È che il tempo amoreggia con sé stesso, finge solo che gli piacciamo...

-Non capisco, mamma.

-È che, in prigione, al tempo piace passare con fare da prostituta. Tu

Ela deixava uma alegria espreitar na lágrima. Com as tais palavras eu lhe estava imitando quando ela, em minha pequenice, me dava instrução de regresso. Mais acontecia era quando chovia. Minha mãe me acorria, me sacudia, me suspendia.

-Começou a chuva, filho, corre lá para fora!

Era o contrário das restantes mães que chamavam seus meninos a recolher assim que tombavam as primeiras gotas. Fosse a que hora, mal chuviscava, ela me despertava, me despia e me empurrava para fora de casa. Minha mãe acreditava que a chuva é água de lavar alma. Nunca ela deve ser desperdiçada. Disso me lembro, a chuva tintilando, eu tiritando. E, em minhas mãos, as folhas do kwangula tilo, essa plantinha que nos protege dos trovões, impedindo que o peito nos rebente. Me lembro de suas encomendações:

-Vens, voltas e regressas. Ouviste?

Nem sei quantas vezes entrei, voltei e regresssei para o calabouço. Minha vida foi um ciclo de porta e tranca, céu e grade. Minha mãe morreu, durante esse entra-e-sai. Recebi a notícia na prisão, no meio de um domingo. Escutávamos o relato de um futebol. Os outros se mantiveram, cativos do rádio. Só eu despeguei cabeça, levantei os olhos para o carcereiro. Pedi para sair. Não me autorizaram. Que fosse à capela da prisão, orasse ali por minha mãe. Mas o chefe da cadeia, sendo branco, não me podia entender. Foi única vez que fugi da cadeia,

pensi che ancora non ti abbia dato niente ma hai già speso tutta la tua vita.

-Non preoccuparti, mamma. Vengo, torno e ritorno.

Lasciava intravedere un'allegria nelle lacrime. Con queste esatte parole la stavo imitando quando, durante la mia infanzia, si raccomandava che tornassi. Altro ancora succedeva quando pioveva. Mia madre veniva da me di corsa, mi scuoteva, mi suspendeva.

-È iniziata la pioggia, figlio, corri là fuori!

Era l'opposto delle altre madri che chiamavano i bambini a raccolta appena cadevano le prime gocce. A qualsiasi ora, appena piovigginava, lei mi svegliava, mi spogliava e mi spingeva fuori di casa. Mia madre credeva che la pioggia è acqua che lava l'anima. Mai deve essere sprecata. Di questo mi ricordo, della pioggia che tintinna e di me che tremo. E, in mano, le foglie del kwangula tilo, questa piantina che ci protegge dai tuoni, impedendo che il petto ci esploda. Mi ricordo delle sue raccomandazioni:

-Vieni, torni e ritorni. Mi hai sentito?

Non so quante volte sono entrato, tornato e ritornato a casa dalla galera. La mia vita è stata un ciclo di porta e lucchetto, cielo e sbarre. Mia madre è morta, in questo entra-e-esci. Ho ricevuto la notizia in prigione, una domenica. Ascoltavamo la cronaca di una partita di calcio. Gli altri non si scomposero, prigionieri della radio. Solo io mi girai, alzai gli

foi essa. Eu queria comparecer na cerimónia da minha velha. Lá no cemitério da família ainda me pingou uma tristeza. Falei assim:

-Viu, mãe? Eu disse que voltava...

E pelo pé de minha vontade retornei para a prisão. Dentro e fora, já eu era conhecido de todos, presos e guarda. Sou irmão ilegítimo dos que não têm família. Eles sempre me dedicaram amizades, autenticadas com provas. Me traziam revistas com fotografias de mulher branca. Eu antes me divertia com uma dessas fotografias, o corpo dessa mulher me era muito manual. Mas me cansei de imaginadelas. Ultimamente o que fazia? Punha a fotografia dessa mulher em cima do armário e lhe rezava. Faz conta era a Nossa Senhora dos Qualqueres. Eu ficava assim, ajoelhado, com vontade de pedir, o pedido me vinha à boca mas eu engolia como se fosse só saliva. E fiz tanto que me esqueceu todos os pedidos que eu queria comendar.

Vendi a revista aos pedaços, 500 cada foto, 1000 cada mama. Agora, deixei de pedir. Desisti. A única coisa que quero é chuva. Chover-me em cima de mim, molhar-me, charcoar-me.

Eu nasci na arrecadação da paisagem, num lugar bem desmapeado do mundo. Tudo em volta eram securas, poerias e remoinhos. Chuva era sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta. E quando me dispunha assim, todo eu nu, todo inteiramente descalço, parecia que os divinos destinavam toda aquela água só para mim. Eu tenho essa única saudade. Que caia um muitão de chuva, até chover dentro de mim, pingar-me os

occhi verso la guardia. Chiesi di uscire. Non mi autorizzarono. Che andassi alla cappella della prigione, che pregassi lì per mia madre. Ma il capo della prigione, essendo bianco, non mi poteva capire. Loro salutano i morti in un altro modo. È stata l'unica volta in cui sono scappato dalla prigione, solo questa. Volevo esserci alla cerimonia per la mia vecchia. Là nel cimitero di famiglia fui preso dalla tristezza. Dissi così:

-Hai visto mamma? L'ho detto che sarei tornato...

E con la volontà nei piedi tornai in prigione. Dentro e fuori, mi conoscevano già tutti, detenuti e guardie. Sono il fratello legittimo di quelli che non hanno famiglia. Mi hanno sempre riservato amicizie, autentiche con prove. Mi portavano riviste con foto di donne bianche. All'inizio mi divertivo con una di quelle fotografie, il corpo di quella donna mi era molto manuale. Ma mi stancai delle fantasie. Ultimamente che facevo? Mettevo una fotografia della donna in cima all'armadio e la pregavo. Era come se fosse la Nostra Madonna dei Qualunque. Me ne stavo così, inginocchiato, con la voglia di pregare, la preghiera mi arrivava alla bocca ma la ingoiavo come fosse solo saliva. L'ho fatto per così tanto tempo che mi sono dimenticato tutte le preghiere che avrei voluto rivolgerle.

Ho venduto la rivista a pezzi, 500 per foto, 1000 per ogni capezzolo. Ora, ho smesso di chiedere. Mi sono arreso. L'unica cosa che voglio è la pioggia. Piovermi addosso, bagnarmi, impozzangherirmi. Sono nato

tetos da cabeça, me aguar o coração e eu sentir que Deus me está lavando das poeiras que a vida me sujou. E assim diluviado, eu escute, entre o ruído das gotas no telhado, a voz de minha mãe me farolando:

-Você vem, volta...

E agora que eu estou falando, imagine, doutor, estou já sentindo em meus braços o doce roçar das folhinhas da planta que me protege do rebentar do peito, logo hoje que é véspera de eu ser sentenciado no suspenso da corda. Como se essa corda me conduzisse para onde minha mãe me espera, sentada na berma de um chuveiro. Como se esse nó de forca fosse o meu cordão desumbilical.

Me invente uma última chuvinha, doutor...

nel ripostiglio del paesaggio, in un luogo ben fuori dalla mappa del mondo. Tutt'attorno solo secche, polveri e mulinelli. La pioggia era il segnale degli dèi, la loro scarsa e rara offerta. E quando mi disponevo così, tutto nudo, tutto interamente scalzo, sembrava che i divini destinassero tutta quell'acqua solo a me. Ho quest'unica necessità. Che cada tantissima pioggia, fino a piovermi dentro, a gocciolarmi sui tetti della testa, innaffiarmi il cuore e fino a sentire che Dio mi sta lavando via le polveri di cui la vita mi ha sporcato. E così diluviato, che io ascolti, tra i rumori delle gocce sui tetti, la voce mia madre che mi guida:

-Vieni, torni...

E ora che sto parlando, si immagini, dottore, sto già sentendo tra le braccia il dolce fruscio delle foglioline della pianta che mi protegge dallo scoppio del petto, proprio oggi che è la vigilia della mia condanna al cappio. Come se questa corda mi portasse là dove mia madre mi aspetta, seduta sulla riva di una pioggerellina. Come se questo nodo di forca fosse il mio cordone deombelical.

Mi inventi un'ultima pioggerellina, dottore...

A gorda indiana

-Quero ser como a flor que morre antes de envelhecer.

Assim dizia Modari, a gorda indiana. Não morreu, não envelheceu. Simplesmente, engordou ainda mais. Finda a adolescência, ela se tinha imensado, planetária. Atirada a um leito, tonelável, imobilizada, enchendo de mofo o fofo estofo. De tanto viver em sombra ela chegava de criar musgos nas entrecarnes.

A vida dela se distraía. Lhe ligavam a televisão e faziam desnovelar novelas. Modari chorava, pasmava e ria com sua voz aguçada, de afinar passarinho. Nos botões do controlo remoto ela se apoderava do mundo, tudo tão fácil, bastava um toque para mudar de sonho. Rebobinar a vida, meter o tempo em pausa. Afinal, o destino está ao alcance de um dedo. Modari, de dia, noturna. De noite, diurna. No ecrã luminoso a moça descascava o tempo.

Tanta substância, porém, lhe desabonava a força. A gorda não se sustinha de tanto sustento. Não tinha levante nem assento. Desempregada estava sua carne, flácido o corpo em imitação de melancia receada. Uma simples ideia lhe fazia descair a cabeça. Já a família sabia: se era ideia bondosa descaía para o lado esquerdo. Ideia má lhe pesava no ombro direito.

La grassa indiana

-Voglio essere come il fiore che muore prima di invecchiare.

Così diceva Modari, la grassa indiana. Non morì, non invecchiò. Semplicemente, ingrassò ancora di più. Finita l'adolescenza, si era immensata, planetaria. Buttata su un letto, tonnellabile, immobilizzata, a far la muffa su soffice stoffa. Di tanto vivere nell'ombra era arrivava a fare il muschio nelle entrecarni.

La sua vita si distraeva. Le accendevano la televisione e facevano disnovellare novelle. Modari piangeva, si stupiva e rideva con la sua voce acuta da uccellino. Nei tasti del telecomando prendeva potere sul mondo, tutto così facile, bastava un tocco per cambiare sogno. Riavvolgere la vita, mettere il tempo in pausa. Alla fine, il destino è a portata di dito. Modari, di giorno, notturna. Di notte, diurna. Nello schermo luminoso la ragazza pelava il tempo. Tanta sostanza, però, le svalutava le forze. La grassa non si sostentava di tanto sostegno. Non aveva alzata, né seduta. Inutilizzata la sua carne, flaccido il corpo a immagine di un'anguria ripiena. Una semplice idea le faceva chinare il capo. La famiglia sapeva: se era un'idea buona chinava verso sinistra. Le idee cattive le pesavano sulla spalla destra.

Em abono da estória se diga: ela se sujava ali mesmo, em plenas carnes. À hora certa, um empregado lhe vinha lavar. Despia a moça e lhe pedia licenças para passar toalhas perfumadas pelas concavidades, folhos e pregas. Lhe pegava, virava e desfraldava com o esforço do pescador de baleia. Depois, lhe deixava assim, nua, como uma montanha capturando frescos. Por fim, lhe ajudava a vestir uma combinação leve, transparente. O empregado nem era delicado. Mas ela se amolecia com o roçar das mãos dele. E adormecia, controlo remoto na mão.

Para não definhar, longe das vívidas vistas, lhe abriram uma janela no quarto. Partiram a parede, levantaram tempestades de poeira. Impossível de ser deslocada, cobriram a gorda com um plástico. Modari espirrava em soprano, mais aflita com o aparelho televisivo que com seus pulmões.

Certo dia ali chegou um viajero. O migrante lhe trouxe panos, cores e perfumes da Índia. Era um homem sóbrio, sozinho. Ele a olhou e, de pronto, se apaixonou de tanto volume.

-Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra.

O homem amava Modari mas tinha dificuldade em chegar a vias de facto. Com paixão ele suspirava: «se um dia eu conseguir praticar-me com você!...». Mas ele devia atravessar mais carne que magaiça mineirando nas profundezas.

-De hoje em diante não quero nenhum empregado mexendo em você.

Ad onor della storia si dica: si sporcava proprio lì, in piena carne. Al momento giusto arrivava un domestico a lavarla. Spogliava la giovane e le chiedeva il permesso di passare panni profumati nelle concavità, nelle escrescenze e nelle pieghe. La prendeva, girava e dispiegava con lo sforzo del pescatore di balene. Poi, la lasciava così, nuda, come una montagna ad accogliere le brezze. Infine, la aiutava a indossare una camicia da notte leggera, trasparente. Il domestico non era delicato. Ma lei si ammorbidiva allo sfregare delle sue mani. E si addormentava, telecomando in mano.

Per non farla indebolire ulteriormente, lontana dalle vivide viste, le aprirono una finestra nella stanza. Spaccarono la parete, sollevarono tempeste di polvere. Impossibile da spostare, coprirono la grassa con un velo di plastica. Modari espirava in soprano, più afflitta dal televisore che dai propri polmoni.

Un bel giorno arrivò lì un viaggiatore. Il migrante le portò stoffe, colori e profumi dall'India. Era un uomo sobrio, soloso. Lui la guardò e, immediatamente, si innamorò di tanto volume.

-Dentro di te hai così tanta donna che, per essere polígamo, non avrei bisogno di nessun'altra.

L'uomo amava Modari ma aveva difficoltà ad arrivare a compiere l'atto. Con passione suspirava: «se un giorno riuscissi ad accostarmi a te!...». Ma avrebbe dovuto attraversare più carne di un magaiça che scava le profondità.

Ele mesmo passou a lavá-la. Modari se tornou muito lavadiça e o homem lhe enxugava, aplicava pós medicinais, esfregava com loções. Foi num desses lavamentos que o ato se consumou. O visitante lhe empurrou as pernas como se destroncasse imbondeiros. Fizeram amor, nem se sabe como ele conseguiu descer tão fundo nas grotas polposas dela. Modari, a seguir, se sentiu leve. Controlo remoto na mão, ela então tomou consciência de que, em nenhum momento do namoro, havia largado a caixinha de comando da televisão. Assim como estava, besuntada de transpiros, fez graça:

-Meu amor, você prefere quê: entalado ou enlatado?

Ela se encontrava tão ligeira que experimentou levantar o braço. E conseguiu. Deliciada, ficou marionetando os dedos no alto. Na noite seguinte, voltaram a fazer amor. E nas restantes noites também. Então, Modari se deu conta que, de cada vez que amava, ela emagrecia aos molhos vistos. Passados dias, já Modari se levantava da cama e ensaiava uns passos na ampla sala. O amante, reiquintado, parecia mais insatisfeito que abelha. Amava que se desunhava. Seu coração sofria de acesso de excessos.

Um mês depois, Modari até dançava. Esbelta, desenhada a osso e linha. Centenas de quilogramas se haviam evaporado, vertidos em calor e nada. Modari se ocupava em reduzir saris, apertar vestidos, acrescentar furos no cinto. A família, no início, se contentou. Mas, com o tempo,

-D'ora in poi non voglio che alcun domestico ti tocchi.

Lui stesso cominciò a lavarla. Modari divenne molto avvezza al bagno e l'uomo la asciugava, applicava poi i medicinali, la sfregava di lozioni. Fu durante uno di questi lavaggi che l'atto si consumò. Il visitatore le tirò le gambe come stesse stroncando un'imbondeiro. Fecero l'amore, non si sa come abbia fatto lui a scendere così a fondo nelle grotte polpose di lei. Modari, poi, si sentì leggera. Telecomando in mano, prese quindi coscienza del fatto che in nessun momento dell'amplesso aveva lasciato andare la scatoletta di controllo della televisione. Così com'era, bisunta di sudori, scherzò:

-Amore, cosa preferisci: incastrato o inscatolato?

Era così leggera che provò ad alzare il braccio. E riuscì. Delicata, rimase a burattinare le dita in aria. La notte successiva, fecero di nuovo l'amore. E anche le altre notti. Allora, Modari capì che, ogni volta che amava, dimagriva a vista d'occhio. Passati i giorni, Modari già si alzava dal letto e provava dei passi nel grande salotto. L'amante, reaffinato, sembrava più insoddisfatto di un'ape. Amava fino a stancarsi. Il suo cuore soffriva di accesso di eccessi.

Un mese dopo, Modari addirittura ballava. Elegante, disegnata a osso e linea. Centinaia di chili erano evaporati, convertiti in calore e nulla. Modari si occupava di stringere sari, risistemare vestiti, aggiungere buchi alla cintura. La famiglia, all'inizio, si rallegrò. Modari si scavava, magraverica. Delle due nessuna: o era ammalata o amava troppo.

deixaram de celebrar aquela mudança. Modari se escaveirava, magricelenta. Das duas nenhuma: ou ela estava doente ou amava em demasia.

-Demasia?

Modari rejeitou conselho. Que o amor é como o mar: sendo infinito espera ainda em outra água se completar. Não abrando, gritou ela. E foi falar com seu homem que complacentou: amar-se-iam sempre, mas ela que deixasse na cabeceira o controlo remoto. Pelo menos durante o enquanto. Entre risos e lábios, se entrelaçaram. Pela primeira vez, nessa noite Modari sentiu o morder da ternura. O sabor do beijo resvala entre lábio e dente, entre vida e morte. Lâmina e veludo, qual dos dois no beijo a gente toca? Asfixiação boca a boca: isso é o beijo.

No dia seguinte, Modari, minusculada, dispensava peso. Nunca se viu mulher em estado de tal penúria de carne. A ponto de o seu amante ter medo:

-Não, Modari, não lhe devo tocar, seu corpo já não dá acesso ao amor.

Modari sorriu: o seu amante receava que ela morresse? Lhe apeteceu responder que, por causa do amor, ela estava vivendo, ao mesmo tempo, infinitas vidas. Para morrer, agora, seriam precisas infinitas mortes. Em vez disso, perguntou:

-Não lembra que, antes, eu desejava ser flor?

Pois me responda: não lhe sou perfumosa?

-Troppo?

Modari rifiutò ogni consiglio. Che l'amore è come il mare: essendo infinito aspetta che ancora altre acque si completino. Non rallento, gridò. E andò a parlare col suo uomo che complacentò: si sarebbero amati sempre, ma lei avrebbe dovuto lasciare sul comodino il telecomando. Tra risa e labbra si intrecciarono. Per la prima volta, quella notte Modari sentì il morso della tenerezza. Il sapore del bacio scorre tra labbra e denti, tra vita e morte. Lamina e velluto, quale dei due si tocca nel bacio? Asfissia bocca a bocca: questo è il bacio.

Il giorno seguente, Modari, minuscolita, dispensava peso. Mai si era vista una donna in tal penuria di carne. Al punto che il suo amante aveva paura:

-No, Modari, non ti devo toccare, il tuo corpo già non lascia via d'accesso all'amore.

Modari sorrise: il suo amante temeva morisse? Le sarebbe piaciuto rispondere che, a causa dell'amore, stava vivendo, contemporaneamente, infinite vite. Per morire, ora, sarebbero state necessarie infinite morti. Invece, chiese:

-Non ricordi che, prima, desideravo essere un fiore?

E allora rispondimi: non ti sembro profumata?

Lui le prese le mani come se stesse raccogliendo coraggio. E annunciò che, essendo un altro il sole, avrebbe dovuto proseguire il lungo viaggio.

Ele lhe pegou as mãos como que se coletasse coragem. E anunciou que, em sendo outro o sol, ele deveria seguir comprida viagem.

-Amanhã, meu namorzinho.

Modari se afastou, crepuscalada. Ficou assim, ocultada, despresente. O homem pensou que ela estivesse lagrimando. Súbito, porém, ela se voltou, operando risos. Agitando o controlo remoto na mão, desafiou:

-Venha apanhar este seu rival. Venha seu ciumento!

Ele a tomou nos braços e a acarinhou, cedido, sedento. Os que beijam são sempre príncipes. No beijo todas são belas e adormecidas. Como que dormida, a indiana se rendeu. No fim, o homem olhou surpreso os seus próprios braços. Não havia nada, ninguém. Modari se extinguiu. Seu corpo saíra da vida dela, o tempo se exilara de sua existência. A indiana se antigamentara. O homem ainda escutou, algures na sala, tombar a caixinha do controlo remoto.

-Domani, amorino mio.

Modari si allontanò, in crepuscolenzio. Rimase così, nascosta, impresente. L'uomo pensò che stesse lacrimando. Subito, però, lei si girò, mostrando gran sorrisi. Agitando il telecomando con la mano, sfidò:

-Vieni a prendere il tuo rivale. Vieni, gelosone!

Lui la prese tra le braccia e la accarezzò, arreso, assetato. Quelli che baciano sono sempre principi. Nel bacio tutte sono belle e addormentate. Come addormentandosi, l'indiana si arrese. Infine, l'uomo guardò sorpreso tra le proprie braccia. Non c'era nulla, nessuno. Modari si era estinta. Il suo corpo era uscito dalla sua vita, il tempo si era esiliato dalla sua esistenza. L'indiana si era unavoltata. L'uomo allora senti, da qualche parte nella stanza, cadere a terra il telecomando.

A menina, as aves e o sangue

Aconteceu, certa vez, uma menina a quem o coração batia só de quando em enquanto. A mãe sabia que o sangue estava parado pelo roxo dos lábios, palidez nas unhas. Se o coração estancava por demasia de tempo a menina começava a esfriar e se cansava muito. A mãe, então, se afligia: roía o dedo e deixava a unha intacta. Até que o peito da filha voltava a dar sinal:

-Mãe, venha ouvir: está a bater!

A mãe acorria, debruçando a orelha sobre o peito estreito que soletrava pulsação. E pareciam, as duas, presenciando pingo de água em pleno deserto. Depois, o sangue dela voltava a calar, resina empurrando a arrastosa vida.

Até que, certa noite, a mulher ganhou para o susto. Foi quando ela escutou os pássaros. Sentou na cama: não eram só piores, chilreinações. Eram rumores de asas, brancos drapejos de plumas. A mãe se ergueu, pé descalço pelo corredor. Foi ao quarto da menina e joelhou-se junto ao leito. Sentiu a transpiração, reconheceu o seu próprio cheiro. Quando lhe ia tocar na fronte a menina despertou:

-Mãe, que bom, me acordou! Eu estava sonhar pássaros.

A mãe sortiu-se de medo, aconchegou o lençol como se protegesse a filha de uma maldição. Ao tocar no lençol uma pena se desprende e subiu, levinha, volteando pelo ar. A menina suspirou e a pluma, algodão

La bambina, gli uccelli e il sangue

Ci fu, una volta, una bambina a cui il cuore batteva solo di tanto in tanto. La madre sapeva che il sangue era fermo per il rossore nelle labbra, il pallore nelle unghie. Se il cuore stazionava per troppo tempo la bambina cominciava a raffreddarsi e si stancava molto. La madre, allora, si affliggeva: rosicchiava le dita lasciando intatte le unghie. Fino a che il petto della figlia tornava a dare segnale:

-Mamma, vieni a sentire: batte!

La madre accorreva, appoggiando l'orecchio al piccolo petto che scandiva pulsazioni. E sembravano, le due, di fronte all'acqua in pieno deserto. Poi, il suo sangue tornava a zittirsi, resina che trascina la strascicosa vita.

Fino a che, una notte, la donna ebbe di che temere. Fu quando sentì gli uccelli. Si sedette sul letto: non erano solo pigolii, cinguesboccia. Erano rumori di ali, bianchi drappaggi di piume. La madre si alzò, piedi scalzi per il corridoio. Andò nella stanza della bambina e si inginocchiò accanto al suo letto. Sentì la sudorazione, ne riconobbe l'odore. Quando le stava per toccare la fronte la bambina si svegliò:

-Mamma, che bello, mi hai svegliato! Stavo sognando uccelli.

La madre si riempì di paura, sistemò il lenzuolo come se proteggesse la figlia da una maledizione. Toccando il lenzuolo una piuma si librò e salì, leggerina, volteggiando in aria. La bambina sospirò e la piuma,

em asa, de novo se ergueu, rodopiando por alturas do teto. A mãe tentou apanhar a errante plumagem. Em vão, a pena saiu voando pela janela. A senhora ficou espreitando a noite, na ilusão de escutar a voz de um pássaro. Depois, retirou-se, adentrando-se na solidão do seu quarto. Dos pássaros selou-se o segredo, só entre as duas.

Mas o assunto do coração suspenso foi sendo divulgado e chegaram ao subúrbio curiosos da cidade. Vieram estudiosos a solicitar o caso daquele acaso. Até médicos questionavam a mãe:

-Angina de peito ela teve?

-Sim, doutor: sempre foi muito anjinha de peito.

Precisar de ajuda? Que não, doutor, essa menina é feita assim mesmo, levinha como ar em pulmão de ave. Mas o médico insiste, promete mundos sem fundos. Que a fenomenosa miúda podia ficar em memória da ciência. Mas a senhora mãe deveria participar. Era preciso tudo controlar: batimentos, calores, suspiros. Tarefa para mãe a tempo inteiro, se pediam obséquios.

-Se eu sei contar, doutor? Só os padre-nossos e avés que nos mandam rezar na confissão.

Por uns dias ela ainda segurou o pulso frio da menina. Quase desejava que o peito não desse resposta. Afinal, quando o coração lhe pulsava a menina esquentava-se, a ponto de rubra febre. A filha resistia, com doçura: queria era sair, brincar

-Desde dois dias, mãe. Desde isso que não bate.

cotone d'ali, novamente si librò, svolazzando all'altezza del soffitto. La madre tentò di raccogliere l'errante piumaggio. Invano, la piuma uscì volando dalla finestra. La donna rimase a scrutare la notte, nell'illusione di ascoltare la voce di un uccello. Poi, si ritirò, addentrandosi nella solitudine della sua stanza. Degli uccelli si celò il segreto, solo tra le due.

Ma il discorso del cuore sospeso venne divulgato e arrivarono in periferia i curiosi della città. Vennero studiosi a sollecitare il caso di quel caso. Persino dei medici facevano domande alla madre:

-Angina pectoris, l'ha avuta?

-Sì, dottore: è sempre stata molto angiolina di petto.

Bisogno di aiuto? No, dottore, questa bambina è fatta proprio così, leggera come l'aria nei polmoni di un uccello. Ma il medico insiste, promette mondi senza fondi. Che la fenomenosa piccina poteva passare alla memoria della scienza. Ma la madre avrebbe dovuto partecipare. Era necessario controllare ogni cosa: battiti, calori, sospiri. Compito per una madre a tempo pieno, si richiedevano ossequi.

-Se so contare, dottore? Solo i padre nostro e gli ave che ci fanno recitare alla confessione.

Per alcuni giorni continuò a tastare il polso freddo della bambina. Quasi desiderava che il petto non desse risposta. In fondo, quando il cuore le batteva la bambina si riscaldava, in una febbre paonazza. La figlia resisteva, con dolcezza: voleva uscire, giocare.

A senhora desistiu das medições. Que a deixassem só, ela com ela. E, de noite, os pássaros enchendo o escuro. A mãe expulsou os exteriores mirones. Fossem todos, levassem seus títulos, promessas, indagações. Com o tempo, porém, cada vez menos o coração se fazia frequente. Quase deixou de dar sinais à vida. Até que essa imobilidade se prolongou por consecutivas demoras. A menina falecera? Não se vislumbravam sinais dessa derradeiragem. Pois ela seguia praticando vivências, brincando, sempre cansadinha, resfriorenta. Uma só diferença se contava. Já à noite a mãe não escutava os piares.

-Agora não sonha, filha?

-Ai mãe, está tão escuro no meu sonho!

Só então a mãe arrepiou decisão e foi à cidade:

-Doutor, lhe respeito a permissão: queria saber a saúde de minha única. É seu peito... nunca mais deu sinal.

O médico corrigiu os óculos como se entendesse retificar a própria visão. Clareou a voz, para melhor se autorizar. E disse:

-Senhora, vou dizer: a sua menina já morreu.

-Morta, a minha menina? Mas, assim...?

-Esta é sua maneira de estar morta.

A senhora escutou, mãos juntas, na educação do colo. Anuindo com o queixo, ia esbugalhando o médico. Todo seu corpo dizia sim, mas ela, dentro do seu centro, duvidava. Pode-se morrer assim com tanta leveza, que nem se nota a retirada da vida? E o médico, lhe amparando, já na

-Da due giorni, mamma. È da due giorni che non batte.

La donna abbandonò le misurazioni. Che la lasciassero sola, lei con lei. E, la notte, gli uccelli a riempire l'oscurità. La madre espulse i forestieri guardoni. Che se ne andassero tutti, portando con sé i propri titoli, promesse, inondagazioni.

Con il tempo, però, sempre più sovente il cuore si faceva frequente. Quasi smise di dare segnali di vita. Al punto che questa immobilità si prolungò in consecutive attese. La bambina era morta? Non si coglievano segnali di questa terminalità. Poiché continuava a praticare vivenze, a giocare, sempre stanchina, freddolenta. Un'unica differenza si notava. La notte la madre non sentiva più pigolare.

-Ora non sogni, figlia?

-Ah mamma, è così buio nei miei sogni!

Solo allora la madre prese una decisione e andò in città:

-Dottore, le chiedo il permesso: vorrei sapere della salute della mia unica figlia. È il suo petto... non ha più dato segnali.

Il medico si aggiustò gli occhiali come a voler rettificare la propria vista. Schiarì la voce, per darsi più autorità. E disse:

-Signora, le dirò: sua figlia è già morta.

-Morta, la mia bambina? Ma, così...?

-Questo è il suo modo di essere morta.

La donna ascoltò, mani conserte, nell'educazione del ventre. Annuendo col mento, continuava a strabuzzardare il medico. Tutto il suo corpo

porta:

-Não se entristonha, a morte é o fim sem finalidade.

A mãe regressou a casa e encontrou a filha entoando danças, cantarolando canções que nem existem. Se chegou a ela, tocou-lhe como se a miúda inexistisse. A sua pele não desprendia calor.

-Então, minha querida não escutou nada?

Ela negou. A mãe percorreu o quarto, vasculhou recantos. Buscava uma pena, o sinal de um pássaro. Mas nada não encontrou. E assim, ficou sendo, então e adiante.

Cada vez mais fria, a moça brinca, se aquece na torreira do sol. Quando acorda, manhã alta, encontra flores que a mãe depositou ao pé da cama. Ao fim da tarde, as duas, mãe e filha, passeiam pela praça e os velhos descobrem a cabeça em sinal de respeito.

E o caso vai se seguindo, estória sem história. Uma única, silenciosa, sombra se instalou: de noite, a mãe deixou de dormir. Horas a fio sua cabeça anda em serviço de escutar, a ver se regressam as vozearias das aves.

diceva di sì, ma lei, nel profondo, dubitava. Si può morire così con tanta leggerezza, che neanche si nota la ritirata della vita?

E il medico, confortandola, già sulla porta:

-Non si rattristi, la morte è la fine senza fine.

La madre tornò a casa e trovò la figlia a intonare danze, a canticchiare canzoni che neanche esistono. Si avvicinò a lei, la toccò come se la piccola inexistesse. La sua pelle non emanava calore.

-Allora, piccola mia, non hai sentito niente?

Disse di no. La madre attraversò la stanza, scrutando ogni angolo. Cercava una piuma, il segnale di un uccello. Ma non trovò nulla. E così continuò ad essere, allora e in avanti.

Ogni volta più fredda, la bimba gioca, si scalda al tepore del sole. Quando si sveglia, di prima mattina, trova i fiori che la madre le lascia ai piedi del letto. Nel tardo pomeriggio, le due, madre e figlia, passeggiano per la piazza e gli anziani scoprono il capo in segno di rispetto.

E il caso continua, estória senza storia. Un'unica, silenziosa, ombra si è imposta: la notte, la madre ha smesso di dormire. Per ore di fila la sua testa presta servizio di ascolto, per vedere se ritorna il vociare degli uccelli.

A filha da solidão

Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido. Uns deixam a acontecência emergir, sem medo. Esses são os vivos. Os outros se vão adiando. Sorte a destes últimos se vão a tempo de ressuscitar antes de morrerem.

Filha dos cantineiros portugueses, Meninita sempre foi moça comidada. Na penumbra da loja, ela atendia os negros como se fossem sombras de outros, reais viventes. A miúda se ia fazendo ao corpo - o fruto se adoçava em polpa açucrosa. A sede se inventa é para a miragem de águas. Pois nas redondezas não viviam outros brancos, únicos a quem ela entregaria seus açúcares.

A família Pacheco se pioneirara na aridez de Shiperapera, onde mesmo os negros originários escasseavam. Por que escolhera tão longínguas paragens?

-Aqui, por trás destas altas montanhas, nem Deus me pode espreitar...

Fala do português para enganar perguntas. Ninguém entende por que o Pacheco se internara tanto nas dunas desérticas de Sofala, condenando a família a não conviver mais com gente de igual raça. Dona Esmeralda, a esposa, se angustiava vendo o crescer da filha. A que homem se destinaria ela, naquele afastamento da sua semelhante humanidade? Deram-lhe o nome de Meninita para a ancorar ao tempo. Mas a filha se

La figlia della solitudine

Nella vita tutto arriva all'improvviso. Il resto, ciò che si sveglia tranquillo, è quello che, senza che ce ne accorgiamo già era successo. Alcuni lasciano che le cose avvengano, senza paura. Questi sono i vivi. Gli altri ritardano. Fortuna quella di questi ultimi se fanno in tempo a resuscitare prima di morire.

Figlia dei cantinieri portoghesi, Meninita è sempre stata una bimba moderata. Nella penombra del negozio, serviva i negri come fossero ombre di altri, reali viventi. Alla piccola stava maturando il corpo – il frutto si addolciva in polpa zuccherina. La sete si inventa per il miraggio dell'acqua. Ma nei dintorni non vivevano altri bianchi, gli unici a cui avrebbe donato i suoi zuccheri.

La famiglia Pacheco si era pionierata nell'aridità di Shiperapera, dove anche i negri originari del posto scarseggiavano. Perché aveva scelto una meta così remota?

-Qui dietro a queste alte montagne, neanche Dio mi può spiare...

Parole del portoghese per raggirare domande. Nessuno capisce perché Pacheco si sia addentrato tanto nelle dune desertiche di Sofala, condannando la famiglia a non convivere più con gente della stessa razza. Dona Esmeralda, la moglie, si angosciava a vedere la figlia crescere. A che uomo sarebbe stata destinata lei, in quell'allontanamento dalla sua simile umanità? Le diedero il nome

inevitalizava. Na sombra imutável do balcão, ela desfolhava uma mil vezes repetida fotonovela. Sonhava aos quadrinhos...

-Não espere consolo, filha: aqui só há pretalhada.

A menina se consolava fechada no quarto, a revista da fotonovela entre os lençóis, suas mãos se desprivatizavam em carícia de outro. Mas esse apagar de lume lhe trazia um novo e mais aguçado tormento. Quando, depois de suspirada e transpirada, ela se abandonava no leito, uma funda tristeza lhe pousava. Era como se nascesse em si uma alma já morta. Tristeza igual só essas mães que dão à luz um menino inanimado. É justo poder-se assim visitar os paraísos e nos expulsarem? Lhe custaram tanto estas despedidas de si que passou a evitar seu próprio corpo. Vale a pena é trocar carinhos, receber as salivas do ventre de um outro. Mas outros ali não havia para a donzela Meninita.

-Acha que a nossa filha se vai meter com um preto?

O pai se ria, cuspiendo gargalhada. O riso dele tinha razão: a casa dos Pachecos se enconchara de preconceito. Ali se dizia no singular: *o preto*. Os outros, de outra cor, se reduziam a uma palavra, soprada entre a maxila do medo e a mandíbula do desprezo. Meninita cumpria os ensinamentos da raça. Recebia os clientes, sem querer erguer a cabeça:

-Qué quer?

Massoco, único empregado, achava graça aos modos desdenhosos da pequena patroa. Ele era jovem como ela, carregava sacos e caixotes, conduzia a carroça dali para depois do horizonte.

Meninita per ancorarla al tempo. Ma la figlia si inevitabilizzava. Nell'ombra immutabile del bancone, sfogliava mille volte di fila lo stesso fotoromanzo. Sognava i fumetti...

-Non aspettarti consolazioni, figlia: qui c'è solo pretalhada.

La giovane si consolava chiusa nella sua stanza, la rivista del fotoromanzo tra le lenzuola. Le sue mani si deprivatizzavano nelle carezze dell'altro. Ma questo spegnere la luce le portava un nuovo e più affilato tormento. Quando, una volta sospirata e sudata, si abbandonava nel letto, una profonda tristezza le si posava addosso. Era come se nascesse in lei un'anima già morta. Tristezza uguale solo a quella delle madri che danno alla luce un bimbo inanimato. È giusto poter visitare così i paradisi per poi espellersi? Le costarono tanto questi congedi da sé stessa che passò ad evitare il proprio corpo. Varrebbe la pena scambiare carezze, ricevere le salive del ventre di un altro. Ma altri lì non c'erano per la donzella Meninita.

-Pensi che questa nostra figlia si metterà con un nero?

Il padre rideva, sputando grasse risate. Le sue risate avevano ragione: la casa dei Pacheco si era chiusa a riccio nel pregiudizio. Lì si parlava al singolare: il nero. Gli altri, di altri colori, si riducevano ad una parola, soffiata tra la mascella della paura e la mandibola del disprezzo. Meninita insegnava la razza. Riceveva i clienti, senza neanche alzare la testa:

-Cosa vuole?

A melancolias de Meninita cresciam. A revista já esfarelava, de tanto desfolhada. No dia em que fez dezoito, Meninita lançou fogo sobre si mesma. Se imolou. Mas não desses fogos comuns de combustão visível. Ardeu em invisíveis chamas, só ela sofria tais ardências. Ficou ardendo em demorada consecução. A febre lhe autorizava o delírio.

Veio a mãe, lhe abanou uma frescura. Veio o pai, lhe aplicou conselho logo seguido de ameaças. Tudo irresultou. Esse fogo se apagava era em corpo de macho, em água de duplos suores e carícias. A mãe lhe corrigia a ilusão da expectativa:

-Minha filha, não deixe o corpo lhe nascer antes do coração.

Adoentada, a moça deixou de atender ao balcão. Substituiu-a o moço Massoco, cresceram simpatias na loja. Meninita se internou em seu quarto, emigrada da vida, exilada dos outros. Massoco, ao fim do dia, se apresentava, em solene tristeza. Chegou a pedir:

-Peço licença ir lá ver a patroinha...

Um dia chegou a Shiperapera uma veterinária do Ministério. Vinha inspecionar o gado dos indígenas. Quando o casal soube da notícia decidiu ocultar a novidade da filha. Ela já andava tão alterada! O Pacheco foi à estrada, esperar a compatriota. Levou cerimónias e pasteis de peixe-seco. Acompanhou a doutora a uma casa de hóspedes que a administração em tempos construía. Já deitados, os Pachecos trocaram as esperadas más-línguas:

-Porra, a gaja parece um homem!

Massoco, unico dependente, trovava divertenti i modi disdegnosi della piccola padrona. Era giovane come lei, caricava sacchi e casse, guidava la carrozza da lì a oltre l'orizzonte.

Le melancolie di Meninita crescevano. La rivista era tutta sfilacciata, dal tanto sfogliare. Il giorno in cui compì diciotto anni, Meninita si diede fuoco. Si immolò. Ma non di quei fuochi comuni di combustione visibile. Arse in invisibili fiamme, solo lei soffriva tali ardenze. Continuò a bruciare per un lungo tempo. La febbre la autorizzava al delirio.

Venne la madre, le sventolò dell'aria fresca. Venne il padre, le diede consiglio seguito da minacce. Tutto ebbe insuccesso. Questo fuoco andava spento col corpo di un uomo, con l'acqua di doppi sudori e carezze. La madre le correggeva l'illusione delle aspettative

-Figlia mia, non lasciare che il corpo ti nasca prima del cuore.

Ammalata, la ragazza smise di servire al bancone. La sostituì il giovane Massoco, crebbero simpatie in negozio. Meninita si internò nella propria stanza, emigrata dalla vita, in esilio dagli altri.

Massoco, a fine giornata, si presentava, in solene tristeza. Arrivò a chiedere:

-Chiedo il permesso di andare a trovare la padroncina...

Un giorno arrivò a Shiperapera una veterinaria del Ministero. Veniva a ispezionare il bestiame degli indigeni. Quando la coppia seppe della notizia decise di nascondere la novità alla figlia. Era già così alterata!

E riram-se. Dona Esmeralda se satisfazia pela visitante ser tão pouco mulher. Não fosse o marido se devanear. Numa dessas noites, Meninita sofreu de um acesso grave. O casal, em desespero, decidiu chamar a médica veterinária. O pai correu à casa de hóspedes e urgiu comparência à veterinária. No caminho, lhe explicou a condição da filha.

Chegados à cantina, dirigem-se em silêncio profissional para os aposentos da perturbada jovem. Em delírio, a menina confunde a veterinária com um homem. Atira-se-lhe aos braços, beijando-lhe os lábios com sofreguidão. Os pais se abraçaram e acorrem a separar. A veterinária recompõe-se, ajeitando imaginários cabelos sobre a face. Meninita com sorriso sonhador parece agora ter adormecido.

Pacheco volta a acompanhar a visitante. Vão calados, todo o tempo da viagem. Na despedida, a veterinária, rompendo o silêncio, expõe o seu plano:

-Eu vou fazer de homem. Me disfarço.

Pacheco não sabia o que dizer. A veterinária se explica: o cantineiro lhe emprestaria roupas velhas e ela se apresentaria, desfarçada de namorado caído dos céus. O português acenou maquinalmente e voltou a casa apressado em pôr a esposa a par do estranho plano. Dona Esmeralda riscou no lábio superior a curva da dúvida. Mas que se fizesse, a bem da pequena. E se benzeu.

Pacheco andò in strada, ad aspettare la compatriotta. Portò cerimonie e tortini di pesce essiccato. Accompagnò la dottoressa a una pensione che l'amministrazione aveva costruito al suo tempo. Già a letto, i Pacheco si scambiarono le attese malelingue:

-Cazzo, la tipa sembra un uomo!

E risero. Dona Esmeralda era soddisfatta dell'ospite così poco donna. Se così non fosse stato il marito si sarebbe fatto fantasie. Una di queste notti, Meninita soffrì di un attacco grave. La coppia, disperata, decise di chiamare la veterinaria. Il padre accorse alla pensione e chiese la presenza urgente della veterinaria. Per strada, le spiegò la condizione della figlia.

Arrivati alla cantina, si dirigono in silenzio professionale ai ritiri della tormentata giovane. Nel delirio la giovane scambia la veterinaria per un uomo. Le si getta in mezzo alle braccia, baciandole le labbra con ingordigia. I genitori si imbarazzano e accorrono a separarle. La veterinaria si ricompone, sistemando dei capelli immaginari sul viso. Meninita con un sorriso sognante sembra ora essersi addormentata.

Pacheco riaccompagna l'ospite. Camminano in silenzio, per tutto il viaggio. All'arrivederci, la veterinaria, rompendo il silenzio spiega il suo piano:

-Farò l'uomo. Mi travesto.

Pacheco non sapeva che dire. La veterinaria si spiega: il cantiniere le avrebbe prestato dei vestiti vecchi e lei si sarebbe presentata, travestita

Nas noites seguintes, a veterinária aparecia com seu disfarce. Subia ao quarto de Meninita e lá se demorava. Dona Esmeralda, na sala, chorava em surdina. Pacheco bebia, devagaroso. Passadas horas a veterinária descia, ajeitando no rosto uma inexistente madeixa.

Fosse pela qual razão, a verdade é que Meninita arrebitava. A veterinária, dias depois, se retirou, nuvem naquela estrada onde mesmo a poeira rareava. Meninita, na manhã seguinte, desceu à loja, a velha revista na mão. Sentou-se no balcão e inquiriu a sombra do outro lado:

-Qué quer?

Massoco riu-se, abanando a cabeça. E a vida se retomou, em novelo que procura o fio. Até que um dia, Dona Esmeralda despertou o marido, sacudindo-o:

-Nossa filha está grávida, Manuel!

Choveram insultos, improperiu-se. Os vidros das janelas se estilhaçaram, tais as raivas do Pacheco: *eu mato o cabrão da doutora!* A mulher implorou: afora, sim, era assunto de ir à vila. O marido que quebrasse seu juramento e superasse as montanhas de volta ao mundo. De noite, o casal se fez à viagem, recomendando à filha mil cuidados e outras tantas trancas. E sumiram-se no escuro.

Na janela, Meninita ainda espreitou a poeira da estrada iluminada pela lua. Subiu ao quarto, abriu a revista das velhas fotos. Vencida pelo sono se ajeitou no colchão em rodilha de lençóis. Antes de adormecer, apertou a mão negra que despontava no branco das roupas.

da fidanzato piombato dal cielo. Il portoghese annuì macchinosamente e tornò di fretta a casa per mettere la moglie a parte del bizzarro piano. Dona Esmeralda tracciò nel labbro superiore la curva del dubbio. Ma che si facesse, per il bene della piccola. E si fece il segno della croce.

Le notti successive, la veterinaria appariva col suo travestimento. Saliva nella stanza di Meninita e lì si tratteneva. Dona Esmeralda, in salotto, piangeva in sordina. Pacheco beveva, lentamente lento. Passate ore la veterinaria scendeva, sistemando sul volto un'inesistente ciocca di capelli. Fosse quel che fosse, Meninita si riprendeva. La veterinaria, giorni dopo, si ritirò, nuvola su quella strada in cui anche la polvere scarseggiava. Meninita, la mattina successiva, scese al negozio, la vecchia rivista in mano. Si sedette al bancone e inquisì l'ombra dall'altro lato:

-Cosa vuole?

Massoco si mise a ridere, lasciando andare la testa. E la vita si ricompose, in una matassa che cerca il filo. Fino a che un giorno, Dona Esmeralda svegliò il marito, scuotendolo:

-Nostra figlia è incinta, Manuel!

Piovero insulti, scongiuri. I vetri delle finestre si creparono, tali le ire di Pacheco: *io ammazzo quella stronza della dottoressa!* La moglie implorò: ora, sì, era il caso di andare al villaggio. Che il marito rompesse il suo giuramento e superasse le montagne di ritorno al mondo. La notte, la coppia si mise in viaggio, raccomandando alla figlia

mille attenzioni e altrettanti divieti. E sparirono nel buio.

Alla finestra, Meninita si fermò a guardare la polvere della strada illuminata dalla luna. Sali nella sua stanza, aprì la rivista di vecchie foto. Vinta dal sonno si coricò sul materasso avvolta dalle lenzuola. Prima di addormentarsi, strinse la mano nera che spuntava dal bianco dei panni.

Lágrimas para irmãos siameses

Eram duas vezes dois irmãos siameses, nascidos um com o braço no braço do outro fundido. Se pareciam como uma folha e a seguinte. De nomes como assim: Osório e Irrisório. Cresceram os dois, um em consequência do outro. Recíprocos, simultâneos e simétricos. Ainda menininhos, o doutor avisou a mãe:

-Podemos separá-los agora, este é o momento conveniente.

Separá-los. Porquê? Se Deus os queria carne com osso? Se davam bem, amiguíssimos, vizinhos, repartindo o tudo e o nada. Os pais, remediados, compraram um único relógio que ambos partilhavam no comum antebraço. Ao apertar a corrente do relógio, a mãe sentenciou:

-Assim, o tempo nunca lhes vai dividir.

O tempo, esse mesmo, foi descaçando espelhos e os siameses começaram a engrossar a vista em saia e peito. Osório, sobretudo, era mais espevitado. Irrisório era mais merido em si, olhos caseiros. Osório, às duas por muitas, se apaixonou por Marineusa. Se adonzelou com ela, esfregando-se nela até gastar o umbigo. Havia, óbvio, o problema do mano que estava ali, mesmo ao braço de semear. Osório lhe pedia que fechasse olho, trepasse ouvido, alheasse sentido. Irrisório tranquilizava:

-Sou homem correto, descanse mano Ó.

Irrisório, por voz de promessa, sossegava o irmão. O pai, sabedor da vida, sugeriu um encontro familiar. E disse assim:

Lacrime per fratelli siamesi

C'erano due volte due fratelli siamesi, nati l'uno con il braccio fuso in quello dell'altro. Si assomigliavano come una foglia e la sua vicina. I loro nomi: Osório e Irrisório. Crebbero, uno in conseguenza all'altro. Reciproci, simultanei e simmetrici. Ancora piccini, il dottore avvisò la madre:

-Possiamo separarli ora, questo è il momento propizio.

Separarli? Perché? Se Dio li voleva carne e ossa? Andavano d'accordo, amicissimi, vicini, condividevano il tutto e il niente. I genitori, agiati, comprarono un unico orologio che i due condividevano all'avambraccio in comune. Stringendo la cinghia dell'orologio la madre sentenziò:

-Così, il tempo mai vi separerà.

Il tempo, proprio lui, rivelò gli specchi e i siamesi cominciarono a farsi la vista con le ragazze e i seni. Osório, soprattutto, era più spigliato. Irrisório era più tra sé e sé, occhi casalinghi. Osório, all'improvvisissimo, si innamorò di Marineusa. Si addonzellò con lei, strusciandosi a lei fino a consumare l'ombelico. C'era, ovvio, il problema del fratello che stava lì, proprio al suo braccio destro. Osório gli chiedeva di chiudere gli occhi, di tappare le orecchie, di alienare i sensi. Irrisório tranquillizzava:

-Sono un uomo giusto, tranquillo fratello Ó.

-Vão chegar mulheres e amore. Melhor é vocês separarem-se!

Mas eles negaram. Eram fiéis, como a canção: juntos para sempre. O pai manteve o mandamento. Porém, foi enfraquecendo perante a insistência dos gêmeos:

-Mas, pai, nós, assim alicateados, saímos baratos a Deus: precisamos só de um anjo da guarda.

E o outro ainda reforçava:

-Como podemos separar? Se cada um da gente tem só uma mão?

-É. Só os dois é que somos um.

Todos riram, arrumando o assunto. Antes de se retirar, o pai ainda sacudiu uma resignação:

-Vão ver, o amor junta, o amor separa.

E mais nada. Até que numa noite tempestuosa Marineusa dormiu no mesmo leito dos irmãos. Irrisório se insentou, virado para a oposta parede. Fora, trovejava, chovia a rios. A arribombação escondia os gemidos dos amantes. Osório se estava combustando na escalada dos prazeres quando, repente, acreditou ver um braço alheio apalpilhando as traseiras da moça. Foi como relâmpago, dentro e fora dele. Visão incerteira mas que lhe rasgou o pensamento. Irrisório se aproveitava? A miúda, magoada, pranteou. Osório queria tudo a pratos lavados:

-Explique-me, Marineusa!

Ela levantou o braço pedindo pausa. E recolheu uma lágrima na ponta do dedo. Fez sinal para que ele epsreitasse a gotinha de tristeza. E

Irrisório, con le sue promesse, calmava il fratello. Il padre, conoscitore della vita, suggerì una riunione di famiglia. E disse così:

-Verranno donne e amori. E meglio che vi separate!

Ma loro negarono. Erano fedeli, come la canzone: insieme per sempre.

Il padre mantenne la posizione. Però, si indebolì di fronte all'insistenza dei gemelli:

-Ma, papà, noi, così tenagliati, siamo costati poco a Dio: abbiamo bisogno di un solo angelo custode.

E l'altro aggiungeva:

-Come potremmo separarci? Se entrambi abbiamo una mano sola?

-È così! Solo insieme siamo uno.

Tutti ridevano, sistemato il discorso. Prima di ritirarsi, il padre agitò un'altra rassegnazione:

-Vedrete, l'amore unisce, l'amore separa.

E nient'altro. Finché una notte di tempesta Marineusa dormì nello stesso letto dei due fratelli.

Irrisório si sedette, girato verso la parete opposta. Fuori, diluviava, pioveva a fiumi. La rimbombazione nascondeva i gemiti degli amanti. Osório stava combustendo nella scalata al piacere quando, improvviso, pensò di vedere un braccio palpare le natiche della ragazza. Fu come il lampo, dentro e fuori di lui. Visione sprecisa ma che gli graffò i pensieri. Irrisório se ne approfittava? La giovane, intristita, cominciò a piangere. Osório voleva vederci chiaro:

Osório, maravilhado, viu surgir seu rosto na lágrima de sua amada.

-Sou eu?

-Veja, essa é a prova, a verdade saída do meu coração.

Na seguinte madrugada, a moça já tinha saído, Osório foi assaltado por uma tardia suspeita. Aquele braço, em meio de relâmpago?

E falou para o irmão:

-Cuidado, mano! Você desce da cama e entra na cova!

-Está com ciúme, Osório?

-Ciúme, eu?

-Ou está com dores no meu cotovelo?

-Eu só digo: veja essa sua mão, seu mãojerico.

Acabaram brincando, amolecidos. E ficou-se sem dito nem feito. O ciúme, porém, cismava em garimpear o peito do irmão apaixonado.

Um dia, aproveitando o sono de Irrisório, Osório perguntou a Marineusa:

-Você, afinal, de quem gosta mais de mim?

Inesperadamente, a miúda desabou em choro. Falava em lágrimas.

Osório se debruçava sobre o rosto dela a ver se entendia palavra. Mas nada. A namorada se inexplicava.

-Quê? Você se entrega com ele?

Ela adensou o choro. Irrisório pareceu querer despertar.

-Dorme, pá!

-Spiegami, Marineusa!

Lei alzò un braccio, chiedendo una pausa. E raccolse una lacrima sulla punta del dito. Fece un gesto perché osservasse la gocciolina di tristezza. E Osório, meravigliato, vide sorgere il suo volto nella lacrima della sua amata.

-Sono io?

-Vedi, questa è la prova, la verità uscita dal mio cuore.

Il mattino successivo, la ragazza già era uscita, Osório fu assalito da un sospetto tardivo. Quel braccio, in mezzo alla tempesta? E disse al fratello:

-Attento, fratello! Scendi dal letto e vai alla tomba!

-Sei geloso, Osório?

-Geloso, io?

-O sei invidioso di me?

-Dico solo: attento alla mano, manidiota.

Finirono per litigare, rammolliti. E non arrivarono da nessuna parte. La gelosia, però, stava per minare il petto del fratello innamorato.

Un giorno, approfittando del sonno di Irrisório, Osório chiese a Marineusa:

-A te, alla fine, chi piace più di me?

Inaspettatamente, la giovane scoppiò in un pianto. Parlava con le lacrime. Osório si chinava sul viso di lei per vedere se capiva qualche parola. Ma niente.

Osório punha e contrapunha. Como Marineusa não desse acordo com
asa falas ele exigiu:

-Mostre-me uma lágrima!

Ela hesitou. O homem gritou e Marineusa ainda recusou. Mas ele
ameaçou e ela acedeu, gota tremeluzindo no estremecente dedo. Osório
espreitou mas virou o rosto, fulminado pela visão do irmão bailando na
película da lágrima. Com voz rouca, fechou o momento:

-Você nunca mais me compareça!

Mas ela, passadas três semanas, voltou a aparecer. Abiu a porta e ficou
ali parada, olhos térreos. O coração de Osório trepidou, ansioso. A
moça correu em direção a ele. Osório levantou seu único autónomo
braço, pronto a sanar e perdoar. O amoroso volta sempre ao local do
amor? Mas eis que Marineusa se enviesa e se atira no braço de Irrisório.
E os dois se beijaram, as bocas emigraram deles e molharam o mundo
em volta. E se trocaram em ternuras e suspiros. Osório descabia em si.
Virou o rosto e ferveu sem água, vinagrada a vista, salgado o sangue.
Nessa mesma noite, os dois irmãos, sozinhos, descascavam o silêncio.
Osório quebrou o frio:

-Amanhã vou-me separar de você.

-Vai cortar o braço?

-Sim, vamos direitinhos no hospital.

-Esse braço é mais meu, não se corta.

La fidanzata si inspiegava:

-Cosa? Vai a letto con lui?

Lei intensificò il pianto. Irrisório parve volersi svegliare.

-Dormi, tu!

Osório si imponeva e contrapponeva. Come se Marineusa non fosse
d'accordo con i discorsi, esigé:

-Mostrami una lacrima!

Lei esitò. L'uomo gridò e Marineusa nuovamente rifiutò. Ma lui
minacciò e lei cedette, la goccia luccicante sul dito tremolante. Osório
osservò, ma si girò, fulminato dalla visione del fratello che ballava nella
pellicola della lacrima. Con voce roca, chiuse il momento:

-Non farti più vedere!

Ma lei, passate tre settimane, si ripresentò. Aprì la porta e rimase lì
immobile, occhi a terra. Il cuore di Osório trepidò, ansioso. La ragazza
corse verso di lui. Osório alzò il suo unico braccio autonomo, pronto a
sanare e perdonare. L'innamorato torna sempre al luogo dell'amore?
Ma ecco che Marineusa si avvia e si getta tra le braccia di Irrisório. E i
due si baciaronò, le bocce emigrarono da loro e bagnarono il mondo
attorno. E si scambiarono in tenerezze e sospiri. Osório non stava in sé.
Girò il volto e bollì senz'acqua, acetato lo sguardo, salato il sangue.
Quella stessa notte, i due fratelli, soli, pelavano il silenzio. Osório ruppe
il ghiaccio:

-Domani mi separo da te.

E discutiram. Que parte, que músculo, que osso era de cada um? Os ânimos esquentaram a pontos de pancadarias. Passados minutos, os dois acabaram cheios de hematombos, todos traupartidos. Amarrados um no outro, os irmãos não se podiam desviar, nem furtar aos socos e pontapés. E adormeceram, de cansaço, uma mão segurando a outra, por precaução.

Manhã cedo, recomeçaram a briga. Um puxava o outro para o hospital. O outro gritava que não, que nunca, que nem que ele passasse por cima do cadáver dos dois. E mais socos, chutapés. A mãe gritava pelos vizinhos, ai que meus filhos se matam, um mais o outro! O pai avançou, peito arrojado:

-Deixem que eu separo-os!

Rápido, corrigiu o verbo. *Quer dizer, separo-os parcialmente, isto é, separo aquela parte de lá.* Enquanto acertava a frase, o pai se deixou ficar em debate com os múltiplos vizinhos.

No meio da balbúrdia, eis que aparece Marineusa. Fez-se um silêncio, abriu-se passagem entre a multidão. Avançou até aos gémeos e levantou a mão solicitando um tempo. Sem que se percebesse razão, ela desatou a chorar. Recolheu as lágrimas na concha da mão e chamou os irmãos para que espreitassem. Então, eles viram um cordão de gotas líquidas, entreligadas como um colar. Eram lágrimas siamesas. E em cada gota, alternadamente, surgia o rosto de Osório e de Irrisório. Ela tomou aquele longo rosário de gotas e o enlaçou em redor dos dois manos.

-Tagli il braccio?

-Sì, andiamo diretti in ospedale.

-Questo braccio è più mio, non si taglia.

E discussero. Che parte, che muscolo, que osso era di chi? Gli animi si scaldarono al punto di una lotta. Passati minuti, i due erano pieni di ematomboli, tutti traumadivisi. Annodati l'uno all'altro, i fratelli non potevano scappare, né sottrarsi a pugni e calci.

E si addormentarono, per la stanchezza, una mano nell'altra, per precauzione.

La mattina presto, ricominciarono la lotta. L'uno spingeva l'altro verso l'ospedale. L'altro gridava che no, che mai, che neanche se fosse passato sopra al cadavere di entrambi. E ancora pugni, calci.

La madre gridava ai vicini, ah i miei figli si uccidono, l'uno con l'altro! Il padre si fece avanti, petto all'infuori:

-Smettetela o vi separo!

Rapido, corresse il verbo. *Voglio dire, vi separo parzialmente, sì, separo quella parte lì.*

Mentre correggeva la frase, il padre si fece prendere dai dibattiti dei vari vicini.

In mezzo alla confusione, ecco che appare Marineusa. Si fece silenzio, si aprì un varco tra la folla. Avanzò fino ai gemelli e alzò la mano chiedendo un momento. Senza che si capisse il perché, scoppiò a piangere. Raccolse le lacrime nell'incavo della mano e chiamò i fratelli

Beijou-os na face, levantou-se e saiu entre alas de muito espanto.

perché osservassero. Allora, videro un cordone di gocce liquide, legate come una collana. Erano lacrime siamesi. E in ogni goccia, alternate, sorgevano le facce di Osório e Irrisório. Lei prese quel lungo rosario di gocce e lo cinse attorno ai due ragazzi. Li baciò in viso, si alzò e se ne andò tra ali di gran sorpresa.

O último voo do tucano

Ela estava grávida, em meio de gestação. Faltavam dois meses para ela se proceder a fonte. O que fazia, nessa demora? Deitava-se de ventre para baixo e ficava ali, imóvel, quase se arriscando a coisa. Que fazia ela assim, barriga na barriga do mundo?

-Ensino o futuro menino a ser da terra, estou-lhe a dar pés de longe.

Ela queria a viagem para seu filho. O pai sorria, por desculpa aos deuses. E ficava a coar o tempo, fazendo promessas logo-logo arrependidas: «Amanhã ou quem sabe depois?» Desentretanto nada acontecia.

Aconteceu sim, foi numa noite farinhada de estrelas. O pai estava sentado sob a palmeira, a ver o mundo perder peso. Saborava a carícia da preguiça dominical. Domingo não é um dia. É uma ausência de dia. A mulher se chegou, em gesto fingido de segurar barriga. Sempre ela tivera os rins ruins. Assim, de encontro ao poente, a mulher parecia dobra de cobra, flor à espera de vaso.

-Marido, você conhece a maneira dos tucanos ninharem?

-Conheço, com certeza.

-Porque não fazemos igual como eles?

O homem quase caiu das costas. Mas não reagiu, concordando com o silêncio. Não é só a barriga: cabeça dela também inchou, pensou. Mas segurou a palavra e com ela se acordou.

L'ultimo volo del tucano

Era incinta, in piena gestazione. Mancavano due mesi perché procedesse al travaglio. Che faceva, in questa attesa? Si sdraiava a pancia in giù e rimaneva lì, immobile, quasi avventurandosi a cosa. Che faceva messa così, pancia nella pancia del mondo?

-Insegno al futuro bambino ad essere della terra, gli sto dando passi lontani.

Voleva viaggi per suo figlio. Il padre sorrideva, in segno di scusa agli dèi. E rimaneva a colare il tempo, facendo promesse subito-subito infrante: «Domani o chissà poi?» Ininitanto, non succedeva nulla.

Successe così, era una notte infarinata di stelle. Il padre era seduto sotto alla palma, a guardare il mondo perdere peso. Assaporava la carezza della pigrizia domenicale. La domenica non è un giorno. È un'assenza di giorno.

Arrivò la moglie, fingendo con un gesto di tenersi la pancia. Aveva sempre avuto dei pessimi reni. Così, d'incontro al tramonto, la donna sembrava un serpente ricurvo, un fiore in attesa del vaso.

-Marito, conosci il modo in cui i tucani nidificano?

-Lo conosco, certo.

-Perché non facciamo proprio come loro?

L'uomo quasi cadde all'indietro. Ma non reagì, accordandosi al silenzio. Non era solo la pancia: anche la testa le si è gonfiata, pensò.

-Começamos quando?

Nessa noite, ele contou as estrelas. A angústia lhe enxotava o sono. Fazer como os tucanos? Somos aves, agora? Como recusar, porém, sem chamar desgraças? Assim, no dia seguinte, ele deu início à locura. Começou a fechar a casa com paus, matopes, água e areias. A casa foi ficando com mais paredes que lados. Tapadas foram as portas, fechadas as janelas. Deixou só um a pequena abertura e voltou a juntar-se à esposa.

A mulher se sentou no banquinho de mafurreira e deixou que o homem lhe cortasse o cabelo e lhe rapasse todos pelos do corpo. Imitavam a tucana que se depena para construir o ninho.

Depois ela se despiu, libertou-se das vestes e atirou as roupas no escuro da casa. E se despediram, fosse tudo aquilo nem vivido, simples fantasia. A mulher entrou na escura casa e ficou de costas. O marido maticou a abertura, enconchando a casa. Mas não tapou tudo: ficou um buraco onde mal metia o braço.

Fechada a obra, ele recuou uns breves passos para contemplar a casa. Aquilo, agora, mais se parecia um imbondeiro. A grávida estava aprisionada, na inteira dependência dele. Morresse o homem e ela definharia, desnutrida, desbebida. Os seus destinos se igualavam ao dos tucanos em momento de ninhação. Nos tempos que seguiram, o homem cumpriu seu mandato: matutinava para trazer comeres e beberes. Duas vezes ao dia ele chegava e assobiava em jeito de pássaro. Ela acenava,

Ma trattenne le parole e si mise d'accordo con lei.

-Quando iniziamo?

Quella notte, lui contò le stelle. L'angustia gli faceva scappare via il sonno. Fare come i tucani? Siamo uccelli, ora? Come rifiutare, però, senza chiamare disgrazie? Così, il giorno seguente, diede inizio alla pazzia. Cominciò a chiudere la casa con pali, matope, acqua e sabbia. La casa finì per avere più pareti che lati. Vennero chiuse le porte, chiuse le finestre. Lasciò solo una piccola apertura e tornò dalla moglie.

La donna si sedette sulla panca di mafurreira e lasciò che l'uomo le tagliasse i capelli e le rasasse tutti i peli del corpo. Imitavano la tucana che si spenna per costruire il nido.

Poi si spogliò, si liberò delle vesti e gettò i vestiti nel buio di casa. E si salutarono, come se non avessero vissuto tutto ciò, pura fantasia. La donna entrò nella buia casa e rimase di spalle. Il marito sbarrò l'apertura, sigillando la casa. Ma non chiuse tutto: rimase un buco in cui appena riusciva a mettere il braccio. Chiusa l'opera, fece qualche passo all'indietro per contemplare la casa. Quello, ora, sembrava più un imbondeiro. La gravida era imprigionata, in totale dipendenza di lui. Fosse morto l'uomo lei si sarebbe dimagrita, denutrita, devevuta. I loro destini erano uguali a quello dei tucani al momento della nidificazione. Nei tempi che seguirono, l'uomo compì il proprio mandato: si svegliava all'alba per portare viveri e bevande. Due volte al giorno arrivava e sussurrava come un uccello.

apenas a mão dela se arriscava à luz.

-Não tem medo que eu fique por a lás, nunca mais voltado?

-Você, marido, sempre há de voltar. Você tem doença da água: mesmo de nuvem sempre regressa.

E assim se sucederam meses. Até que, uma vez ela lhe disse: não venhas mais! Ele sabia que ela estava anunciar o parto.

-Você quer que eu fique perto?

-Não, espere longe.

Ele longe não foi. Ficou atento, próximo, caso a necessidade. Esperou um dia, dois, muitos. Nada, nem um choro a confirmar o nascimento. Até que se determinou fazer valer a sua dúvida. Chamou por ela, quase a medo. Tivessem morrido mãe e filho, ao desumbigarem-se. Já ele se decidia a arrombar o esconderijo quando de dentro do escuro se vislumbrou o aceno de um pano. A mulher estava viva. Logo, acorreu ele ansioso:

-A criança?

-A criança o quê?

Ele não soube juntar mais pergunta. Quem mais se engasga é quem não come. A mulher, simples, disse que o menino estava que até Deus se haveria de espantar. Que ela precisava ficar ainda uns tempos assim, no choco, na quenteação do ninho para dar despacho ao crescer da vida. Nessa primeira semana, ele ficou no quintal, em estado de nervos. É

Lei faceva un cenno, solo la sua mano si azzardava alla luce.

-Non hai paura che io rimanga di là, senza mai tornare?

-Tu, marito, devi sempre tornare. Hai la malattia dell'acqua: anche dalle nuvole ritorna sempre.

E così passarono i mesi. Fino a che, una volta, lei gli disse: *non venire più!* Lui sapeva che stava annunciando il parto.

-Vuoi che rimanga vicino?

-No, aspetta lontano.

Lui lontano non andò. Rimase allerta, vicino, nel caso ci fosse bisogno. Aspettò un giorno, due, molti. Niente, nemmeno un pianto a confermare la nascita. Finché non si decise a far valere il proprio dubbio. La chiamò, quasi impaurito. Fossero morti madre e figlio, disombelicandosi. Si era già deciso a forzare il nascondiglio quando da dentro il buio si intravide l'accenno di un panno. La donna era viva. Subito, accorse ansioso:

-Il bambino?

-Il bambino, cosa?

Non seppe aggiungere alcuna domanda. Chi si soffoca è chi non mangia. La donna, semplice, disse che il bambino era da far paura anche a Dio. Che doveva rimanere così ancora un po', in cova, nella calorazione del nido per dare ordine alla crescita della vita.

In questa prima settimana, lui rimase in cortile, in stato di nervi. È che non si sentiva nemmeno un piantino, un fischio di fame del bambino.

que não escutava nem chorinho, assobio de fome do menino. E se passavam semanas, lentas e oleosas.

-Lhe peço, mulher. Me deixe ao menos ver o menino nosso.

Ela então fez sair as mãos em concha pelo pequeno buraco. Só se via o enxovalhado enxoval.

-Segure aqui, marido. Cuidado.

Ele, embevecido, aceitou o embrulho das roupas.

-Posso espreitar, ao menos?

-Não, ainda não se pode ver.

E recolheu a dádiva, se deleitando com esse consolo. Ficou experimentando a ausência de peso daquele volume. Tão leve era o objeto que não havia força que o suportasse. O embrulho lhe tombou das mãos e se espalmlhou na areia. Foi quando, de dentro dos panos, se soltou um pássaro, muito verdadeiro. Levantou voo, desajeitado, aos encontros com nada.

O homem ficou a ver as asas se longeando, voadeiras. Depois, ergueu-se e se arremessou contra a parede da casa. Tombaram paus, desabaram matopes, despertaram poeiras. Agachada num canto estava a mulher, de ventre liso. Junto dela a capulana ainda guardava sangue. Areias revolvidas mostravam que ela já escavara o chão, encerrando a cerimônia. Ele se ajoelhou e acariciou a terra.

E passavano le settimane, lente e oleose.

-Per favore, moglie. Lasciami almeno vedere il nostro bambino.

Allora lei fece uscire le mani a coppa dal buchino. Si vedeva solo l'allenzuolato lenzuolo.

-Prendi qui, marito. Attento.

Lui, estasiato, accettò il fagotto di stracci.

-Posso guardare, almeno?

-No, non si può ancora vedere.

E raccolse il dono, diletandosi di questa consolazione. Rimase a provare l'assenza di peso di quel volume. Così leggero era l'oggetto che non c'era forza lo sopportasse. Il fagotto gli cadde dalle mani e si spalpestò nella sabbia. Fu allora che, da dentro i panni, si librò un uccello, molto vero. Si alzò in volo, scomposto, scontrandosi col nulla. L'uomo rimase a vedere le ali allontanarsi, voliere. Poi, si alzò e si lanciò contro la parete di casa. Caddero pali, si sbriciolarono matope, si alzarono polveri. Accasciata in un angolo c'era la donna, col ventre piatto. Accanto a lei la capulana era ancora piena di sangue. La sabbia smossa lasciava vedere che aveva già scavato la terra, chiuso la cerimonia. Lui si inginocchiò e accarezzò la terra.

A luavezinha

(primeira estória para a Rita)

Minha filha tem um adormecer custoso. Ninguém sabe os medos que o sono acorda nela. Cada noite sou chamado a ser pai e invento-lhe um embalo. Desse encargo me saio sempre mal. Já vou pontuando fim na história quando ela me pede mais:

-E depois?

O que Rita quer é que o mundo inteiro seja adormecido. E ela sempre argumenta um sonho de encontro ao sono: quer ser lua. A menina quer luarejar e, os dois, faz contarmo-nos assim, eu terra, ela lua. As tradições moçambicanas ainda lhe aumentam o namoro lunar. A menina ouve, em plena verdade da rua: *«olha os cornos na lua estão para baixo: vai cair a chiva que a lua guarda na barriga»*.

Me deu, um destes dias, a ideia de lhe contar uma estorinha para fazer pousar o sonho dela. E desencorajar seus infindáveis «e depois». Lhe inventei a estória que agora vos conto.

Era uma avezinha que sonhava em seu poleirinho. Olhava o luar e fazia subir fantasias pelo céu. Seu sonho se imensidava:

-Hei de pousar lá, na lua.

Os outros lhe chamavam à térrea realidade. Mas o passarinho devaneava, insistente: vou subir lá, mais acima que os firmamentos.

Il lunuccellino

(prima storia per Rita)

Mia figlia ha il sonno capriccioso. Nessuno sa quali timori il sonno risvegli in lei. Ogni notte sono chiamato a fare il padre e le invento una ninna-nanna. Con questo compito me la cavo sempre male. Già sto per mettere un punto alla storia quando lei mi chiede di più:

-E poi?

Quello che Rita vuole è che il mondo intero si addormenti. E ribatte sempre con un sogno al sonno: vuole essere luna. La piccola vuole luneggiare e, noi due, vuole ci raccontiamo così, io terra, lei luna. Le tradizioni mozambicane addirittura le fanno crescere l'infatuazione lunare. La piccola ascolta, in piena verità di strada: *«guarda le corna della luna sono all'ingiù: cadrà la pioggia che la luna si tiene nella pancia»*.

Mi ha dato, uno di questi giorni, l'idea di raccontarle una estoriella per metterle comodo il sonno. E scoraggiare i suoi interminabili «e poi». Le ho inventato la storia che ora vi racconto.

C'era un uccellino che sognava sul suo trespolo. Guardava il chiarore di luna e faceva volare in cielo fantasie.

Il suo sogno si immensitava:

-Devo andare là, sulla luna.

Seus colegas de galho se riram: aquilo não passava de menineira. Todos sabiam: não havia voo que bastasse para vencer aquela distância. Mas o passarinho sonhador não se compadecia. Ele queria laurar-se. Pelo que o tudo ficava nada.

Certa noite, de lua inteira, ele se lançou nos céus, cheio de sonho. E voou, voou, voou. Perdeu conta do tempo. Em certo momento ele não sabia se subia, se tombava. Seus sentidos se enrolaram uns nos outros. Desmaiou? Ou sonhou que sonhava? Certo é que seu corpo foi sacudido pelo embate de um outro corpo.

E pousou naquela terra de lua, imensa savana pétrea. A ave contemplou aquela extensão de luz e ficou esperando a noite para adormecer. Mas noite nenhuma chegou. Na lua não faz dia nem noite. É sempre luz. E o pássaro cansado de sua vigília quis voltar à terra. Bateu as asas mas não viu seu corpo se suspender. As asas se tinham convertido em luar. Com o bico desalisou as penas. Mas penas já nem eram: agora, simples reflexos, rebrilhos de um sol coado. O pássaro lançou seu grito, esse que deflagrava de se erguer nos céus. Mas sua voz ficou na intenção. A ave estava emudecida. Porque na lua o céu é quase pouco. E sem céu não existe canto.

Triste, ela chorou. Mas as lágrimas não escorreram. Ficaram pedrinhas na berma da pálpebra, cristais de prata. A avezinha estava cativa da lua, aprisionada em seu próprio sonho. Foi então que ela escutou uma voz feita de ecos. Era a própria carne da lua falando:

Gli altri lo richiamavano alla terrea realtà. Ma l'uccellino divagava, insistendo: salirò là, più in cima dei firmamenti.

I suoi colleghi di ramo se la ridevano: non erano altro che bambinate. Lo sapevano tutti: non c'era volo capace di vincere quella distanza. Ma l'uccellino sognatore non si dava per vinto. Voleva lunappoggiarsi.

Cosa per cui avrebbe fatto di tutto.

Una notte, di luna piena, si lanciò nei cieli, pieno di sogni. E volò, volò, volò. Perse conto del tempo. Ad un certo momento non sapeva se salisse, se precipitasse. I suoi sensi si arrotolavano uno con l'altro. Svenne? O sognò di star sognando? Certo è che il suo corpo venne scosso nell'impatto con un altro corpo.

E poggiò su quella terra di luna, immensa savana petrosa. L'uccello contemplò quell'estensione di luce e rimase ad aspettare la notte per dormire. Ma non arrivò nessuna notte. Sulla luna non fa giorno né notte. C'è sempre luce. E l'uccello stanco della veglia volle tornare sulla terra. Batté le ali ma non vide il suo corpo sospendersi. Le ali si erano trasformate in luce lunare. Con il becco sraddrizzò le penne. Ma non erano già più penne: ora, semplici riflessi, brillanti di un sole imbiancato. L'uccello lanciò il suo grido, di quelli che faceva esplodere prima di ergersi nei cieli. Ma la sua voce rimase nell'intenzione. L'uccello era ammutolito. Perché sulla luna il cielo è quasi poco. E senza cielo non esiste canto.

Triste, pianse. Ma le lacrime non scorsero. Rimasero come pietruzze

-Eu sonhei que tu vinhas cantar-me.

-E porquê me sonhaste?

-Porque aqui não há voz vivente.

-Eu também sonhei que haveria de pousar em ti.

-Eu sei. Agora vias cantar em luar. Eu sonhei assim e nenhum sonho é mais forte que o meu.

É assim que ainda hoje se vê, lá na prata da lua, a pupila estrelinhada do passarinho sonhador. E nenhuma criatura, a não ser a noite, escuta o canto da avezinha enluarada. Sobre as primeiras folhas da madrugada, tombas gotam de cacimbo. São as criminhas do pássaro que sonhou pousar na lua.

-E depois, pai?

sulla riva della palpebra, cristalli d'argento. L'uccellino era prigioniero della luna, imprigionato nel suo stesso sogno. Fu allora che senti una voce fatta di echi. Era la stessa carne della luna a parlare:

-Ho sognato che saresti venuto a cantare per me.

-E perché mi hai sognato?

-Perché qui non c'è voce viva.

-Anch'io ho sognato di posarmi su di te.

-Lo so. Ora canterai in bagliore lunare. Ho sognato così e nessun sogno è più forte del mio.

È così che ancora oggi si vede, lì nell'argento della luna, la pupilla stellinata dell'uccellino sognatore. E nessuna creatura, se non la notte, ascolta il canto dell'uccellino inlunato. Sulle prime foglie del mattino, cadono gocce di cacimbo. Sono le lacrimucce dell'uccello che ha sognato di posarsi sulla luna.

-E poi, papà?

Velho com jardim nas traseiras do tempo

No Jardim Dona Berta há um banco. O único que resta. Os outros foram arrancados, vertidos em tábua avulsa para finalidades de lenha. Nesse restante banco mora um velho. Cada noite, os dois se encostam mutuamente, assento e homem, madeira e carne. Dizem que o velho já em a pele às listas, formatadas no molde das tábuas, seu externo esqueleto. O idoso recebeu um nome: Vlademiro. Ganhou o nome da avenida que ali passa, rasando-lhe a solidão: a Vladimir Lenine

Soube hoje que vão retirar o banco para ali instalar um edifício bancário. A notícia me desabou: o jardimzinho era o último mundo do meu amigo, seu derradeiro refúgio. Decidi visitar Vlademiro, em missão de coração.

-Triste? Quem disse?

Espanto meu: o homem estava eufórico com a notícia. Que um banco, desses das finanças, todo estabelecimentado, era um valor maior. Já lhe haviam dito da sua dimensão, dava bem para ele dormir mais se bicho de estimação. E mesmo quem sabe ele encontrasse emprego lá? Nem que fosse nos canteiros em volta. Afinal, ele transitava de seu banco de jardim para um jardim de banco.

-Ando de banco para Banco.

Risada triste, descolorida. Não tardaria a escurecer. Quando baixasse a noite, Vlademiro se afundaria em bebida, restos deixados em garrafas.

Vecchio con giardino nelle retrovie del tempo

Nel Giardino Dona Berta c'è una panca. L'unica rimasta. Le altre sono state tolte, convertite in singole tavole da far legna. Nella panca rimasta vive un vecchio. Ogni notte, i due si stendono a vicenda, seduta e uomo, legno e carne. Dicono che il vecchio abbia la pelle a strisce, calcata nello stampo delle tavole, il suo esterno scheletro. L'anziano ricevette un nome: Vlademiro. Prese il nome dell'avenida che passa da lì, rasandogli la solitudine: la Vladimir Lenin.

Ho saputo oggi che toglieranno la panca per costruire un edificio bancario. La notizia mi ha fatto a pezzi: il giardinetto era l'ultimo mondo del mio amico, il suo ultimo rifugio. Ho deciso di fare visita a Vlademiro, in missione di cuore:

-Triste? Chi l'ha detto?

Sorpresa mia: l'uomo era euforico alla notizia. Che una banca, di queste della finanza, tutta stabilimentata, era un valore aggiunto. Gli avevano già detto del suo posto, ci sarebbe stato a dormire lui e anche il suo animale da compagnia. E poi chissà, magari avrebbe trovato lavoro lì? Anche solo nei cantieri lì attorno. Comunque, passava dalla sua panca di un giardino al giardino di una banca.

-Passo dalla panca alla Banca.

Risata triste, scolorita. Non avrebbe tardato a far buio. Quando sarebbe calata la notte, Vlademiro si sarebbe buttato sul bere, avanzi lasciati

Já bêbado ele atravessaria a noite, a modos de caranguejo. Do outro lado da avenida estão as putas. As prostiputas, como ele chama. Conhece-as todas pelos nomes. Quando não têm clientes elas se adentram pelo jardim e sentam junto dele. Vlademiro lhes conta suas aldrabices e elas tomam a baboseira dele por cantos de embalar. Às vezes, escuta as noturnas menininhas gritar. Alguém lhes bate. O velho, impotente, se afunda entre os braços, interdito aos pedidos de socorro enquanto pede contas a Deus.

-Deus está bom de mais, já não castiga ninguém.

Vlademiro foi ganhando familiaridades com o todo-potente. Me admira este tu-cá-tu-lá com o divino. Vlademiro já foi um beato, todo e totalmente. Mas o velho tem explicação: à medida que envelhecemos vamos entrando em intimidades com o sagrado. É que vamos abatendo no medo. Quanto mais sabemos menos cremos? Ele não sabe, nem crê. Às vezes até se pergunta:

-Deus ficou ateu?

Será que o velho vive isento de medos? Assim, sozinho, sem morada própria. Ele me contesta, neste ponto:

-Morada própria? Alguém tem morada mais própria?

Às vezes, doente, sente a morte rondar o jardim. Mas Vlademiro sabe de truques, troca as voltas àquela que o vem levar. Mesmo batendo o dente, febrilhante, ele canta, voz trémula, faz conta que é mulher. As mulheres, diz demoram mais para morrer.

nelle bottiglie. Già ubriaco avrebbe attraversato la notte, a mo' di granchio. Dall'altro lato dell'avenida c'erano le puttane. Le prostipute, come le chiama lui. Le conosce tutte per nome. Quando non hanno clienti si addentrano nel giardino e si siedono con lui. Vlademiro racconta le sue avventure e loro prendono il suo biascichio come canti di ninna-nanna. A volte sente le notturne ragazzette gridare. Qualcuno le picchia. Il vecchio, impotente, si affonda tra le braccia, interdetto alle richieste di soccorso mentre chiede spiegazioni a Dio.

-Dio sei troppo buono, non castigare più nessuno.

Vlademiro si è guadagnato familiarità con il tutto-potente. Mi sorprende questo tu-qua-tu-là con il divino. Vlademiro è già stato un beato, in tutto e per tutto. Ma il vecchio ha una spiegazione: man-mano che invecchiamo entriamo in intimità con il sacro. È che ci buttiamo nella paura. Quanto più sappiamo meno crediamo? Lui non sa, né crede. A volte addirittura si chiede:

-Dio è diventato ateo?

Sarà che il vecchio vive in assenza di paure? Così, solo, senza propria dimora. Lui mi risponde, su questo punto:

-Propria dimora? Qualcuno ha una dimora più propria?

A volte, malato, sente la morte girare per il giardino. Ma Vlademiro conosce dei trucchi, cambia i programmi a quella che lo viene a prendere. Anche battendo i denti, febrillante, canta, la voce tremula, finge di essere donna. Le donne, dice, ci mettono di più a morire.

-A morte gosta muito de ouvir cantar. Se distrai de mim e dança.

E assim em jogo de desagarra-esconde. Até que, um dia, a morte se adiante e cante primeiro. Mas ela terá que insistir para o desaninhar. Vlademiro está bem acolchoado no banco. E clama que ainda não tem idade. Velhos são aqueles que não visitam as próprias variadas idades. No enquanto, Vlademiro vai dormindo leve e pouco. Despertador dele é um sapo. Dorme com o batráquio amarrado pela perna. E adianta, sério: o bicho é amarrado apenas para impedimento de viagem.

-Sapo não voa porque deixou entrar água no coração.

Agora, tudo vai terminar. Vão demolir o jardinzinho, a cidade vai ficar mais urbana, menos humana. Esse é o motivo da minha visita ao velho. Regresso ao que ali me levou:

-Diga-me, sobre isto do banco: você está mesmo contente?

Vlademiro demora. Está procurando a melhor das verdades. O riso esvanece no rosto.

-Tem razão. Esta minha alegria é mentira.

-Porquê, então, você faz de conta?

-Nunca eu lhe falei da minha falecida?

Acenei que não. O velho me conta a história de sua mulher que morreu, em lentidão de sofrimento. Doença pastosa, carcomedora. Ele todo o dia se empalhaçava frente a ela, fazia graças para espanta desgraças. A mulher ria, quem sabe com pena da bondade do homem. De noite, quando ela dormia é que ele chorava, desamparado doido-doído.

-Alla morte piace molto sentir cantare. Si distrae e balla.

E così in un gioco di stacca-nascondi. Finché, un giorno, la morte si sbrigherà e canterà per prima. E afferma di non avere ancora l'età. Vecchi sono quelli che non visitano le proprie svariate età.

Nel frattempo, Vlademiro dorme leggero e poco. Chi lo sveglia è una rana. Dorme tenendo l'anfibio per una zampa. E aggiunge, serio: l'animaletto è trattenuto solo per impedirgli di volare.

-La rana non vola perché ha lasciato entrare l'acqua nel cuore.

Ora, finirà tutto. Demoliranno il giardinetto, la città diventerà più urbana, meno umana. È questo il motivo della mia visita al vecchio. Ritorno a quello che mi ha portato lì:

-Dimmi, di questa storia della banca: sei davvero contento?

Vlademiro aspetta. Sta cercando la migliore delle verità. Il sorriso sparisce dal volto.

-Hai ragione. Questa mia allegria è una bugia.

-Perché, allora, fai finta?

-Non ti ho mai parlato della mia defunta?

Feci cenno di no. Il vecchio mi racconta la storia di sua moglie che è morta, in lentezza e sofferenza. Malattia pastosa, rosicchiassita. Lui tutto il giorno si pagliacciava davanti a lei, faceva scherzi per spaventare le disgrazie. La donna rideva, forse per pena della bontà dell'uomo. Era la notte, quando lei dormiva, che lui piangeva, inerme, dolorante-delirante.

-È como agora: só choro quando o jardim já dormiu...

Meu braço fala sobre o seu ombro. É adeus. Regresso de mim para um abandono maior. Atrás, fica Vlademiro, a avenida e um jardim onde resta um banco. O último banco de jardim.

-È come adesso: piango solo quando il giardino ha già dormito...

Il mio braccio parla sulla sua spalla. È un addio. Ritorno da me stesso per un abbandono più grande. Indietro, rimane Vlademiro, l'avenida e un giardino dove rimane una panca. L'ultima panca del giardino.

O viúvo

O arrepio nos mostra como a febre se parece com o frio. E é com arrepio que lembro o goês Jesuzinho da Graça, nascido e descrecido em Goa, ainda em tempos de Portugal. Veio com a família para Moçambique nos meados da meninice. Como aos outros goeses lhe perjuravam de caneco. Ele a si mesmo se chamava de Indo-Português. Lusitano praticante, se desempenhou até a Independência como chefe dos serviços funerários da Câmara Municipal. Seu obscuro gabinete: a vida se poupava a ali entrar. O goês era antecamarário da Morte? Só uma graça ele se permitia. À saída do escritório, o funcionário se virava para os restantes e fatalmente repetia:

-Ram-ram!

Há de morrer nesse ramerrão, comentavam os colegas. E reprovavam com a cabeça: o caneco não mata nem diz ata. Jesuzinho Graça se ria, no desentendimento. «Ram-ram» era a despedida em concanim, língua de seus antepassados indianos.

Vivia nesse constante apagar-se de si, discreto como o abraço da trepadeira. Para ele o simples existir já era abusiva indiscrição. O caneco molhava o dedo no tempo e ia virando as páginas, com método e sem ruído. A unha do mindinho se compridara tanto, que o dedo se tornara simples acessório.

-A unha? É para virar a papelada, respondia ele.

Il vedovo

Il brivido ci mostra quanto la febbre è simile al freddo. Ed è con i brividi che ricordo il goese Jesuzinho da Graça, nato e scresciuto a Goa, ancora al tempo del Portogallo. Venne in Mozambico con la famiglia nel mezzo dell'infanzia. Come gli altri goesi lo chiamavano caneco. Lui sé stesso si definiva Indo-Portoghese. Lusitano praticante, lavorò fino all'Indipendenza come capo dei servizi funebri della Câmara Municipal. Il suo buio ufficio: la vita si risparmiava di entrarci. Il goese era anticamerario della Morte? Solo una grazia si concedeva. Uscendo dall'ufficio, il funzionario si girava verso gli altri e fatalmente ripeteva: *-Ram-ram!*

Ci moriremo in questo tran-tran, commentavano i colleghi. E disapprovavano con la testa: il caneco non uccide né si decide. Jesuzinho Graça se la rideva, nell'incomprensione. «Ram-ram» era l'arrivederci in concani, lingua dei suoi antenati indiani.

Viveva in questo costante spegnersi, discreto come l'abbraccio del rampicante. Per lui il semplice esistere era abusiva indiscrezione. Il caneco bagnava il dito nel tempo e continuava a girare le pagine, con metodo e senza far rumore. L'unghia del mignolo si era allungata tanto, che il dito era diventato un semplice accessorio.

-L'unghia? È per girare le carte, rispondeva.

Quell'unghia era il mouse dei nostri computer di adesso. Il dito

Aquela unha era o *mouse* dos nossos atuais computadores. O dito apêndice era motivo de zanga conjugal. A esposa o advertia:

-Com essa garra você nem pense em me festejar!

Jesuzinho da Graça resistia a todos os protestos:

-Pela unha morre o lagarto!

Em tudo o resto era singelo e pardo como selo fiscal. Misantrôpego, fleumaníaco, com vergonha até de pedir licenças, Jesuzinho assistiu, de coração encolhido, à turbulenta chegada da História. A Independência despontou, a bandeira da nação se cravou na alegria de muitos e nos temores do caneco. Aterrado, ele se sentou nas proletárias reuniões onde anunciaram a operação para «escangalhar o Estado». A si mesmo se perguntava - a justiça se faz por mão de injustos? Impávido e longínquo, Jesuzinho atendeu à sua despromoção, à mudança de gabinete. Todavia, o Oriente se limitava à aparência. Por dentro, se assustava com os súbitos, os súbditos e os ditos da Revolução.

No silêncio da repartição ele ouvia as louças do mundo se estilhaçando. Entrava em casa e o mesmo malvoroço o perseguia. Ainda lograva pestanejar um sorriso quando os discursos anunciavam: «a Vitória é Certa!». Tocava o ombro da mulher e dizia:

-Vê como você é certificada, Vitorinha?

Se Jesuzinho era sombra, a esposa Vitória era crepúsculo dessa sombra. No terceiro aniversário da Independência, no preciso momento em que clamavam os jargões revolucionários, Vitória ficou certa para sempre.

apêndice era motivo de discussões conjugais. La moglie lo avvertiva:

-Con questo artiglio non pensare neanche di accarezzarmi!

Jesuzinho da Graça resisteva a tutte le proteste:

-È per l'unghia che muore la lucertola!

In tutto il resto era semplice e discreto come un sigillo fiscale. Misanthroffo, flemmanico, con vergogna anche a chiedere il permesso, Jesuzinho assisté, col cuore contratto, al turbolento arrivo della Storia. Spuntò l'Indipendenza, la bandiera della nazione si affondò nell'allegria di molti e nei timori del caneco. Abbattuto, si sedette alle proletarie riunioni dove annunciarono l'operazione per «fare a pezzi l'Estado». A sé stesso chiedeva – la giustizia si fa per mano degli ingiusti? Impavido e distante, Jesuzinho assisté al proprio declassamento, al cambio d'ufficio. Tuttavia, l'Oriente si limitava alle apparenze. Dentro, si spaventava degli immediati, dei sudditi e dei detti della Rivoluzione.

Nel silenzio dello smistamento sentiva le ceramiche del mondo andare in mille pezzi. Entrava in casa e lo stesso malchiasso lo perseguitava. Riusciva ancora a far lampeggiare un sorriso quando i discorsi annunciavano: «la Vittoria è Certa!». Toccava la spalla della moglie e diceva:

-Vedi come sei certificata, Vitorinha?

Se Jesuzinho era ombra, la moglie Vitória era il crepuscolo di quest'ombra. Nel terzo anniversario dell'Indipendenza, nel preciso

A goesa fechou nos olhos o olhar. Sob a parede do crucifixo, o funcionário a cobriu de lençol e rezas. Findava ali a única família, o único mundo de Jesuzinho da Graça.

Nos seguintes meses, o viúvo manteve o comportamento. Jesuzinho era como a formiga que nunca descarreira? Única diferença: agora se demorava entre o ali e o acolá. E com o demorar da solidão foi entrando na bebida. O jovem empregado doméstico lhe perguntava a medo:

-O senhor não tem parenteamento com ninguém?

Jesuzinho apontava a garrafa de aguardente. Aquele era o seu parente por via do pai. Depois, se lembrava e apontava o crucifixo na parede.

-Essoutro, ali na parede, é via da mãe.

De improvável a vida é uma goteira pingando ao avesso. Aos poucos, o goês deu sinais de maior desarranjo: as horas se perdiam dele. Funcionário de zelo, eterno cumpridor de regulamento, deixou de espremer o mata-borrão sobre os escritos de sua lavra. Saudades de um tempo em que o mundo era dócil, autenticável em 25 linhas?

Mas mesmo em suas inatitudes ele mantinha aprumo. Terças-feiras era dia de bebedeira, sua única combinação com o tempo. Ia para o bar, transitava lentamente para dentro do copo, espumava as agonias. Chegava tarde a casa, desalinhado mas sempre cuidando do fato branco. Se postava no canapé, acendia o cigarro - que diria a falecida? - e puxava o cinzeiro de pé alto, passando as mãos pelo ébano torneado. Trançava ainda o cabelo de Vitória? Depois, fazia estalar a unha nas

momento in cui acclamavano i motti rivoluzionari, Vitória rimase certa per sempre. La goese chiuse lo sguardo negli occhi. Sotto la parete del crocifisso, il funzionario la coprì di velo e preghiere. Terminava lì l'única famiglia, l'único mondo di Jesuzinho da Graça.

Nei mesi successivi, il vedovo mantenne lo stesso comportamento. Jesuzinho era come la formica che non si scarica mai? Unica differenza: ora si tratteneva tra il qua e il là. E con l'insistere della solitudine si diede all'alcool. Il giovane governante di casa gli chiedeva timoroso:

-Signore, non è imparentato con nessuno?

Jesuzinho indicava la bottiglia di grappa. Lei era sua parente da parte di padre. Poi, si ricordava e indicava il crocifisso alla parete.

-Quello lì, lì alla parete, è dal lato materno?

Per quanto improbabile la vita è una grondaia che sgocciola al contrario. A poco a poco, il goese diede segnali di maggior sconvolgimento: le ore gli si perdevano. Funzionario dello zelo, eterno osservatore di regole smise di premere il timbro sugli scritti di mano sua. Nostalgia di un tempo in cui il mondo era docile, autenticabile in 25 righe?

Ma anche nelle sue inattitudini manteneva la flemma. Il martedì era giorno di bevute, la sua unica combinazione col tempo. Andava al bar, transitava lentamente dentro al bicchiere, schiumava le agonie. Arrivava tardi a casa, trasandato ma sempre attento alla cura del suo abito bianco. Si appostava sul divano, accendeva una sigaretta - cosa

unhas e chamava:

-Piquinino: ande dissepertar a gravata.

O empregado acorria a lhe aliviar a garganta. Lhe despescoçava a camisa e entronava uns pós-de-talco sobre a camisola interior. Desfeito o nó e já ele estava disposto ao sono. Serviço do moço era ficar vigiando o descanso do patrão.

Aqueles sonos eram sobressalteados. Passava uma frestinha de tempo e o caneco gritava pela falecida. Sua mão trémula apanhava o telefone, ligava para os céus. Era então que estreava a mais nobre função de Piquinino: fingir-se dela, imitar voz e suspiros da extinta.

-Vucê qui está pagar chamada, Vitorinha. Ai, no céu, tudo sai mais barato.

O empregadito se esforçava em aflautinar a voz, copiando os esganiços de Vitorinha. Acabadas as conversas, o empregado copiava os modos da antiga senhora e brilhantinava os cabelos do patrão, acertando a risca em diagonal no cabelo.

Todavia e à medida do tempo, o moço se foi tomando de terrores. Ele se interrogava: imitar mortos? Brincar assim com espíritos só podia trazer castigo. Foi consultar o pai, pedir vantagem de um conselho, o velhote concordou: deixe o homem, fuja disso. E foi desenrolando sabedorias: quantos lados tem a terra para o camaleão? Os mortos sabem-se lá para quem estão olhando? O outro mundo é muitíssimo infinito: não há falecido que não seja da nossa família.

direbbe la defunta? – e lanciava il posacenere al soffitto, passando le mani sull’ebano tornito. Intrecciava ancora i capelli di Vitória? Poi, faceva schioccare l’unghia con le unghie e chiamava:

-Piquinino: vieni a dissennodarmi la cravatta.

Il domestico accorreva ad alleviargli la gola. Gli scollava la camicia e gli rovesciava del talco sulla maglia interna. Sfatto il nodo e già era disposto per dormire. Compito del ragazzo era di rimanere a vigilare il riposo del padrone.

Quei sonni erano soprassaltati. Passava una finestrella di tempo e il caneco gridava per la defunta. La sua mano tremante prendeva il telefono, chiamava i cieli. Era allora che si compiva la più nobile delle funzioni di Piquinino: fingersi lei, imitare voce e sospiri dell’estinta.

-Qui paghi la chiamata, Vitorinha. Lì, in cielo, è tutto più economico.

Il domesticchino si sforzava di addolcire la voce, copiando i guaiti di Vitorinha. Finite le chiacchiere, il domestico copiava i modi della vecchia signora e brillantinava i capelli del padrone, facendo per bene la riga in diagonale.

Tuttavia e con il passare del tempo, il ragazzo fu preso dai terrori. Si interrogava: imitare i morti? Scherzare così con gli spiriti poteva solo portare castighi. Fu a consultare il prete, a chiedere il vantaggio di un consiglio. Il vecchietto concordò: lasci l’uomo, scappi. E srotolò saggezza: quanti lati ha la terra per un camaleonte? I morti si sa per caso chi stanno guardando? L’altro mondo è moltissimamente infinito: non

E o miúdo regressou decidido a nunca mais se prestar a aparições. Terça-feira chegou e o patrão, nessa noite, não saiu a rondar os bares. Parecia abatido, doente. Ficou deitado no sofá da sala, olhando para muito nada. Chamou o empregadito e lhe pediu que se transvestisse de Vitória. O miúdo nem respondeu. Surpreso, Jesuzinho ficou a papagaiar baixinho. E se passaram momentos. Até que o jovem serviçal percebeu que o patrão chorava. Se debruçou sobre ele e viu que ladainhava o mesmo de sempre:

-Vitorinha!

O empregado ficou estático. O patrão que implorasse que ele não avançaria um pé. O caneco, afinal, estava bêbado. O hálito não deixava dúvidas. Mas como, se não lhe vira a beber? Tivesse ou não emborcado, o certo é que ele transbordava babas e suspiros. Estava nesse devaneio quando murmurou as mais estranhas palavras: queria encontrar a esposa já devidamente desenhado. Entregando o braço no colo do empregado, implorou:

-Me corte a unha, Piquinino!

No dia seguinte, encontraram o empregado, imóvel junto à poltrona do patrão. O que o moço falou foi para ninguém deitar crédito. O seguinte: mal começou a cortar o rente da unha, o patrão se desvaneceu, como fumo de incenso. E a unha está onde, pá? O miúdo debruçou-se sobre o soalho e levantou o que, por instante, pareceu ser uma desflorida pétala. Sorriu, lembrando o patrão. E exibiu a derradeira extremidade

c'è morto che non sia della nostra famiglia.

E il giovane tornò deciso a non prestarsi più ad apparizioni. Il martedì arrivò e il padrone, quella notte, non uscì a fare la ronda nei bar. Sembrava abbattuto, malato. Rimase sdraiato sul divano in salotto, guardando il bel niente. Chiamò il domesticchino e gli chiese di travestirsi da Vitória. Il giovane non rispose. Sorpreso, Jesuzinho rimase a bofonchiare a voce bassa. Fino a che il giovane domestico non capì che il padrone piangeva. Si chinò su di lui e vide che guava la stessa cosa di sempre:

-Vitorinha!

Il domestico rimase estatico. Il padrone implorava che non facesse un altro passo. Il caneco, alla fine, era ubriaco. L'alito non lasciava alcun dubbio. Ma come, se non l'aveva visto bere? Avesse tracannato o meno, certo è che strabordava bave e sospiri. Era in queste fantasticherie quando mormorò le più strane delle parole: voleva incontrare la sposa già ben disunghiato. Consegnando il braccio all'impiegato, implorò:

-Tagliami l'unghia, Piquinino!

Il giorno dopo, trovarono il domestico, immobile accanto alla poltrona del padrone. A ciò che disse il ragazzo nessuno diede credito. Quanto segue: aveva appena cominciato a tagliare la base dell'unghia, che il padrone svanì, come fumo d'incenso. E l'unghia però dov'è? Il giovane si chinò sul parquet e sollevò quello che, per un istante, sembrò essere un petalo sfiorito. Sorrise, ricordando il padrone. Ed esibì l'ultima

da sua humanidade.

estremità della sua umanità.

A menina sem palavra

(segunda estória para Rita)

A menina não palavreava. Nenhuma vogal lhe saía, seus lábios se ocupavam só em sons que não somavam nem dois nem quatro. Era uma língua só dela, um dialeto pessoal e intransmissível? Por muito que se aplicassem, os pais não conseguiam percepção da menina. Quando lembrava as palavras ela esquecia o pensamento. Quando construía o raciocínio perdia o idioma. Não é que fosse muda. Falava em língua que nem há nesta atual humanidade. Havia quem pensava que ela cantasse. Que se diga, sua voz era bela de encantar. Mesmo sem entender nada as pessoas ficavam presas na entonação. E era tão tocante que havia sempre quem chorasse.

Seu pai lhe dedicava afeição e aflição. Uma noite lhe apertou as mãozinhas e implorou, certo que falava sozinho:

-Fala comigo, filha!

Os olhos dele deslizaram. A menina beijou a lágrima. Gostoseou aquela água salgada e disse:

-Mar...

O pai espantou-se de boca e orelha. Ela falara? Deu um pulo e sacudiu os ombros da filha. *Vês, tu falas, ela fala, ela fala!* Gritava para que se ouvisse. *Disse mar, ela disse mar,* repetia o pai pelos aposentos.

La bambina senza parola

(seconda storia per Rita)

La bambina non chiacchierava. Nessuna vocale le usciva, le sue labbra si occupavano solo di suoni che sommati non avevano senso. Era una lingua solo sua, un dialetto personale e intrasmissibile? Per quanto si applicassero, i genitori non riuscivano a comprendere la bambina. Quando ricordava le parole si dimenticava i pensieri. Quando costruiva un ragionamento perdeva la lingua. Non è che fosse muta. Parlava in una lingua che non esiste nemmeno in questa attuale umanità. C'era chi pensava cantasse. Per quanto se ne dica, la sua voce era bella da incantare. Anche senza capire nulla le persone rimanevano prese nell'intonazione. Ed era così toccante che c'era sempre qualcuno che piangeva.

Suo padre le dedicava molto affetto e afflizione. Una notte le prese le manine e implorò, convinto di parlare da solo:

-Parla con me, figlia!

I suoi occhi cominciarono a lacrimare. La bambina baciò la lacrima. Assaggiò l'acqua salata e disse:

-Mare...

Il padre si spaventò dalla bocca alle orecchie. Aveva parlato? Diede uno strattone e scosse le spalle della figlia. *Vedi, tu parli, lei parla, lei parla!*

Acorreram os familiares e se debruçaram sobre ela. Mas mais nenhum som entendível se anunciou.

O pai não se conformou. Pensou e repensou e elaborou um plano. Levou a filha para onde havia mar e mar depois do mar. Se havia sido a única palavra que articulara em toda a sua vida seria, então, no mar que se descortinaria a razão da inabilidade.

A menina chegou àquela azulação e seu peito se definiu. Sentou-se na areia, joelhos interferindo na paisagem. E lágrimas interferindo nos joelhos. O mundo que ela pretendia infinito era, afinal, pequeno? Ali ficou simulando pedra, sem som nem tom. O pai pedia que ela voltasse, era preciso regressarem, o mar subia em ameaça.

-Venha, minha filha!

Mas a miúda estava tão imóvel que nem se dizia parada. Parecia a águia que nem sobe nem desce: simplesmente, se perde do chão. Toda a terra entra no olho da águia. E a retina da ave se converte no mais vasto céu. O pai se admirava, feito tonto: por que razão minha filha me faz recordar a águia?

-Vamos, filha! Caso senão as ondas nos vão engolir.

O pai rodopiava em seu redor, se culpando do estado da menina. Dançou, cantou, pulou. Tudo para a distrair. Depois, decidiu as vias do facto: meteu mãos nas axilas dela e puxou-a. mas peso tão toneloso jamais se viu. A miúda ganhara raiz, afloração de rocha? Desistido e cansado, se sentou ao lado dela. Quem sabe cala, quem não sabe fica c

Urlava per farsi sentire. *Ha detto mare, lei ha detto mare*, ripeteva il padre per casa. Accorsero i familiari e si chinaron su di lei. Ma più nessun suono comprensibile si annunciò.

Il padre non si rassegnò. Pensò e ripensò ed elaborò un piano. Porto la figlia dove c'era il mare e mare al di là del mare. Se era stata l'unica parola che aveva articolato in tutta la sua vita sarebbe stato, allora, nel mare che si sarebbe scoperta la ragione dell'inabilità.

La bambina arrivò a quell'azzurrazione e il suo petto si strinse. Si sedette sulla sabbia, le ginocchia interferendo col paesaggio. E lacrime interferendo con le ginocchia. Il mondo che pretendeva essere infinito era, alla fine, piccolo? Rimase lì simulando una pietra, senza suono né tono. Il padre chiedeva che tornasse indietro, era necessario facessero ritorno a casa, il mare si alzava minaccioso.

-Vieni, figlia mia!

Ma la piccola era così immobile che non la si poteva neanche dire ferma. Sembrava l'aquila che non sale e non scende: semplicemente dimentica il suolo. Tutta la terra entra nell'occhio dell'aquila. E la retina dell'uccello si converte nel più vasto dei cieli. Il padre si stupiva, come uno sciocco: per quale motivo mia figlia mi ricorda un'aquila?

-Andiamo figlia! Sennò le onde ci inghiottiranno.

Il padre le girava attorno, dandosi la colpa dello stato della bambina. Danzò, cantò, tirò. Tutto per distrarla. Poi, decise come agire: mise le mani sotto le ascelle di lei e la spinse. Ma un peso così tonneloso non

calado? O mar enchia a noite de silêncios, as ondas pareciam já se enrolar no peito assustado do homem. Foi quando lhe ocorreu: sua filha só podia ser salva por uma história! E logo ali lhe inventou uma assim: Era uma vez uma menina que pediu ao pai que fosse apanhar a lua para ela. O pai meteu-se num barco e remou para longe. Quando chegou à dobra do horizonte pôs-se em bicos de sonhos para alcançar as alturas. Segurou o astro com as duas mãos, com mil cuidados. O planeta era leve como um baloa.

Quando ele puxou para arrancar quele fruto do céu se escutou um rebentamundo. A lua se cintilhou em mil estrelinhações. O mar se encrispou, o barco afundou, engolido num abismo. A praia se cobriu de prata, flocos de luar cobriram o areal. A menina se pôs a andar ao contrário de todas as direções, para lá e para além, recolhendo os pedaços lunares. Olhou o horizonte e chamou:

-Pai!

Então, se abriu uma fenda funda, a ferida de nascença da própria terra. Dos lábios dessa cicatriz se derramava sangue. A água sangrava? O sangue se aguava? E foi assim. Essa foi uma vez.

Chegado a este ponto, o pai perdeu voz e se calou. A história tinha perdido fio e meada dentro da sua cabeça. Ou seria o frio da água já cobrindo os pés dele, as pernas de sua filha? E ele, em desespero:

-Agora, é que nunca!

A menina, nesse repente, se ergueu e avançou por dentro das ondas. O

si era mai visto. La piccola aveva fatto le radici, infiorescenza di roccia? Arreso e stanco, si sedette accanto a lei. Chi sa si zittisce, chi non sa sta zitto? Il mare riempiva la notte di silenzi, le onde sembravano già arrotolarsi nel petto spaventato dell'uomo. Fu quando capì: sua figlia poteva essere salvata solo da una storia! E subito gliene inventò una, così:

C'era una volta una bambina che aveva chiesto al padre di andarle a prendere la luna. Il padre si mise su una barca e remò lontano. Quando arrivò sulla linea dell'orizzonte si mise in punta di sogni per raggiungere le alture. Afferrò l'astro con le due mani, con mille attenzioni. Il pianeta era leggero come un palloncino. Quando si stirò per cogliere quel frutto del cielo si sentì un esplodimondo. La luna si scintillò in mille stellinazioni. Il mare si increspò, la barca affondò, inghiottita in un abisso. La spiaggia si coprì d'argento, fiocchi di luce lunare coprivano la sabbia. La bambina si mise ad andare al contrario di tutte le direzioni, per di là e oltre, raccogliendo i pezzi di luna. Guardò all'orizzonte e chiamò:

-Papà!

Allora, si aprì una ferita profonda, la ferita della nascita della terra stessa. Dalle labbra di questa cicatrice scorreva sangue. L'acqua sanguinava? Il sangue si acquava? E fu così. Questo fu una volta.

Arrivato a questo punto, il padre perse la voce e si zittì. La storia aveva perso filo e matassa dentro la sua testa. Oppure era il freddo dell'acqua

pai seguiu, temeroso. Viu a filha apontar o mar. Então ele vislumbrou, em toda extensão do oceano, uma fenda profunda. O pai se espantou com aquela inesperada fratura, espelho fantástico da história que ele acabava de inventar. Um medo fundo lhe estranhou as entranhas. Seria naquele abismo que eles ambos se escoariam?

-Filha, venha para trás. Se atrase, filha, por favor...

Ao invés de recuar a menina se adentrou mais no mar. Depois, parou e passou a mão pela água. A ferida líquida se fechou, instantânea. E o mar se refez, um. A menina voltou atrás, pegou na mão do pai e o conduziu de rumo a casa. No cimo, a lua se recompunha.

-Viu, pai? Eu acabei a sua história!

E os dois, iluminados, se extinguíram no quarto de onde nunca haviam saído.

che copriva i suoi piedi, le gambe di sua figlia? E lui, nella disperazione:

-Ora, o mai più.

La bambina, in quell'istante, si alzò e avanzò in mezzo alle onde. Il padre la seguì, intremorito. Vide la figlia indicare il mare. Allora intravide, per tutta l'estensione dell'oceano, una ferita profonda. Il padre si spaventò di quell'inattesa frattura, specchio fantastico della storia che aveva appena inventato. Un timore profondo gli strani le viscere. Sarebbe stato in quell'abisso che entrambi sarebbero scivolati?

-Figlia, torna indietro. Torna indietro, figlia, per favore...

Invece di tornare indietro la bambina si addentrò ancor di più nel mare. Poi, si fermò e passò la mano sull'acqua. La ferita líquida si chiuse, istantanea. E il mare si refece, uno. La bambina tornò indietro, prese per mano il padre e lo ricondusse sulla rotta di casa. Sulle cime, la luna si ricomponeva.

-Hai visto papà? Ho finito la tua storia!

E i due, illuminati, si estinsero nella stanza da cui non erano mai usciti.

O derradeiro eclipse

Justinho Salomão era ratazanado pela dúvida sem método. O homem sofria de ser marido, lhe pesavam as frias sombras da desconfiança. A mulher, Dona Acera, é linda de fazer crescer bocas, águas e noites. Devorado pelo ciúme, Justinho emagrecia a pontos de tutano. Lastimagro, canchromido, ele para se enxergar precisava procurar-se por todo o espelho. Justinho fazia comichão às pulgas. Um dia, o padre o avisou à saída da missa:

-Seja prestável na atenção, Justinho: sua alma é como um fumo que não tem lugar onde caiba.

Raios picassem o padre que nunca falava direito. O que o sacerdote sabia era de domínio incomum: Acera era demasiado mulher para esposa. Justinho suspeitava mais dos argumentos que dos factos. Seria a esposa mais desleal que um segredo? A resposta era sombra sem luz nem objeto. Em véspera de viagem, a suspeição do marido se agravava. Desta vez, um longo serviço de visitas o vai obrigar à geográfica ausência. Acera recebe, tristonha, a notícia:

-Quanto tempo você me vai sozinhar?

Um mês. A mulher contorce o bâton, abana as mechas. Até uma lágrima lhe crocodileja a pálpebra. O marido ainda mais se aflige perante tanto inconsolo. Será verdade ou conveniência de fingimento? Quem, tão

L'ultima eclissi

Justinho Salomão era rattanagliato dal dubbio senza metodo. L'uomo soffriva di essere marito, gli pesavano le fredde ombre della sfiducia. La moglie, Dona Acera, è bella da far crescere bocche, acque e notti. Divorato dalla gelosia, Justinho dimagriva fino alle ossa. Ferinsecchito, cancrovorato, per guardarsi doveva cercarsi in tutto lo specchio. Justinho faceva prurito alle pulci. Un giorno, il prete lo avvisò uscendo dalla messa:

-Sii prestante all'attenzione, Justinho: la tua anima è come un fumo che non ha luogo in cui stare.

Che i fulmini colpissero il prete che non parlava mai chiaro. Quello che il sacerdote sapeva era di dominio incomune: Acera era troppo donna per essere sposa. Justinho sospettava più dei motivi che dei fatti. La sposa sarebbe più sleale di un segreto? La risposta era ombra senza luce né oggetto. Alla vigilia di un viaggio, i sospetti del marito si aggravavano. Questa volta, un lungo servizio di visite lo costringerà all'assenza geografica. Acera riceve, triste, la notizia:

-Per quanto tempo mi lascerai sola?

Un mese. La donna contorce il rossetto, scuote i capelli. Persino una lacrima le coccodrilla la palpebra. Il marito si affligge ancor di più di fronte a tanta sconsolatezza. Sarà verità o convenienza della finzione?

novo, guelra tão ensanguentada, pode se aguentar em guardos de fidelidade? Na véspera de partir, o marido se decidiu certificar em garantia de lealdade. Primeiro se dirigiu à igreja e solicitou socorro do padre português. O religioso torce as mãos, reticente e, como era hábito, barateou filosofia:

-Bem, não sei. Para cruzar as pernas é preciso que haja duas...

-Duas quê?

-Duas pernas, ora essa.

E prosseguiu divagando, água em líquidos carreiros. Justinho esperava que o sacerdote o tranquilizasse. Lhe dissesse, por exemplo: vai em paz, você está bem casado, mais anelado que Saturno. Mas não, o padre ondulava a testa de suposições.

-Não sei, não. Quem mais espreita não é o próprio sol?

-Explique-se melhor, senhor padre.

-Quer que seja mais claro? Me responda, então: onde o chão está mais limpo não é em casa de mortos?

Justinho não respondeu. Voltou costas e saiu da igreja. Ainda se afastava e a voz irada do padre se fez ouvir:

-Já sei para onde vais, criaturazita. Vais ter como o feiticeiro! Mas verás o que os meus poderes, aliás os poderes divinos, irão fazer com esse bruxo tropical!

Um arrepio ainda atravessou Justinho. Mas ele não toldou passo no caminho para o feiticeiro e pediu que lhe assegurasse. Heresia bater nos

Chi, così giovane, le branchie così insanguinate, può sopportarsi in osservanza della fedeltà? Alla vigilia della partenza, il marito si decise a certificare in garanzia della lealtà. Prima di tutto si diresse alla chiesa e sollecitò l'aiuto del prete portoghese. Il religioso si sfrega le mani, reticente e, come d'abitudine, dispensò filosofie:

-Bene, non so. Per incrociare le gambe è necessario ce ne siano due...

-Due cosa?

-Due gambe, suvvia.

E proseguì divacquando, acqua in liquidi di scolo. Justinho sperava che il sacerdote lo tranquillizzasse. Gli dicesse, ad esempio: vai in pace, sei ben sposato, più anellato di Saturno. Ma no, il prete ondeggiava la testa di supposizioni.

-Non so, no. Chi guarda più di tutti non è proprio il sole?

-Si spieghi meglio, padre.

-Vuoi che sia più chiaro? Rispondimi, allora: dove il pavimento è sempre più pulito non è a casa del morto?

Justinho non rispose. Si girò e uscì dalla chiesa. Si stava allontanando e la voce adirata del padre si fece sentire:

-So già dove te ne vai, creaturina. Vai a parlare con lo stregone! Ma vedrai quello che i miei poteri, anzi i poteri divini, faranno a questo mago tropicale!

Un brivido attraversò Justinho. Ma non deviò il cammino per andare dallo stregone e gli chiese di essere rassicurato. Eresia battere a

ambos lados da porta? Se um mortal tem mais que um deus-pai não pode ter mais que uma crença?

-Isso não posso. Vontade de mulher está acima dos meus poderes. Posso, sim, destinar castigo nos abusadores.

-E como?

-Hei de tratar sua casa.

E foi executado o tratamento: uma pequena cabaça à entrada da residência de madeira e zinco. Desrespeitoso que entrasse haveria de sofrer muitas consequências. O marido ainda tem acanhamento na consciência:

-Eles... eles irão morrer?

O feiticeiro ri-se. O que iria suceder eram inhaços e gases, tudo inflando as entranhas do culposo intrometedor. No final dos serviços e depois de saldadas as contas, o feiticeiro hesita no momento da despedida:

-Você, antes de mim, consultou o senhor padre? E ele o que disse de mim?

Justinho subiu as omoplatas, fosse um assunto superior a suas competências. O feiticeiro virou costas e se afasta, enquanto comenta:

-Esse padre ainda vai chorar como a galinha. Conhece a história da galinha que comeu o colar das missangas só para a outra galinha não usar?

Passaram-se dias e Justinho lá partiu. A viagem demora mais que ele pretende. Quando regressa, a mulher está à espera dele, à entrada.

entrambe le porte? Se un mortale ha più di un dio-padre non può avere più di una fede?

-Questo non lo posso fare. Il desiderio di una donna è più forte dei miei poteri. Posso, però, inviare castighi agli abusatori.

-E come?

-Devo trattare casa tua.

E si eseguì il trattamento: una piccola zucca all'entrata della residenza di legno e zinco. Irrispettoso che entrasse avrebbe sofferto molte conseguenze. Il marito ha ancora timidezza nella coscienza:

-Loro... loro moriranno?

Lo stregone rise. Quello che sarebbe successo erano gonfiori e gas, il tutto a gonfiare le budella dei colpevoli intromessi. Alla fine dei servizi e dopo aver saldato i conti, lo stregone esita al momento di andarsene:

-Prima di me, hai consultato il signor prete? E lui, che ha detto di me?

Justinho sollevò le scapole, come se fosse un argomento fuori dalla sua portata. Lo stregone si girò e si allontanò, commentando:

-Il prete piangerà come la gallina. Conosci la storia della gallina che ha mangiato la collana di perle solo per non farla usare all'altra gallina?

Passarono i giorni e Justinho partì. Il viaggio dura più di quanto vorrebbe. Quando torna, la moglie lo sta aspettando, sulla porta. Vestito come piace a lui, pettinata a regalo, il corpo tutto a convenienza del marito. Persino il primo bottone è slacciato, distratto sul decolté. Acera,

Vestido do gosto dele, penteada a presente, corpo todo na conveniência do marido. Até o botão cimeiro está desempregado, distraído sobre o decote. Acera, toda ela, está às ordens da saudade dele. Se engolfinham, enredando pernas nos suspiros, confundindo lábios e suores, vidas e corpos.

Cumpridos os compridos amores Justinho se estira na cama, consolado. Fecha os olhos, menino após o seio. Depois, olha para cima e é fulminado por uma visão: dois homens flutuam de encontro ao teto. Estão redondos, insuflados como balões.

-Mulher quem é aquilo?

-Que aquilo?

Levanta-se em gesto de lâmina e se espanta ainda mais ao reconhecer os desditosos ditos. E quem eram? O padre e o feiticeiro. Esses mesmos a que Justinho confiara a guarda de sua esposa. Esses mesmos estavam ali perspregados no teto.

-Vocês, logo vocês?

-Marido, está falar com quem?

Gaguejadiço o marido aponta o teto. A mulher acredita que ele está em ataque de religiosidade, aspirando proximidades com o céu. Justinho insanou-se, epilético?

Acera ainda correu atrás do tresloucado marido. Mas o homem, de venta peluda, se eclipsou pelo escuro. Nem demorou: voltou com testemunhas. Fez introduzir uns tantos no quarto e apontou os autores

tutta quanta, agli ordini delle nostalgie di lui. Si prendono, invischiando gambe nei sospiri, confondendo labbra e sudori, vite e corpi.

Compiuti i brevi amori, Justinho si stende sul letto, consolato. Chiude gli occhi, bimbo dopo la poppata. Poi, guarda in alto e viene fulminato da una visione: due uomini fluttuano all'altezza del soffitto. Sono rotondi, gonfi come palloncini.

-Moglie chi è quello?

-Quello chi?

Si alza affilato e si spaventa ancor di più riconoscendo gli sventurati suddetti. E chi erano? Il prete e lo stregone. Gli stessi a cui Justinho aveva affidato la vigilia della moglie. Proprio loro erano ora lì persappesi al soffitto.

-Voi, proprio voi?

-Marito, con chi stai parlando?

Balpaventato il marito indica il soffitto. La moglie crede stia avendo un attacco di religiosità, aspirando prossimità al cielo. Justinho si era insanato, epilettico?

Acera corse dietro all'ammattito marito. Ma l'uomo, dalle narici pelose, si eclissò nel buio. Non ci mise troppo tempo: Tornò con testimoni. Fece entrare delle persone nella stanza e indicò gli autori del flagrante. Gli altri rimasero immobili, confusi in volto, senza intravedere nulla. Solo Justinho, vedeva i volabili amanti di sua moglie. E gli spiegano che il prete e lo stregone non era possibile fossero lì. Si erano

assentatido flagrante. Os outros ficaram, parvos da cara, sem nada vislumbrarem. Só Justinho via os voáveis amantes de sua mulher. E lhe explicam o padre e o feiticeiro não são possíveis ali. Eles se ausentaram em breve excursão à cidade. Todos os viram partir, todos lhe acenaram à saída do machimbombo.

Os vizinhos lhe asseguram os bons comportamentos de Acera. Despedem-se, cuidando de o seguir, doente que estava o viajante. Dava até azar ter um desvairado daqueles no lugar. Mesmo o enfermeiro reformado lhe trouxe uns comprimidos de arrefecer o sangue. Justinho aceitou ficar estendido, a apurar descansos. Dava forma à cabeça, ajustava o pensamento à existência.

E todos e tanto insistiram que ele deixou de ver gente suspensa no teto. Aos poucos se libertou das visões, manufaturas de suas ciumeiras. Noites há em que, de sobressalto, se levanta. Escuta risos. O padre e o feiticeiro se divertem à sua custa? Escuta melhor: não é gargalhada, é um pranto, um pedido de socorro. Incapazes de descer, os homens aprisionados no teto lhe pedem uma aguinha, de entreter fome e sede. Os pobres já são só ar e osso.

A voz de Acera o traz à realidade: *venha marido, se deite. Se acalme. Não quer dormir comigo? Durma em mim, então. Não me queres atravessar? Me use de travesseiro. Isso, descanse, meu amor.* E o tempo passava, compondo semana e mais semana. Justinho não melhora. Mais e mais escuta as lamentações dos dois que agonizam das

per uma breve escursione in città. Tutti li avevano visti partire, tutti li salutarono vedendo partire il macinino.

I vicini gli assicurarono i buoni comportamenti di Acera. Se ne vanno, facendo attenzione a seguirlo, tanto infermo era il viaggiatore. Portava addirittura sfortuna avere un allunato del genere in giro. Persino l'infermiere in pensione gli portò delle pastiglie per raffreddare il sangue. Justinho accettò di restare disteso, a raccogliere le energie. Dava forma alla testa, aggiustava i pensieri all'esistenza.

E tutti e tanto insistettero che smise di vedere gente sospesa al soffitto. Poco alla volta si liberò delle visioni, manufatti delle sue gelosie. Ci sono notti in cui, di soprassalto, si alza. Sente risate. Il prete e lo stregone si divertivano a sue spese? Ascolta meglio: non sono risate, è un pianto, una richiesta di aiuto. Incapaci di scendere, gli uomini imprigionati nel soffitto gli chiedono dell'acqua, un boccone per intrattenere fame e sete. I poveretti sono già aria e ossa.

La voce di Acera lo porta alla realtà: *vieni marito, sdraiati. Calmati. Non vuoi dormire con me? Dormi dentro di me, allora. Non vuoi attraversarmi? Usami come guancialetto. Ecco, riposati, amore mio.* E il tempo passava, componendo settimana dopo settimana. Justinho non migliora. Sempre più ascolta i lamenti dei due che agonizzano tra le sue pareti.

Fino a che, una notte, si svegliò all'improvviso. Non erano più i gemiti dei moribondi ma una straniera calma. Guardò nel buio e vide Acera

suas paredes.

Até que, uma noite, ele acordou estremunhado. Não eram já os gemidos dos moribundos mas uma estrangeira acalmia. Olhou por entre o escuro e viu Acera vagueando, o pé pedindo licença ao silêncio. O marido nem se mexeu, desejoso de decifrar a misteriosa deambulação da mulher. Então ele viu que Acera subia para um banco e, com um cordel, amarrava o padre e o feiticeiro pela cintura. E assim, atados como balões, ela os transportou fora de casa. No quintal, Acera limpou no rosto do padre uma lágrima e beijou a face do feiticeiro. Depois, largou os cordéis e os dois insufláveis começaram a subir pelos ares, atravessando nuvens e extinguindo-se no céu e nas pupilas espantadas de Justinho Salomão.

Nessa noite, os habitantes da vila assistiram à lua se obscurecer naquilo que viria a ser um derradeiro e permanente eclipse.

vagare, i piedi chiedendo permesso al pavimento. Il marito non si scompose, desideroso di decifrare la misteriosa deambulazione della moglie. Allora vide che Acera saliva su una panca e, con un cordino, legava il prete e lo stregone per la cintura. E così, annodati come palloncini, lei li trasportò fuori di casa. In giardino, Acera asciugò dal viso del prete una lacrima e diede un bacio allo stregone. Poi, lasciò andare i cordini e i due gonfiabili cominciarono a salire in aria, attraversando le nuvole ed estinguendosi nei cieli e nelle pupille spaventate di Justinho Salomão.

Quella notte, gli abitanti del villaggio assisterono alla luna che si scuriva in quella che sarebbe stata un'ultima e permanente eclissi.

A carteira de crocodilo

A Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento, esposa do governador-general, excelenciava-se pelos salões, em beneficentes chás e filantrópicas canastas. Exibia a carteirinha que o marido lhe trouxera de outras Áfricas, toda em substância de pele de crocodilo. As amigas se raspavam de inveja, incapazes de disfarce. Até a bílis lhes escorria pelos olhos. Motivadas pela desfaçatez, elas comentavam: o bichinho, assim tão desfolhado, não teria sofrido imensamente? Tal dermificina não seria contra os católicos mandamentos?

-E com o problema das insolações, o bicho, assim esburacado, apanhando em cheio os ultravioletas...

-Cale-se, Clementina.

Mas o governador Sacramento também se havia contemplado a si mesmo. Adquirira um par de sapatos feitos com pele de cobra. O casal calçava do reino animal, feitos pássaros que têm os pés cobertos de escamas. Certo dia, uma das nobres damas trouxe a catastrágica novidade. O governador-general contraíra grave e irremediável viuvez. A esposa, coitada, fora comida inteira, incluído corpo, sapatos, colares e outros anexos.

-Foi comida mas... pelo marido, supõe-se?

-Cale-se, Clementina.

Mas qual marido? Tinha sido o crocodilo, o monstruoso carnibal. Que

Il portafogli di coccodrillo

La signora Dona Francisca Júlia Sacramento, sposa del governatore-generale, eccellea nei salotti, nei tè di beneficenza e in filantropiche canaste. Esibiva il portafogli che il marito le aveva portato da altre Afriche, tutto fatto di pelle di coccodrillo. Le amiche si grattavano d'invidia, incapaci di fingere indifferenza. Scorreva bile nei loro occhi. Motivate dalla sfacciatezza, commentavano: l'animale, così tutto sfogliato, non avrebbe sofferto immensamente? Tale dermificina non va contro i cattolici comandamenti?

-E con il problema delle insolazioni, l'animale, così bucherellato, a prendere in pieno gli ultravioletti...

-Zitta, Clementina.

Ma il governatore Sacramento aveva contemplato anche sé stesso. Aveva acquistato un paio di scarpe fatte di pelle di serpente. La coppia calzava il regno animale, fatti uccelli dai piedi coperti di squame. Un giorno, una delle nobili dame portò la catastragica novità. Il governatore-generale aveva contratto grave e irrimediabile vedovanza. La moglie, poveretta, era stata mangiata intera, compresi corpo, scarpe collane e altri annessi,

-È stata mangiata ma... dal marito, si suppone?

-Zitta, Clementina.

Ma quale marito? Era stato il coccodrillo, il mostruoso carnibale. Che

horror, com aqueles dentes capazes de arrepiar tubarões.

-Um crocodilo no Palácio?

-Clemente-se, Clementina.

O monstro de onde surgira? Imagine-se, tinha emergido da carteira, transfigurado, reencarnado, assombrado. Acontecera em instantâneo momento: a malograda ia tirar algo da mala e sentiu que ela se movia, esquivava. Tentou assegurá-la: tarde e tarde de mais. Foi só o tempo de avistar a dentição triangulosa, língua amarela no breu da boca. No resto, os testemunhadores nem presenciaram. O sáurio se eminenciou a olhos imprevistos.

E o governador, sob o peso da desgraça? O homem ia de rota abatida. Lágrimas catarateavam pelo rosto. O dirigente recebeu o desfile das condolências. Vieram íntimos e ilustres. A todos ele cumprimentou, reservado, invisivelmente emocionado. Os visitantes se juntaram no nobre salão, aguardando palavras do dirigente. O governador avançou para o centro e anunciou não o luto mas, espantem-se cristãos, a inadiável condecoração do crocodilo. Em nome da proteção das espécies, explicou. A bem da ecologia faunística, acrescentou.

No princípio, houve relutâncias, demoras no entendimento. Mas logo os aplausos abafaram as restantes palavras. O que sucedeu, então foi o inacreditável. O governador Sacramento suspendeu a palavra e espreitou o chão que o sustinha. Pedindo urgentes desculpas ele se sentou no estrado e se apressou a tirar os sapatos. Entre a audiência

orrore, con quei denti capaci di far rabbrivire gli squali.

-Un cocodrillo a Palazzo?

-Clementati, Clementina.

Il mostro da dove era venuto fuori? Si immagina sia venuto fuori dal portafoglio, trasfigurato, reincarnato, stregato. Era successo in un istantaneo momento: la sventurata stava tirando fuori qualcosa dalla valigia e ha sentito che si muoveva, schiviva. Provò a tenerla ferma: tardi e troppo tardi. Ebbe solo il tempo di riconoscere la dentatura triangolosa, lingua gialla nella pece della bocca. Per il resto, i testimoni non presenziarono. Il sauro si eminenziò a occhi imprevisti.

E il governatore, sotto il peso della disgrazia?

L'uomo camminava con le ruote a terra. Le lacrime si cataradattavano sul viso. Il dirigente ricevette la sfilata di condoglianze. Vennero intimi e illustri. Salutò tutti, riservato, invisibilmente emozionato. I visitatori si raccolsero nel nobile salone, in attesa delle parole del dirigente. Il governatore avanzò verso il centro e annunciò non il lutto ma, si spaventino i cristiani, l'improrogabile onorificenza del cocodrillo. In nome della protezione delle specie, spiegò. Per il bene dell'ecologia faunistica, aggiunse. In principio, ci furono riluttanze, ritardi nella comprensione, Ma presto gli applausi soffocarono le restanti parole. Quello che successe, allora, fu l'incredibile, Il governatore Sacramento sospese il discorso e guardò il pavimento che lo sosteneva. Chiedendo urgenti scuse si sedette a terra e si affrettò a togliere le scarpe. Tra il

ainda alguém vaticinou:

-Vai ver que os sapatos se convertem em cobra...

-Clementina!

Sucedeu exatamente o inverso. O ilustre nem teve tempo de desapertar os atacadores. Perante um espanto ainda mais geral que o título do governador, se viu o honroso indignitário a converter-se em serpente. Começou pela língua, afilada e bifida, em rápidas excursões da boca. Depois, se lhe extinguiram os quase totais membros, o homem, todo ele, um tronco em flor. Caiu desamparado no mármore do palácio e ainda se ouviu seu grito:

-Ajudem-me!

Ninguém, porém, avivou músculo que fosse. Porque, logo e ali, o mutante mutilado, em total mutismo, se começou a enredar pelo suporte do microfone. Enquanto serpenteava pelo ferro ele se desnudava, libertadas as vestes como se foram uma desempregada pele. O governador finalizava elegâncias de cobra. O ofídio se manteve hasteado no microfone, depois largou-se. Quando se aguardava que desmoronasse, afinal, o governador encobrado desatou a caminhar. Porque de humano lhe restavam apenas os pés, esses mesmos que ele cobrira de ornamento serpentífero.

-Não aplauda, Clementina, por amor de Deus!

pubblico qualcuno addirittura profetizzo:

-Stai a vedere che le scarpe si trasformano in serpenti...

-Clementina!

Succeffe esattamente l'opposto. L'illustre non ebbe nemmeno il tempo di slacciare i lacci. Di fronte ad uno spavento più grande del titolo di governatore, si vide l'onorevole indignitario trasformarsi in serpente. Cominciò dalla lingua, affilata e bifida, in rapide uscite dalla bocca. Poi, gli si estinsero quasi tutte le membra, l'uomo, tutto quanto, un tronco in fiore. Cadde inerme sul marmo del palazzo e si sentì il suo grido:

-Aiutatemi!

Nessuno, tuttavia, ravvivò alcun muscolo. Perché, subito e lì, il mutante mutilato, in totale mutismo, si cominciò ad arrotolare attorno al supporto del microfono. Mentre serpeggiava per il ferro si spogliava, liberate le vesti come fossero un'inutilizzata pelle. Il governatore completava l'eleganza del serpente. L'ofidio si mantenne issato al microfono, poi si allontanò. Quando ci si aspettava si sbriciolasse, infine, il governatore serpentato si mise a camminare. Perché di umano gli restavano appena i piedi, gli stessi che aveva coperto di ornamenti serpentiferi.

-Non applaudire, Clementina, per l'amor di Dio!

Falas do velho tuga

Quer que lhe fale de mim, quer saber de um velho asilado que nem sequer é capaz de se mexer da cama? Sobre mim sou o menos indicado para falar. E sabe porquê? Porque estranhas névoas me afastaram de mim. E agora, que estou no final de mim, não recordo nunca ter vivido. Estou deitado neste mesmo leito há cinco anos. As paredes em volta parecem já forrar a minha inteira alma. Já nem distingo corpo do colchão. Ambos têm o mesmo cheiro, a mesma cor: o cheiro e cor da morte. Morre, para mim, sempre foi o grande acontecimento, a surpresa súbita. Afinal, não me coube tal destino. Vou falecendo nesta grande mentira que é a imobilidade.

Também eu amei uma mulher. Foi há tempo distante. Nessa altura, eu receava o amor. Não sei se temia a palavra ou o sentimento. Se o sentimento me parecia insuficiente, a palavra soava a demasiado. Eu a desejava, sim, ela inteira, sexo e anjo, menina e mulher. Mas tudo isso foi noutra tempo, ela era ainda de tenrinha idade.

Este lugar é a pior das condenações. Já nem as minhas lembranças me acompanham. Quando eu chamo por elas me ocorrem pedaços rasgados, cacos desconstruídos. Eu quero a paz de pertencer a um só lugar, a tranquilidade de não dividir memórias. Se todo de uma vida. E assim ter a certeza de que morro de uma só única vez. Mas não: mesmo para morrer sofro de incompetências. Eu deveria ser generoso a ponto

Parole del vecchio tuga

Vuole che le parli di me, vuole sapere di un vecchio ricoverato che neanche volendo è capace di scendere dal letto? Sono il meno indicato per parlare di me. E sa perché? Perché strane nebbie mi hanno allontanato da me stesso. E ora, che sono alla mia fine, non ricordo di aver mai vissuto.

Sono sdraiato in questo stesso letto da cinque anni. Le pareti qui attorno sembrano avermi già imbottito tutta l'anima. Non distingo più il corpo dal materasso. Entrambi hanno lo stesso odore, lo stesso colore: l'odore e il colore della morte. Morire, per me, è sempre stato il grande avvenimento, la sorpresa immediata. Alla fine, non mi è toccato tale destino. Sto morendo in questa grande menzogna che è l'immobilità.

Anch'io ho amato una donna. È stato molto tempo fa. All'epoca, avevo paura dell'amore. Non so se temessi la parola o il sentimento. Se il sentimento mi sembrava insufficiente, la parola suonava troppo grossa. Io la desideravo, sì, tutta intera, sesso e angelo, ragazza e donna. Ma tutto questo fu tempo fa, lei era ancora in tenera età.

Questo posto è la peggiore delle condanne. Neanche i miei ricordi mi accompagnano più. Quando li chiamo mi tornano pezzi strappati, frammenti discordanti. Io voglio la pace di appartenere ad un suolo luogo, la tranquillità di non dividere memorie. Essere tutto di una vita. E così avere la certezza di morire una sola, unica volta. Ma no: anche

de me suicidar. Sem chamar morte nem violentar o tempo. Simplesmente deixarmos a alma escapar por uma fresta.

Ainda há dias um desses rasgões me ocorreu por dentro. É que me surgiu, mais forte que nunca, esse pressentimento de que alguém me viria buscar. Fiquei a noite às claras, meus ouvidos esgravatando no vão escuro. E nada, outra vez nada. Quando penso nisso um mal-estar me atravessa. Sinto frio mas sei que estamos no pico do verão. Tremuras e arrepios me sacodem. Me recordo da doença que me pegou mal cheguei a este continente.

África: comecei a vê-la através da febre. Foi há muitos nos, num hospital da pequena vila, mal eu tinha chegado. Eu era já um funcionário de carreira, homem feito e preenchido. Estava preparado para os ossos do ofício mas não estava habilitado às intempéries do clima. Os acessos da malária me sacudiam na cama do hospital apenas uma semana após ter desembarcado. As tremuras me faziam estranho efeito: eu me separava de mim como duas placas que se descolam à força de serem abanadas.

Em minha cabeça se formavam duas memórias. Uma, mais antiga, se passeava em obscura zona, olhando os mortos, suas faces frias. A outra parte era nascente, reluzcente, em estreia de mim. Graças à mais antiga das doenças, em dia que não sei precisar, tremendo de suores, eu dava à luz um outro ser, nascido de mim.

Fiqueli ali, na enfermaria penumbrosa, intermináveis dias. Uma

per morire soffro di incompetenza. Dovrei essere generoso al punto di suicidarmi. Senza chiamare la morte né violare il tempo. Semplicemente lasciamo l'anima scappare da una fessura.

Ancora qualche giorno fa uno di questi strappi mi è successo dentro. È che mi è sorto, più forte che mai, questo presentimento che qualcuno mi sarebbe venuto a cercare. Ho passato le notti in bianco, le orecchie a raschiare il vano scuro. E niente, ancora una volta niente. Quando ci penso un mal-essere mi attraversa. Sento freddo ma so che siamo nel pieno dell'estate. Tremori e brividi mi scuotono. Mi ricordo della malattia che mi ha colpito appena arrivai in questo continente.

Africa: cominciai a vederla attraverso la febbre. Fu molti anni fa, in un ospedale del piccolo villaggio, appena arrivato. Ero già un funzionario in carriera, uomo fatto e completo. Ero preparato alle difficoltà dell'incarico ma non ero abilitato alle intemperie del clima. Gli attacchi della malaria mi scuotevano nel letto dell'ospedale appena una settimana dopo essere sbarcato. I tremori mi facevano uno strano effetto: mi separavo da me stesso come due placche che si scollano a forza di essere colpite.

Nella mia testa, si formavano due memorie. Una, più antica, passeggiava in una zona oscura, guardando i morti, i loro volti freddi. L'altra parte era nascente, rilucente, in apertura a me stesso. Grazie alla più antica delle malattie, un giorno che non so precisare, tremando di sudori, davo alla luce un altro essere, nato da me.

estranha tosse me sufocava. Da janela me chegavam os brilhos da vida, os cantos dos infinitos pássaros. Estar doente em um lugar tão cheio de vida me doía mais que a própria doença.

Foi então que eu vi a moça. Branca era a bata em contraste com a pele escura: aquela visão me despertava apetites no olhar. Ela se chamava Custódia. Era esta mesma Custódia que hoje está conosco. Na altura, ela não era mais que uma menina, recém-saída da escola. Eu não podia adivinhar que essa mulher tão jovem e tão bela me fosse acompanhar até ao final dos meus dias. A primeira mulher negra que me tocava era uma criatura meiga, seus braços estendiam uma ponte que vencia os mais escuros abismos.

Todas as tardes ela vinha pelo corredor, os botões do uniforme desapertados, não era a roupa que se desabotoava, era a mulher que se entreabria. Ou será que por não ver mulher há tanto tempo eu perdera critério e até uma negra me porventurava? Me admirava a segura daquela pele, o gesto cheio de sossegos, educado para maternidades. Enquanto rodava pelo meu leito eu tocava em seu corpo. Nunca acariciara tais carnes: polposas mas duras, sem réstia de nenhum excesso.

Os dias passavam, as maleitas se sucediam. Até que, numa tarde, me assaltou um vazio como se não houvesse mundo. Ali estava eu, na despedida de ninguém. Olhei a janela: um pássaro, pousado no parapeito, recortava o poente. Foi nesse pôr do sol que Custódia, a

Rimasi lì, nell'infermeria penombrosa, per interminabili giorni. Una strana tosse mi soffocava. Dalla finestra mi arrivavano i bagliori della vita, i canti degli infiniti uccelli. Essere malato in un luogo così pieno di vita mi faceva più male della malattia stessa. Fu allora che vidi la ragazza. Bianca era la pece in confronto alla pelle scura: quella visione mi risvegliava appetiti negli occhi. Si chiamava Custódia. Era la stessa Custódia che è qui con noi oggi. All'epoca, non era più di una ragazza, appena terminata la scuola. Non potevo indovinare che quella donna così giovane e così bella mi avrebbe accompagnato fino alla fine dei miei giorni. Fu la mia infermiera in quei penosi giorni. La prima donna negra che mi toccava era una creatura tenera, le sue braccia stendevano un ponte in grado di vincere i più scuri abissi.

Tutti i pomeriggi arrivava dal corridoio, i bottoni della divisa slacciati, non erano i vestiti a sbottonarsi, era la donna ad aprirsi. O sarà che per non aver visto una donna per molto tempo avevo perso il criterio e perfino una negra mi forseduceva? Mi stupiva la secchezza di quella pelle, il tocco pieno di comforti, educato alla maternità. Mentre girava attorno al mio letto le toccavo il corpo. Non avevo mai accarezzato tali carni: polpose ma dure, senza traccia di alcun eccesso.

I giorni passavano, e le febbri si succedevano. Fino a che, un pomeriggio, mi assalì un vuoto come se non ci fosse mondo. Lì c'ero io, nell'addio di nessuno. Guardai la finestra: un uccello poggiato al parapetto, ritagliava il crepuscolo. Fu in questo tramonto che Custódia,

enfermeira, se aproximou. Senti seus passos, eram passadas delicadas, de quem sabe do chão por andar sempre descalço.

-Eu tenho um remédio, disse Custódia. É um medicamento que usamos na nossa raça. O Senhor Fernandes quer ser tratado dessa maneira?

-Quero.

-Então, hoje de noite lhe venho buscar.

E saiu, se apagando na penumbra do corredor. Como em caixilho de sombra a sua figura se afastava, imóvel como um retrato. Na janela, o pássaro deixou de se poder ver. Adormeci, doído das costas, a doença já tinha aprisionado todo meu corpo. Acordei com um sobressalto. Custódia me vestia uma bata branca, bastante hospitalar.

-Onde vamos?

-Vamos.

E fui, sem mais pergunta, tropeçando pelo corredor. Dali parei a tomar fôlego e, encostado na umbreira da porta, olhei o leito onde lutara contra a morte. De repente, estranhas visões me sobressaltaram: deitado, embrulhado nos lençóis, estava eu, desorbitado. Meus olhos estavam sendo comidos pelo mesmo pássaro que atravessara o poente. Gritei *Custódia, quem está na minha cama?*

Ela espreitou e riu-se:

-É das febres, ninguém está lá.

Fui saindo, torteando o passo. Afastámo-nos do hospital, entrámos pelos trilhos campestres. Naquele tempo, as palhotas dos negros

l'infermiera, si avvicinò. Senti i suoi passi, erano passi delicati, di chi conosce il pavimento a forza di andare sempre scalzo.

-Ho un rimedio, disse Custódia. È una medicina che usiamo noi della nostra razza. Signor Fernandes vuole essere curato così?

-Sì.

-Allora, questa notte la vengo a prendere.

E uscì, spegnendosi nella penombra del corridoio. Come incorniciata dall'ombra la sua figura si allontanava, immobile come un ritratto. Alla finestra, l'uccello non si riusciva più a vedere. Mi addormentai, il dorso dolorante, la malattia aveva già imprigionato tutto il mio corpo. Mi svegliai di soprassalto. Custódia mi stava mettendo un grembiule bianco, piuttosto ospedaliero.

-Dove andiamo?

-Andiamo.

E andai, senza altre domande, zoppicando per il corridoio. Lì mi fermai per prendere fiato e, appoggiato allo stipite della porta, guardai il letto dove avevo lottato contro la morte. All'improvviso, strane visioni mi soprassalirono: sdraiato, avvolto nelle lenzuola, c'ero io, enucleato. I miei occhi stavano venendo mangiati dallo stesso uccello che aveva attraversato il crepuscolo. Gridai *Custódia, chi c'è nel mio letto?*

Lei mi guardò e rise:

-È la febbre, non c'è nessuno.

Uscì, stortellando il passo. Ci allontanammo dall'ospedale, entrammo

ficavam longe das povoações. Caminhava em pleno despenhadeiro, o pequeno trilho resvalava as infernais e desluzidas profundezas. Me perdi das vistas, mais tombado que amparado nesse doce corpo de Custódia. Voltei a acordar como se subisse por uma fresta de luminosidade. Quela luz fugidia me pareceu, primeiro, o pleno dia.

Mas depois senti o fumo dessa ilusão. O calor me confirmou: estava frente a uma fogueira. O calor da cozinha da minha infância me chegou. Escutei o roçar de longas saias, mulheres mexendo em panelas. Saí da lembrança, dei conta de mim: estava nu, completamente despido, deitado em plena areia.

-Custódia!, chamei.

Mas ela não estava. Somente dois homens negros baixavam os olhos em mim. Me deu vergonha ver-me assim, descascado, alma e corpo despejados no chão. Malditos pretos, se preparavam para me degolar? Um deles tinha uma lâmina. Vi como se agachava, o brilho da lâmina me sacudiu. Gritei: aquela era a minha voz? Me queriam matar, eu estava ali entregue às puras selvajarias, candidato a ser esquartejado, sem dó nem piedade. Me desisti, desvalente, desvalido. De nada lucrava recusar os intentos do negro. O homem cortou-me, sim. Mas não passou uma pequena incisão no peito. Sangrei, fiquei a ver o sangue escorrer, lento como um rio receoso.

Um dos homens falou em língua que eu desconhecia, seus modos eram de ensonar a noite, a voz parecia a mão de Custódia quando ela me

nei sentieri campestri. A quel tempo, le cubata dei negri erano lontane dai centri urbani. Camminavo in pieno dirupo, il piccolo sentiero scivolava tra le infernali e oscure profondità. Non vidi più nulla, più caduto che protetto nel dolce corpo di Custódia. Mi risvegliai come se uscissi da una fessura di luminosità. Quella luce sfuggente mi sembrò, all'inizio, il pieno giorno.

Ma poi sentì il fumo di questa illusione. Il calore mi confermò: ero davanti ad un fuoco.

Il calore della cucina della mia infanzia mi arrivò. Ascoltai lo strascino delle lunghe gonne, le donne mescolando dentro le pentole. Uscì dal ricordo, mi accorsi di me stesso: ero nudo, completamente spogliato, sdraiato in mezzo alla sabbia.

-Custódia!, chiamai.

Ma lei non c'era. Solamente due uomini neri abbassavano gli occhi su di me. Mi vergognai a vedermi così, messo a nudo, anima e corpo riversati a terra. Maledetti neri, si preparavano per sgozzarmi? Uno dei due aveva una lama. Vidi come si nascondeva, lo scintillio della lama mi scosse. Gridai: quella era la mia voce? Mi volevano uccidere, io ero lì a disposizione di pure selvaggerie, candidato ad essere squartato, senza pena né pietà. Mi arresi, scoraggiato, impotente.

Non sarebbe fruttato nulla rifiutare le intenzioni del negro. L'uomo mi tagliò, sì. Ma non fece più di una piccola incisione sul petto. Sanguinai, rimasi a vedere il sangue scorrere, lento come un fiume incerto.

empurrava para o sonho. Voltei a deitar-me. Só então reparei que havia uma lata contendo um líquido amarelado. Com esse líquido me pintavam, em besuntação danada. Depois, me ajeitaram o pescoço para me fazerem beber um amargo licor. Choravam, pareceu-me de início. Mas não: cantavam em surdina. Vomitei, vomitei tanto que parecia estar-me a atirar fora de mim, me desfazendo em babas e azedos. Canado, sem fôlego nem para afar, me apaguei.

No outro dia, acordei, sem estremunhações. Estava de novo no hospital, vestido de meu regulamentar pijama. Qualquer coisa acontecera? Eu tinha saído e deambulação de magias, rituais africanos? Nada parecia. Verdade era que eu me sentia bem, pela primeira vez me chegavam as forças. Me levantei como uma toupeira saída da pesada tampa do escuro. Primeira coisa: fui à janela. A luz me chegou. Podia haver tantas cores, assim tão vivas e quentes?

Foi então que eu vi as árvores, enormes sentinelas da terra. Nesse momento aprendi a espreitar as árvores. São os únicos monumentos em África, os testemunhos da antiguidade. Me diga uma coisa: lá fora ainda existem? Pergunto sobre as árvores.

Quer saber mais? Agora estou cansado. Tenho que respirar muito. Há tanto tempo que eu não falava assim, às horas do tempo. Não vá ainda, espere. Vamos fazer uma combinação: você divulga estas minhas palavras lá no jornal de Portugal - como é que se chama mesmo o tal jornal? - e depois me ajuda a procurar a minha família. É que sabe: eu

Uno degli uomini parlò in una lingua che non conoscevo, i suoi modi erano tali da assonare la notte, la voce sembrava la mano di Custódia quando mi spingeva verso i sogni. Mi sdraiai di nuovo. Solo allora feci caso che c'era una latta con dentro un liquido giallastro. Con questo liquido mi pitturavano, in untazione dannata. Poi, mi raddrizzarono il collo per farmi bere un amaro liquore. Piangevano, mi sembrò all'inizio. Ma no: cantavano in sordina. Dolori mortali mi premevano le viscere. Vomitai, vomitai tanto che mi sembrò di gettarmi fuori da me stesso, disfacendomi in bave e acidi. Stanco, senza fiato neanche per boccheggiare, mi spensi.

Il giorno dopo, mi svegliai, senza soprassaltamenti. Ero di nuovo in ospedale, vestito col mio solito pigiama. Era successo qualcosa? Ero uscito deambulando magie, rituali africani? Non sembrava. In verità mi sentivo bene, per la prima volta mi tornavano le forze. Mi alzai come una talpa uscita dal pesante coperchio del buio. Prima di tutto: andai alla finestra. La luce mi accecò. Potevano esserci tanti colori, così vivi e caldi?

Fu allora che vidi gli alberi, enormi sentinelle della terra. In questo momento imparai ad osservare gli alberi. Sono gli unici monumenti in Africa, i testimoni dell'antichità. Mi dica una cosa: esistono ancora là fuori? Le chiedo degli alberi.

Vuole sapere altro? Ora sono stanco. Devo respirare molto. Era da tanto tempo che non parlavo così, per ore di tempo. Non vada via, aspetti.

só posso sair daqui pela mão deles. Senão, que lugar terei lá no mundo? Traga-me um qualquer parente. Quem sabe, depois disso, ficamos mesmo amigos. Você sabe como eu confirmo que estou ficando velho? É da maneira que não faço mais amigos. Aqueles de que me lembro são os que fiz quando era novo. A idade nos vai minguando, já não fazemos novas amizades. Da próxima vez venha com um parente. Ou faça mesmo o senhor de conta que é meu familiar.

Facciamo un patto: lei divulga queste mie parole lì sul giornale de Portogallo – com'è che si chiamava poi il giornale? – e poi mi aiuta a cercare la mia famiglia. È che sa: io posso uscire da qui solo con il loro aiuto. Sennò, che posto avrò lì nel mondo? Mi porti un parente qualsiasi. Chissà, alla fine, rimaniamo anche amici. Sa come confermo di star diventando vecchio? È per il modo in cui non mi faccio più amici. Quelli di cui mi ricordo sono quelli mi sono fatto da giovane. L'età ci rimpicciolisce, non facciamo più nuove amicizie. A partire dalla prossima volta venga con un parente. O faccia pure finta di essere lei un mio familiare.

Governados pelos mortos

(fala com um descamponês)

-Estamos aqui sentados debaixo da árvore sagrada da sua família.

Pode-me dizer qual o nome dessa árvore?

-Porquê?

-Porque gosto de conhecer os nomes das árvores.

-O senhor devia saber era o nome que a árvore lhe dá a si.

-Depois de tanta guerra: como vos sobreviveu a esperança?

-Mastigámo-la. Foi da fome. Veja os pássaros: foram comidos pela paisagem.

-E o que aconteceu com as casas?

-As casas foram fumadas pela terra. Falta de tabaco, falta de suruma. Agora só me entristonho de lembrança prematura. A memória do cajueiro me faz crescer cheiros nos olhos.

-Como interpreta tanta sofrência?

-Maldição. Muita e muito má maldição. Faltava só a cobra ser canhota.

-E porquê?

-Não aceitamos a mandança dos mortos. Mas são eles que nos governam.

-E eles se zangaram?

-Os mortos perderam acesso a Deus. Porque eles mesmos se tornaram

Governati dai morti

(chiacchiere con un incontadino)

-Siamo seduti qui sotto l'albero della sua famiglia. Può dirmi qual è il nome di quest'albero?

-Perché?

-Perché mi piace sapere il nome degli alberi.

-Dovrebbe sapere piuttosto il nome che gli alberi danno a lei.

-Dopo tanta guerra: come vi è sopravvissuta la speranza?

-L'abbiamo masticata. Per via della fame. Veda gli uccelli: sono stati mangiati dal paesaggio.

-E cos'è successo alle case?

-Le case sono state fumate dalla terra. Mancanza di tabacco, mancanza di erba. Ora solo mi rattristo di ricordi prematuri. Il ricordo del cajueiro mi fa crescere odori negli occhi.

-Come interpreta tanta sofferenza?

-Maledizione. Molta e molto malvagia maledizione.

Mancava solo il serpente fosse mancino.

-E perché?

-Non accettiamo il comando dei morti. Ma sono loro che ci governano.

-E loro si sono arrabbiati?

-I morti hanno perso l'accesso a Dio. Perché loro stessi sono diventati

deuses. E têm medo de admitir isso. Querem voltar a ser vivos. Só para poderem pedir a alguém.

-E estes campos, tradicionalmente vossos, foram-vos retirados?

-Foram. Nós só ficámos com o descampado.

-E agora?

-Agora somos descamponeses.

-E bichos, ainda há aqui bichos?

-Agora, aqui só há inorganismos. Só mais lá, no mato, é que ainda abundam.

-Nós ainda ontem vimos flamingos...

-Esses se inflamam no crepúsculo: são os inflamingos.

-E outras aves da região. Pode falar deles?

-Antes de haver deserto, a avestruz pousava em árvore, voava de galho em flor. Se chamava de arvorestruz. Agora, há nomes que eu acho que estão desencostados...

-Por exemplo?

-Caso do beija-flor. É um nome que deveria ser consertado. A flor é que levaria o título de beija-pássaros.

-Mas outros animais não há?

-A bichagem vai acabando. O mabeco, dito o cão-selvagem, vai sofrendo as humanas selvajarias. Antes de acabar a lição, ele já terá aprendido a não existir.

-Parece desiludido com os homens.

dèi. E hanno paura di ammetterlo. Vogliono tornare ad essere vivi. Solo per poter chiedere a qualcuno.

-E questi campi, tradizionalmente vostri, vi sono stati sottratti?

-Sì, ci sono rimasti solo i campi incolti.

-E ora?

-Ora siamo incontadini.

*-E animali, ci sono ancora animali qui-*Ora, qui ci sono solo inorganismi. Solo più in là, nella foresta, è che abbondano.

-Noi proprio ieri abbiamo visto dei fenicotteri...

-Quelli si infiammano al crepuscolo: sono gli infiammacotteri.

-E gli altri uccelli della regione. Può parlarmi di loro?

-Prima che ci fosse il deserto, lo struzzo si posava sugli alberi, volava di ramo in fiore. Si chiamava albestruzzo. Ora ci sono nomi che penso essere strani...

-Ad esempio?

-Pensi al beija-flor, il colibrì. È un nome che dovrebbe essere sistemato. È il fiore che dovrebbe portare il titolo di beija-pássaros.

-Ma altri animali non ce ne sono?

-Gli animali stanno finendo. Il mabeco, detto cane selvaggio, soffre le selvaggerie umane. Prima che finisca la storia, avrà già imparato a non esistere.

-Sembra deluso dagli uomini.

-O vaticínio da touperia é que tem razão: um dia, os restantes bichos lhe farão companhia em suas subterraneidades. Eu acredito na sabedoria do que não existe. Afinal, nem tudo que luz é besouro. É o caso do pirilampo. Pirilampo morre? Ou funde? Suas réstias mortais aumentam o escuro.

-Tanta certeza na bicharada...

-Você não olhou bem esse mundo de cá. Já viu pássaro canhoto? Camaleão vesgo? Papagaio gago?

-Acredita em ensinamento de bichos?

-Todo o caranguejo é um engenheiro de buracos. Ele sabe tudo de nada. Há outros, demais. O mais idoso é o escaravelhinho. Mas, de todos, quem anda sempre de janela é o cágado.

-Você não sofre de um certo isolamento?

-Sou homem abastecido de solidões. Uns me chamam de bicho-domato. Em vez de me diminuir eu me incho com tal distinção. Como antes: a gente aprende do bicho a não desperdiçar. Como a vespa que do cuspe faz a casa.

-Mas a sua mulher não lhe faz companhia?

-Ela é minha patrã. De vez em quando a gente dedilha uma conversa. É uma companhia, faz conta uma estação das chuvas. Mas a tradição nos manda: com mulher a gente não pode intimizar. Caso senão acabamos enfeitados.

-Uma última mensagem.

-La profezia della talpa è quella giusta: un giorno, il resto degli animali le farà compagnia nelle sue sotterraneità. Io credo alla saggezza di ciò che non esiste. Alla fine, non tutto ciò che luccica è un coleottero. È il caso del lampo. Il lampo muore? O fonde? Le sue tracce mortali fanno crescere il buio.

-Tanta certezza negli animali...

-Non ha guardato bene questo mondo di qua. Ha mai visto un uccello mancino? Un camaleonte strabico? Un pappagallo balbo?

-Crede agli insegnamenti degli animali?

-Ogni granchio è un ingegnere di buchi. Sa tutto di niente. Ce ne sono altri, altri ancora. Il più anziano è lo scarabeo. Ma, di tutti, quello che va sempre a buchi è la tartaruga.

-Non soffre di un certo isolamento?

-Sono un uomo ben provvisto di solitudini. Alcuni mi chiamano animale della foresta. Invece di sminuirmi io mi faccio grande di questa qualità. Come ho predetto: impariamo dagli animali a non sprecare. Come la vespa che di quello che sputa ci fa la casa.

-Ma sua moglie non le fa compagnia?

-Lei è la mia padrona. Di tanto in tanto strimpelliamo una conversazione. È un'accompagnia, faccia conto una stagione delle piogge. Ma la tradizione ci impone: con le donne non si può intimizzare. Sennò si rimane stregati.

-Un ultimo messaggio.

-Não sei. Feliz é a vaca que não pressente que, um dia, vai ser sapato. Mais feliz é ainda o sapato que trabalha deitado na terra. Tão rasteiro que nem dá conta quando morre.

-Non so. Felice è la vacca che non sa che, un giorno, diventerà una scarpa. Più felice ancora è la scarpa che lavora buttata a terra. Così umile da non rendersi conto di quando muore.

O indiano dos ovos de ouro

-Lá vem Abdalah, o monhé da Muchatazina.

Sabia-se que era ele, o próprio, pelo tilintar que saía do cuecão dele. Diziam que o gajo tinha ouro dentro dos tomates. Me desculpem a descortesia da palavra. Dizem, quem pode jurar? Os boatos viajam à velocidade do escuro. Façamos o gosto à voz: aceitemos que o monho tinha a tomatada recheada. Suponhamos que os ditos dele pesavam uns quilates. Se acredito, eu? Sei lá. Minha crença é um pássaro. Sou crente só em chuva que cai e esvai sem deixar prova.

Aceitei assim perseguir essa estória do Abdalah. Sou metido em alheiação, gosto do dito e do não dito. Me deram o caso para que lhe desvendasse os acasos. Cada crime mortífero esconde quantas vidas? Sempre que há sangue as versões correm, em inventanias. O povo fabricou as mais múltiplas explicações. O monhé, sabendo da revolução, tinha transferido sua riqueza para os órgãos. Melhor banco que aquele? Outra versão: tinha sido feitiço. Suspeitas maiores inclinavam em Sarifa Daúdo. Ela, com certeza. Mulher estranha, fechada em duas paredes, ela era a origem da desformidade do indiano. Me aconselharam começar por Sarifa, com quem o fulano tinha estreado amores. Sarifa era sua primeira prima, a quem ele deitou olho de mel. Dizem que o primeiro namorisco vem sempre de primo e prima. Também eu rimei com elas, também as primas me deram primazias.

L'indiano dalle uova d'oro

-Ecco che arriva Abdalah, il monhé della Muchatazina.

Si sapeva che era lui, proprio lui, per il tintinnio che usciva dai suoi calzoni. Dicevano che il tizio avesse l'oro nei coglioni. Scusate lo sgarbo della parola. Dicono, ci si può giurare? I pettegolezzi viaggiano alla velocità del buio. Assecondiamo le voci: accettiamo che il monho avesse le palle ripiene. Supponiamo che i suoi cosiddetti pesassero alcuni carati. Se ci credo, io? Che ne so. La mia credenza è un uccello. Credo solo alla pioggia che cade e svanisce senza lasciare tracce.

Accettai così di rincorrere questa estória di Abdalah. Mi interessano le cose altrui, mi piace il detto e il non detto. Mi diedero il caso affinché ne rivelassi i dettagli. Ogni crimine mortifero nasconde quante vite? Sempre quando c'è del sangue le versioni corrono, in invento. La gente fabbricò le più diverse spiegazioni. Il monhé, sapendo della rivoluzione, aveva trasferito la sua ricchezza negli organi. Una banca migliore di quella? Altra versione: era stato un sortilegio.

Sospetti più profondi si sbilanciavano su Sarifa Daúdo. Lei, sicuramente. Donna strana, chiusa tra due pareti, era lei l'origine della deformità dell'indiano.

Mi consigliarono di cominciare da Sarifa, con la quale il tizio aveva dato il via agli amori. Sarifa era sua cugina di primo grado, alla quale aveva fatto gli occhi dolci. Dicono che le prime storielle siano sempre

Me endereço a casa da moça. Continua solteira, é uma dor ver tal beleza sem prova nem proveito. Acompanho seus magros gestos, servindo o chá com que me anfitriou. Em certas mulheres nos encanta a concha, noutras o mar. Sarifa se tinha desmulherado, ela retirara o gosto do gesto. Agora, nem concha, nem mar.

Lhe peço, enfim, que fale de Abdalah. Agora, até seus olhos se vazam, negras espirais se enrolando em búzios. Mas a lembrança lá veio, chegada em vozícua quase insonora. Afinal, o namoro correra às maravilhas. O amor é como a vida: começa antes de ter iniciado. Mas o que é bom tem pressa de terminar. Sombra eterna só dentro do caracol. A moça era conflituosa, uma escaramoça? Nem por isso, ela tinha grandes habilidades de silêncio. O nó gordo estava nele, o Abdalah.

-Mas porquê, Sarifa? Qual o motivo dele se desmotivar?

Ela corrigiu uma lágrima no convexo da mão. O indiano batia-lhe? Lombava-a? não, pelo menos não aparentava violências. Homem que morde não ladra? O senhor é capaz de encostar sofrimento em mulher?

-Vou perguntar de novos modos: o senhor já amou uma mulher, com paixão de verdade e jura?

Não me saiu nenhuma voz. Eu vinha ali despachar pergunta. Posto perante o espelho de uma interrogação me sentia como o lagarto que acha que os outros bichos é que são animais. Já à saída ainda escutei:

-Foi tudo por causa do dinheiro.

col cugino o la cugina. Anch'io ho rimato con loro, anche a me le cugine diedero il primato.

Mi indirizzo verso la casa della ragazza. È ancora zitella, è doloroso vedere una tale bellezza senza prove né proventi. Accompagno i suoi magri gesti, mentre mi serve il tè con cui mi ha anfitriato. Di certe donne ci incanta la conchiglia, di altre il mare. Sarifa si era sdonnata, aveva ritirato il gusto dal gesto. Ora, né conchiglia, né mare.

Le chiedo, finalmente, che parli di Abdalah. Ora, persino i suoi occhi si svuotano, nere spirali che si arrotolano nei buccini. Ma ecco arrivare il ricordo, arrivato con una vocina quasi insonora. Alla fine, la relazione era andata alla meraviglia. L'amore è come la vita: comincia prima di essere cominciato. Ma ciò che è buono ha fretta di terminare. Ombra eterna solo dentro la chiocciola. La ragazza era litigiosa, una chiocciogazza? Nemmeno, aveva grandi capacità di silenzio.

Il problema grosso era lui, Abdalah.

-Ma perché, Sarifa? Qual era il motivo per cui aveva perso interesse?

Lei corresse una lacrima nell'incavo della mano. L'indiano la picchiava? La minacciava? No, per lo meno non mostrava violenza. Uomo che morde non abbaia? Lei è in grado di procurare sofferenze ad una donna?

-Lo chiederò in un altro modo: ha già amato una donna, con vera passione e sicurezza?

Non mi uscì alcuna voce. Ero andato lì per fare domande. Messo

Desfiz um passo atrás. Mas ela não voltou a falar. Lavava as chávenas com espantável lentidão. Suas mãos acariciavam o vidro por onde eu havia bebido. Senti como se ela me tocasse os lábios e me retirei nesse embalo de ilusão.

Me dirigi para casa, sem vontade de caminho. Demorei em coisas nenhuma.

Nisto, uma estrelícia, simples flor, me deflagra os olhos. O vendedor me cativa a atenção, agitando a crista laranja da flor. Comprar? Para quê, para quem? Mas, sem saber, inexplicável, eu desbolso dinheiros. As mãos se ridiculizam com a intransitiva flor. Chego a casa e a flor se extravagante ainda mais. Nunca eu tinha encenado flor em jarra.

Sentado, frente uma cerveja deixo entrar em mim a voz: preciso é de mulher. Necessito de um acontecimento de nascência, uma lucinação. Careço de um lugar para esperar, sem tempo, sem mim. Devia haver um feminino para ombro. Porque ombra era o nome único que merecia o encosto daquela mulher.

Manhã seguinte, regressei a casa de Sarifa movido não sei se por gosto de a rever se por obrigação da profissão. A mulher nem levantou cabeça: assim, olhos no chão me revelou sobre Abdalah. O homem só fazia amor, depois de espalhar por debaixo dos lençóis uma matilha de notas. Às vezes eram meticais, outras randes. Só lhe vinham as

davanti allo specchio di un interrogatorio mi sentivo come la lucertola che crede siano le altre bestie ad essere animali. Già sulla porta la senti: *-È stata tutta colpa dei soldi.*

Sfeci un passo all'indietro. Ma lei non parlò più. Lavava le tazze con una lentezza paurosa. Le sue mani accarezzavano il vetro da cui avevo bevuto. Senti come se mi toccasse le labbra e mi ritirai in questo dondolio di illusione.

Mi diressi verso casa, senza voglia di camminare. Mi trattenni nel nulla. Nel mentre, una sterlizia, un semplice fiore, mi infiamma gli occhi. Il venditore cattura la mia attenzione, agitando la cresta arancione del fiore. Comprarlo? Perché, per chi? Ma, senza saperlo, inspiegabile, sborso denaro. Le mani si ridicolizzano con l'intrasmissibile fiore. Arrivo a casa e il fiore si stravagante ancor di più. Non avevo mai messo un fiore in un vaso.

Seduto, di fronte a una birra lascio entrare dentro di me la voce: ho bisogno di una donna. Necessito di un fatto di nascita, una lucinazione. Non ho un luogo in cui aspettare, senza tempo, senza di me. Dovrebbe esistere un femminile di *ombro*⁸⁹. Perché ombra era l'unico nome che meritava il posteriore di quella donna.

Il mattino seguente, tornai a casa di Sarifa mosso non so se dal gusto di rivederla o dall'obbligo professionale. La donna non alzò neanche la

⁸⁹ PT Ombro: IT Spalla.

quenturas quando, previamente, cumpria este ritual. Se deitava de costas, as mãos a acariciar o lençol, os olhos cifrando-se no infinito. Sarifa ficava com sentimento de que ela não existia. Com a desvalorização da moeda o ardor dele variava. Às vezes, demorava a ser homem, másculo e maiúsculo.

Uma noite, porém, não consegui. Começou-se a enervar. Levantou os lençóis, inspecionou as notas. Lhe nasceu, então, a lancinante suspeita: as notas eram falsas. Alguém havia retirado as verdadeiras para, em seu lugar, espalhar imitações.

-Sarifa, foi você?

A prima, ao princípio, nem entendeu. Um murro carregado de raiva lhe enegreceu as vistas e aclarou o pensamento: havia suspeitas sobre os dinheiros. O indiano bateu, rebateu. Sarifa ficou estendida. Vaziando sangue. Quem a apanhou no chão foi o tio Banzé, homem dado a espiritações. Refez a sobrinha, passou-lhe uma demão nas mazelas e correu a engasganar o indiano. *Você foi longe e de mais, meu velho. Você mistura amor e cifrao?*, lhe espetou o indicador na costela e ameaçou:

-Pois seu lhe vou seguir os sonhos a ver o que vai sair deles!

O desafio era o seguinte: tio Banzé iria visitar os próximos sonhos do indiano, nas dez seguintes noites. Caso dinheiro somasse mais que mulher então uma maldição recairia sobre Abdalah.

testa: così, occhi a terra mi rivelò di Abdalah. L'uomo faceva l'amore solo dopo aver sparso sotto le lenzuola un branco di banconote. A volte erano metical, altre rand. Gli venivano i calori solo quando, previamente, compiva questo rituale. Si sdraiava sulla schiena, le mani accarezzavano il lenzuolo, gli occhi si cifravano nell'infinito. Sarifa rimaneva col sentimento di non esistere. Con la perdita di valore della moneta l'ardore di lui variava. A volte, ci metteva del tempo a fare l'uomo, maschio e maiuscolo.

Una notte, però, non ce la fece. Cominciò ad innervosirsi. Alzò le lenzuola, ispezionò le banconote. Gli nacque, allora, il sospetto lancinante: le banconote erano false. Qualcuno aveva tolto quelle vere per, al loro posto, spargere imitazioni.

-Sarifa, sei stata tu?

La cugina, in principio, non capì nemmeno. Un pugno carico di rabbia le annerì la vista e schiarì i pensieri: c'erano dei sospetti sul denaro. L'indiano la picchiò, ripicchiò. Sarifa rimase distesa. Vuotando sangue. Chi la raccolse da terra fu lo zio Banzé, uomo dedito alle spiritazioni. Ricompose la nipote, le passò una mano sulla mandibola e corse a ingangolare l'indiano. *Ti sei spinto troppo in là, vecchio mio. Mischi amore e denaro?*, gli piantò l'indice nelle costole e minacciò:

-Allora ti perseguiterò nei sogni, vediamo cosa ne viene fuori!

La sfida era la seguente: zio Banzé avrebbe fatto visita all'indiano nei

-De Abdalah te transformo em abadalado!

Não chegou a haver dez noites. Na sétima já o indiano sofria de um peso extra no baixo do ventre. O homem nunca mais visitou Sarifa, nunca mais amou nenhuma mulher. E agora, que ele perdeu acesso a namoros, seus sonhos se destinam unicamente em mulheres. o ouro lhe entrou nos dedos, a mulher lhe saiu dos devaneios. A punição sonho é a que ela que mais dói. Pergunte-se a Abdalah, o indiano dos ovos de ouro.

suoi prossimi sogni, per le dieci notti seguenti. Nel caso ci fossero stati più soldi che donne una maledizione sarebbe caduta su Abdalah.

-Da Abdalah ti trasformo in abdalrotto!

Non si arrivò a dieci notti. La settimana l'indiano già soffriva di un peso extra nel basso ventre. L'uomo non fece più visita a Sarifa, non amò più alcuna donna. E ora, che ha perso l'accesso all'amore, i suoi sogni sono rivolti unicamente alle donne. L'oro gli è entrato nei cosiddetti, la donna gli è uscita dalle fantasie. La punizione del sogno è quella che fa più male. Chiedetelo ad Abdalah, l'indiano dalle uova d'oro.

O baralho erótico

Em sua maior parte, o matrimónio é um maltrímónio. Os dois pensando somar, afinal, se traem e subtraem. Era o caso de Fula Fulano mais sua respetiva Dona Nadinha. O homem era um vidabundo, formado nas malandragens. A mulher era muda durante o dia. Mesmo que pretendesse não lhe saía palavra. Só de noite ela falava. No resto, se arredava, imóvel de fazer inveja às plantas. Se sentava a desfolhar fotos e postais.

Nadinha vivia por fotografia, sonhava por interposição de imagens recortadas em revistas. Colecionava retratos, cromos, postais. Ficava horas contemplando as figurinhas. Assim, ela se desconhecía, desaparecendo de si mesma, invisibilizando a vida. De noite é que pegava o trabalho, desfiava horas de canseira. Em cada intervalo, mínimo que fosse, ela sacava da coleção das fotografias e se sentava. Se enamorava das mulheres das capas, que lindas, nem transpiram, nem enrugam com os tempos.

-Não existe uma foto em que saia o mundo?

Existe, existe, anuía o marido em sono. Coitada, a mulher. Devia ser que apanhou de mais, tenho que abrandar a socaria. Eu lhe bato não é desamor, é só porque você é uma criança, entende Nadinha? Está ouvir, Nadinha? Ela não entendia, parvinha que era, olho pregado nas fotos. Ou será que esperava a noite para emitir resposta? Mas ele, de

Il mazzo erotico

Per la maggior parte, il matrimonio è un maltrímónio. I due pensano di sommare, alla fine, si tradiscono e sottraggono. Era il caso di Fula Fulano più la rispettiva Dona Nadinha. L'uomo era un vitabondo, cresciuto a scorribande. La donna era muta durante il giorno. Anche se ci provava non le usciva una parola. Solo la notte parlava. Per il resto, si escludeva, immobile da fare invidia alle piante. Se sedeva a sfogliare foto e cartoline.

Nadinha viveva per la fotografia, sognava per interposizione di immagini ritagliate nelle riviste. Collezionava ritratti, figurine, cartoline. Rimaneva ore a contemplare le figurine. Così, lei si sconosceva, sparendo da sé stessa, rendendo invisibile la vita. Era la notte che si metteva al lavoro, sfilava ore di stanchezza. Ad ogni intervallo, minimo che fosse, pescava dalla collezione di fotografie e si sedeva. Si innamorava delle donne delle copertine, che belle, non sudano nemmeno, né fanno le rughe col tempo.

-Non esiste una foto in cui si vede il mondo?

Esiste, esiste, annuiva il marito assonnato. Poverina, mia moglie. Sarà che ne ha prese troppe, devo andarci leggero coi pugni. Non è che ti picchio perché non ti amo, è solo perché sei una bambina, capito Nadinha? Mi ascolti, Nadinha? Lei non capiva, stupidina com'era, gli occhi incollati alle foto. O sarà che aspettava la notte per emettere

noite, não estava. Saía, remeloso, pelas barracas, se atestando de tontonto até se apoiar em mesa de jogo e bater cartas.

Certa madrugada regressou afadigado das jogadas, acumulado de azares e dívida. Raio das cartas, raio da vida! Ficou remexendo as cartas, como se repreendesse os dedos de não terem sabido extrair vitórias e ganhos. Desgostosa, Nadinha espreitou o baralho: as cartas exibiam fotografias de mulheres nuas. A mulher acenou em reprovação:

-Que vergonha, parece nem tem esposa, você!

-Que vergonha o quê?! Tomara-se você ultrapassar os calcanhares de qualquer destas.

-Sabe o quê? Sinto pena mas não de mim.

-Acabou-se, mulher. Esta noite não quero barulheiras!

Mas ela, entre panelas e panos, se estridentou, numa quinquilhação de resgar orelha. Fula Fulano nem avisou: assentou logo uns tantos quantos sopapos na mulher. Como que ela caiu, ficou. Toda em silêncio, lhe escapavam lágrimas e sangue. Os líquidos eram rios que caminhavam junto. Logo o marido percebeu: ela só deixaria de sangrar se parasse de chorar. Em acesso de pena, ele lhe pediu:

-Se deixar de chorar eu prometo... prometo que nem nunca mais vou sair para jogar!

Ela lhe olhou, sem crédito. Seu olhar era irreal, faz conta seus olhos figurassem no mortiço papel da revista.

risposta? Ma lui, la notte, non c'era. Usciva, cisposo, andava a baracche, si rabboccava da papazzi fino ad appoggiarsi al tavolo da gioco e battere carte.

Una mattina tornò affaticato dalle bische, accumulato di sfortune e debiti. Sfortuna nelle carte, sfortuna nella vita. Rimase a rimescolare le carte, come se rimproverasse le dita di non aver saputo estrarre vittorie e guadagni. Disgustata, Nadinha guardò il mazzo: le carte mostravano fotografie di donne nude. La donna accennò, in riprovazione:

-Che vergogna, sembra che non ce l'hai una moglie, tu!

-Che vergogna cosa?! Magari tu fossi anche solo all'altezza dei calcagni di una di queste.

-Sai cosa? Mi dispiace, ma non per me.

-Ora basta, donna. Stanotte non voglio casini!

Ma lei, tra pentole e panni, si stridentò, in una chincaglieriazione da far saltare le orecchie. Fula Fulano non avisò nemmeno: affondò subito tante e quante sberle sulla moglie. Lei così come cadde, rimase. Tutta in silenzio, le uscivano lacrime e sangue. I liquidi erano fiumi che camminavano insieme. Subito il marito capì: avrebbe smesso di sanguinare solo se avesse smesso di piangere. In un attacco di pena, le chiese:

-Se smetti di piangere prometto... prometto che non uscirò mai più a giocare!

-Eu juro, Nadinha. Pare de chorar que vou ficar aqui todas as noites, a lhe fazer um bocadito de companhia.

Na noite seguinte, ele ficou. Mandou recado aos companheiros das jogatanas a dizer que não ia, estava indisposto. Mesmo sendo noite, Nadinha rodopiou sem falar. Posto perante o silêncio dela, o homem ficou num canto a desfolhar as revistas que ela tanto estimava. De quando em quando, soltava risadas, se esmilhofrava da mulher. Era aquilo que tanto derretia o coração dela? Ainda fosse mulheronas dessas de arrebrantar botões. Falou só, até que se fartou.

-Não quer falar-me, mulher?

Ela respondeu, em vago tom, estranhas palavras. Que sim, mas ela queria era conversar com a mulher que estava dentro dele. Assim que falou, apanhou logo uma chapada.

-E nem pense em chorar! Pois que, da última vez, com essa porcaria de sangue e ranhos você quase me estragava o baralho das gajas descascadas!

E foi um relampejamento. Rápido, o homem deitou a promessa para as traseiras. O prometido não é de vidro? E, logo-logo, se fez à rua para recuperar o quanto da noite já perdera. Ainda por cima, ele tanto reclamara vingança sobre o que perdera. Essa noite, os cabrões haviam de ver. Azar no amor, sorte onde?

Chega à barraca, se senta em firme silêncio. Os jogadeiros estranham seus modos bruscos. Fula Fulano baralha as cartas disposto, como ele

Lei lo guardò, senza credergli. Il suo sguardo era irreal, era come se i suoi occhi apparissero sulla moribonda carta delle riviste.

-Lo giuro, Nadinha. Smetti di piangere che rimarrò tutte le notti, a farti un pochino di compagnia.

La notte successiva, rimase. Mandò a dire ai compagni di bisca che non sarebbe andato, era indisposto. Pur essendo notte, Nadinha, vagò senza parlare. Messo di fronte al silenzio di lei, l'uomo rimase in un angolo a sfogliare le riviste che tanto le piacevano. Di quando in quando, faceva una risata, si sbirritava per la moglie. Era questo che tanto le scioglieva il cuore? Almeno fossero donnoni di quelli da strapparsi i bottoni.

Parlò da solo, finché non si stancò.

-Non vuoi parlarimi, donna?

Lei rispose, con vago tono, a strane parole. Che sì, ma che avrebbe voluto parlare con la donna che lui aveva dentro di sé. Appena parlò, subito prese uno schiaffo.

-E non pensare neanche di piangere! Perché, l'ultima volta, con quello schifo di sangue e moccio mi hai quasi rovinato il mazzo con le donne nude!

E fu un lampeggiamento. Velocemente, l'uomo si gettò la promessa alle spalle. Le promesse non sono di vetro? E, subito-subito, si mise in strada per recuperare quanto della notte già aveva perso. Per di più, tanto reclamò vendetta di quello che aveva perso. Quella notte, gli stronzi avrebbero visto. Sfortuna in amore, fortuna in cosa?

proclama, a entrar valetes e descuecar damas. Com os nervos, lhe tomba uma carta. Um que apanha a carta e se espanta. Nem querendo acreditar, passa a carta aos restantes. Cochicham. Os amigos passam a fotografia de mão para mão, gozando e rindo. Até que um deles guarda a carta e todos se arrumam sérios e graves. Fula Fulano, estranhando os modos, pergunta.

-Não é nada, Fula. É só uma dessas gajas que aparece nas costas das cartas.

-Mostra!

-Deixa lá esta merda. Continua a baralhar, Fula.

-Eu quero ver essa carta.

O outro, com voz de funeral, diz:

-É melhor não, você.

Saltando sobre o tampo, Fulano arranca a carta. Seu juízo deu o salto mortal, todo despenhado naquela visão. Quem era a gaja? Nadinha! Sim, Nadinha, sua esposa, toda cascadinha, como o mundo lhe recebeu. Fula Fulano desejou o buraco final.

Saiu, de espuma e raiva. Foi direito a casa, mãos nos bolsos com tais fúrias que estrilhaçava o baralho. Chegou a casa, demorou-se um momento na porta. Sacou da carta onde a Nadinha se descamava em carnes. Lhe subia uma fervura, sangue adentro, irrompeu pela casa e se dirigiu, certo, para o leito onde a mulher dormia. E desatou a beijá-la com paixão que nunca tanto dele emergira.

Arriva alla baracca, si siede in deciso silenzio. I giocatori non riconoscono i suoi modi bruschi. Fula Fulano mischia le carte ordinato, come proclama lui, inculando cavalli e smutandando regine. Assieme ai nervi, gli cade una carta. Uno la prende e si spaventa. Non volendoci credere, passa la carta ai restanti. Bisbigliano. Gli amici si passano la fotografia di mano in mano, godendo e ridendo. Fino a che uno ferma la carta e tutti si ricompongono, seri e gravi. Fula Fulano, non riconoscendo i modi, chiede.

-Non è nulla, Fula. È solo una delle tipe sul retro delle carte.

-Mostramela!

-Non dire cazzate. Continua a mischiare, Fula.

-Voglio vedere la carta.

L'altro, con voce da funerale, dice:

-Tu, è meglio di no.

Saltando sul tavolo, Fulano afferra la carta. Il suo senno fece un salto mortale, tutto precipitato in quella visione. Chi era la tipa? Nadinha! Sì, Nadinha, sua moglie, tutta nuda, come il mondo l'ha ricevuta. Fula Fulano desiderò l'ultima buca.

Uscì, in schiuma e rabbia. Fu diretto a casa, mani in tasca con una tal furia che frantumava il mazzo. Arrivò a casa, si fermò un momento sulla porta. Tirò fuori la carta su cui Nadinha si squamava in carni. Gli salì un bollore, nel sangue, irruppe in casa e si diresse, sicuro, al letto in cui dormiva la moglie. E prese a baciarla con una passione da lui mai

uscita prima.

A casa marinha

*O que o homem tem do pássaro é a inveja.
Saudade é que o peixe sente da nuvem.*

Eram falas de Tiane Kumadzi, o velho que vivia fora do juízo, apartado da gente, longe da aldeia. Eu seguia-o enquanto ele desperdiçava pegadas na areia da praia. Meus pais muito me proibiam naquelas divagabundagens.

-Esse tipo não regulamenta bem. Você está proibido.

Que ele era o indevido indivíduo. E somavam-me: esse tipo anda a apanhar as lenhas de uma grande desgraça. Pois o futuro o que é? Se nem temos palavra na nossa materna língua para nomear o porvir. O futuro, meu filho, é um país que não se pode visitar.

Mas eu não resistia a seguir os passos molhados de Kumadzi quando ele, manhãs cedinho, procurava sinais do além-mundo. Acontecia na subluminosidade quando o sol nos deitava em sombras sobre as ondas. O desremediado velho se dezembrava assim, para cá e para diante, todo concurvado enquanto pronunciava indecifráveis rezas. Me divertia quele renhenhar dele, cabeça abaixo dos ombros, remexendo algas, conchas e troncos trazidos pelo mar de longínquas tempestades.

Eu o seguia calado, morto por saber os enfins daquela busca. Me apetecia aquela companhia como se Tiane fosse mais menino que eu,

La casa marina

*Quello che l'uomo ha dell'uccello è l'invidia.
Nostalgia è ciò che il pesce sente per le nuvole*

Erano parole di Tiane Kumadzi, il vecchio che viveva fuori dal senno, appartato dalle persone, lontano dal villaggio. Io lo seguivo mentre sprecava passi sulla sabbia della spiaggia. I miei genitori tanto mi avevano proibito quelle divagabondazioni.

-Questo tipo non si regolamenta bene. Te lo proibisco.

Che lui era l'indebito individuo. E mi aggiungevano: questo tipo se ne va a raccogliere la legna di una grande disgrazia. Perché il futuro cos'è? Se non abbiamo nemmeno le parole nella nostra materna lingua per nominare l'avvenire. Il futuro, figlio mio, è un paese che non si può visitare.

Ma io non resistevo a seguire i passi bagnati di Kumadzi quando, la mattina presto, cercava segnali dell'altro mondo. Succedeva nella subluminosità quando il sole ci faceva sdraiare l'ombra sulle onde.

Il dissostentato vecchio si dicembrava così, di qua e avanti, tutto concurvato mentre pronunciava indecifrabili preghiere. Mi divertiva la sua rumeditazione, la testa più in basso delle spalle, a mescolare alghe, conchiglie e tronchi portati dal mare di lontane tempeste.

Io lo seguivo in silenzio, morto di sapere lo scopo di quella ricerca. Mi

parceiro de minha meninagem.

-Quantos anos tenho? Sou igual como você...

E dizia: uma criança é um homem que se dá licença de voar. Às vezes me mandava correr, passar o sem-fim da praia. Que eu devia voltar sem nenhum fôlego.

-Ganhe vantagem do cansaço, filho. Há uma sabedoria do cansaço.

O cansaço é um modo do corpo ensinar a cabeça. Assim dizia Tiane. Que havia sentidos que só o cansaço despertava. Sono e fadiga: mãos que nos abrem a janelas para o mundo. Fosse por esse cansaço que ele encontrava na praia aquilo que ninguém mais ousava. Certa vez, quebrei o peito e lhe atirei a pergunta:

-Mas procuramos o quê, vovô Tiane?

-Isto.

E atirou-me um pedaço de madeira. Era um pau a modos que nunca vira: acertados os cantos com as arestas, corrigidos os redondos da madeira e as asperezas da casca. Me admirei: em que terra cresciam árvores desse formato, tão gostosas de alisar o dedo?

-Mas o que é isto avô?

-Procuras-me mais istos e te deixo espreitar na minha casa.

Não fiz segunda coisa nos dias seguintes. Enquanto restasse fiapo de claridade eu afadigava os olhos a farejar mais estranhos objetos. Fazia o que ele me recomendava: me cansava pelas dunas, à procura da sapiência da fadiga.

apetitiva aquela companhia como se Tiane fosse più bambino di me, compagno della mia bambinaggine.

-Quanti anni ho? Sono uguale a te...

E diceva: un bambino è un uomo che si dà licenza di volare. A volte mi faceva correre, superare l'infinito della spiaggia. E dovevo tornare senza più fiato.

-Prendi il vantaggio della stanchezza, figlio. Esiste una saggezza della stanchezza.

La stanchezza è un modo in cui il corpo insegna alla testa. Così diceva Tiane. Che c'erano sensi che solo la stanchezza risvegliava. Sonno e fatica: mani che ci aprono finestre sul mondo. Magari era per la stanchezza che trovava sulla spiaggia quello che nessun altro osava. Una volta, gonfiai il petto e gli lanciai la domanda:

-Ma cosa stiamo cercando, nonno Tiane?

-Questo.

E mi lanciò un pezzo di legno. Era un ramo fatto come non ne avevo mai visti prima: i bordi legati da pagliuzze, corretti i nodi del legno e le asprezze della corteccia. Mi stupì: in che terra crescevano alberi di questa forma, così belli da passarci il dito?

-Ma questo cos'è, nonno?

-Trovamene altri così e ti faccio vedere casa mia.

Non feci altro nei giorni seguenti. Finché non fossi rimasto fiacco di chiarezza mi sarei affaticato gli occhi a fiutare gli oggetti più strani.

Ao fim do dia, meus pés escamavam de tanto aguarem. Meus braços se contentavam ao peso de tantas madeirinhas. O velho Kumadzi juntava-as no seu quintal, no mesmo lugar onde, nas casas dos outros, se empilhava a lenha. Pela noite, o velho se dedicava a dar sentido àquele desordenado monte. Estudava cada um dos paus. Ajustando os encaixes, entrância na reentrância, foi construindo um barco cheio de dimensões.

Os pescadores se espantaram - um barco? Aquilo mais parecia era uma casa. E se chegaram, espetando no sossego do velho o gume da curiosidade:

-Quem lhe ensinou a fazer uma coisa que não existe?

Kumadzi encolheu os ombros. Ele não sabia mas o adivinho já pressentia. Aquilo era casa que anda na água, obra de homens-peixe, gente de aspecto nunca visto. E o adivinho juntava terríveis premonições: vinham aí tempos de cinza e fogo.

-É melhor que esses nunca venham, é melhor que nunca cheguem.

E somou sentença: era urgente matar a viagem dos forasteiros. E logo ali se executou mandança: nessa noite se deitaria fogo na forasteira construção. Todos saíram. Fiquei apenas eu dando encosto à solidão do velho. Passaram-se densos silêncios até que Tiane Kumadzi me pediu que o ajudasse a empurrar o barco até a água. Nem beliscámos centímetro. O navio estava mais encalhado que árvore. Kumadzi desofegou:

Facevo ciò che mi raccomandava: mi stancavo per le dune, alla ricerca della sapienza della fatica.

Alla fine del giorno i miei piedi si squamavano per il tanto bagnarsi. Le mie braccia si rallegravano del peso di tanti legnetti. Il vecchio Kumadzi li raggruppava nel suo giardino, nello stesso posto in cui, nelle case degli altri, si impila la legna. La notte, il vecchio si dedicava a dare un senso a quella disordinata montagna. Studiava ogni ramo. Aggiustando gli spazi vuoti, entranza nella rientranza, costruì una barca piena di dimensioni.

I pescatori si sorpresero – una barca?

Quella sembrava più una casa. E si avvicinarono, infilando nella calma del vecchio la lama della curiosità:

-Chi le ha insegnato a fare una cosa che non esiste?

Kumadzi si raccolse nelle spalle. Lui non lo sapeva ma l'indovino già lo presentiva. Quella era una casa che va sull'acqua, opera degli uomini-pesce, gente dall'aspetto mai visto. E l'indovino aggiungeva terribili premonizioni: stavano arrivando tempi di cenere e fuoco.

-È meglio che questi non vengano mai, è meglio che non si avvicinino.

E sommò sentenza: era urgente uccidere il viaggio dei forestieri. E subito lì si compì l'ordine: quella notte si sarebbe dato fuoco alla forestiera costruzione. Tutti uscirono. Rimasi solo io a dare appoggio alla solitudine del vecchio. Si susseguirono densi silenzi fin quando Tiane Kumadzi mi chiese di aiutarlo a spingere la barca fino all'acqua.

-Tu, miúdo, meta-se no barco!

Apontei para mim, em espanto. Eu? O velho confirmou: eu devia era navegar, sair por esses mares para ir ter com os esses que chegavam. E completou:

-Assim não haverá quem tenha vaidade de encontrar quem...

Me escusei. Dei volta ao momento e desandei pelo escuro. Reconheci razão dos conselhos da aldeia: o velho sofria o castigo de visitar de mais o futuro. Regressei a casa e deparei com estranha agitação. Meu pai comandava furiosa multidão. Vendo-me chegar, ele me ordenou:

-Vai donde que vieste!

E levaram-me em diante da raiva e gritaria. Se dirigiam ao lugar de Tiane Kumadzi. O meu velho me empurrava para cá e para nenhum lado. Nem tive tempo de acertar vistas com ideias. Já o barco ardia, engolido por mil tochas, chamas chamando chamas.

Num instante, tresvoaram espessas fuligens. Eu via os fumos subirem e comporem estranhas figuras, monstros de engolir mundos. Eu fechava os olhos mas as visões não se afastavam. Ainda escutei uma voz dizer para o meu pai:

-Cuidado, mano, esses fumos estão cheios de veneno!

Fosse ou não veneno: as gentes se decompunham, embriagadas. Primeiro, deram gritos, saltos e danças. Aos poucos, se instalou a festa e a alegria enrijeceu a restante noite. Até os corpos lençolarem a terra. Na manhã seguinte, o braço do velho Tiane me acordou. Primeira coisa

Non pizzicammo alcun centimetro. La barca era più incagliata di un albero. Kumadzi, espirò:

-Tu, piccolo, sali sulla barca!

Mi indicai, spaventato. Io? Il vecchio confermò: avrei dovuto navigare, andarmene per questi mari par parlare con quelli che stavano arrivando.

E completò:

-Così non ci sarà nessun vanitoso a scovare chi...

Mi scusai. Diedi le spalle al momento e mi ritirai nel buio. Diedi ragione ai consigli del villaggio: il vecchio soffriva il castigo di visitare troppo il futuro. Tornai a casa e mi imbattei in una strana agitazione. Mio padre comandava una furiosa folla. Vedendomi arrivare, mi ordinò:

-Torna da dove sei venuto!

E mi portarono avanti con rabbia e urla. Si dirigevano al luogo di Tiane Kumadzi. Mio padre mi spingeva di qua e da nessuna parte. Non ebbi neanche il tempo di accordare la vista alle idee. La barca già bruciava, inghiottita da mille torce, fiamme che chiamano altre fiamme.

In un istante, esavolarono spesse fuliggini. Vedo i fumi salire e comporre strane figure, mostri in grado di ingoiare il mondo. Chiudevo gli occhi ma le visioni non se ne andavano. Sentì una voce dire a mio padre:

-Attento, bello, questi fumi sono pieni di veleno!

Fosse veleno o no: le persone si scomposero, ubriacate. Prima, cominciarono a urlare, saltare e danzare. Un po' alla volta iniziò la festa

que vi foi o barco. Esse mesmo que ardera horas prévias. Mas ali estava ele, intacto, com todo o formato. Algumas chamuscadelas, mais nada. O velho antecedeu minha pergunta:

-Não chegou de arder, a madeira estava molhada.

Nas mãos tinha um naco de madeira meio ardida. Esfarelou a cinza, misturou a areia. E acrescentou:

-Esse barco estava cheio de mar!

Percorreu as escassas cinzas como que a confirmar a presença de qualquer coisa já vista. Perguntava-se, nervoso:

-Onde está, onde está?

Finalmente, se debruçou a apanhar uma taça feita de madeira. Levantou-a nos braços. Me aproximei. Aquilo não era simples objeto de usar. Desenhos de enfeitar se inscreviam em belezas. Tiane acenou a taça e proclamou:

-Viu? O mar quer juntar as pessoas.

Estendeu a taça e pediu-me que bebesse. Beber o quê?, perguntei. Espreitei o redondo da taça e havia gotas. De cacimbo, adiantou Tiane para aplacar meu receio. Levei a taça aos lábios mas não consegui beber. Improvisei desculpa:

-Vou guardar isto, para beber com eles...

Escondi a taça embaixo do velho canhoeiro. De novo fomos à rebentação ao encalço dos sinais dos homens-peixe. O velho se deixou ficar dentro da água. Era já noite e ele se recusou a sair. Disse que nunca

e l'allegria irrobustì il resto della notte. Fino a che i corpi non lenzuolarono a terra.

Il mattino seguente, il braccio del vecchio Tiane mi svegliò. La prima cosa che vidi fu la barca. La stessa che aveva bruciato ore prima. Ma eccola lì, intatta, in tutto il suo formato. Qualche bruciatarina, niente di più. Il vecchio precedette la mia domanda:

-Non è arrivata a bruciare, il legno era bagnato.

In mano aveva un boccone di legno mezzo bruciato. Sbriciolò la cenere, mischiò la sabbia.

E aggiunse:

-Questa barca era piena di mare!

Percorse le poche ceneri come per confermare la presenza di qualcosa di già visto.

Si chiedeva, nervoso:

-Dov'è, dov'è?

Infine, si chinò a raccogliere una tazza fatta di legno. La sollevò tra le braccia. Mi avvicinai. Quello non era un semplice oggetto da usare. Disegni decorativi si inscrivevano in bellezze.

Tiani scosse la tazza e proclamò:

-Visto? Il mare vuole unire le persone.

Porse la tazza e mi chiese di bere. Bere cosa?, chiesi. Guardai il cerchio della tazza e c'erano delle gocce. Di cacimbo, aggiunse Tiane per placare i miei timori. Portai la tazza alle labbra ma non riuscì a bere.

mais voltaria para terra. Ficava ali a encharcar-se de mar. Queria semelhar-se com o barco, a madeira ensopada? Quando houvesse viagem já ele se converteria em madeira salgada. Já ele se convertera em casa marinha à espera dos que haveriam de vir.

Improvvisai una scusa:

-Lo terrò da parte, per berlo con loro...

Nascosi la tazza sotto al vecchio canhoeiro. Nuovamente andammo sulla risacca alla ricerca dei segnali degli uomini-pesce. Il vecchio si lasciò andare dentro all'acqua. Era già notte e si rifiutò di uscire. Disse che mai più sarebbe tornato sulla terra. Rimaneva lì a inondarsi di mare. Voleva assomigliare alla barca, al legno inzuppato? Quando ci sarebbe stato un viaggio lui già si sarebbe convertito in legna salata. Si era già convertito in casa marina in attesa di quelli che sarebbero dovuti arrivare.

Os negros olhos de Vivalma

Há mulheres que procuram um homem que lhes abra o mundo. Outras buscam um que as tire do mundo. A maior parte, porém, acaba se unindo a alguém que lhes tira o mundo.

Este foi o destino de Vivalma, mulher entre as mulheres, cheia de desgraça, nem o Senhor punha oração nela. Mulher gorda, exibia os seios em cacho, carnes de muito volume e herança. Tanta redondeza, aliás, suprimia a curva. Vivalma era esposa do latoeiro Xidakwa, homem zangado e com nervo florindo na pele.

A volumosa senhora saía de manhã para o serviço de sentar no bazar, em banca rente ao chão. Eram tão poucas e abreviadas as coisas que vendia que ela nunca fazia as contas. A vida é um por enquanto no que há de vir. Vivalma se deixava no assento, mais vagarosa que orvalho. Até a mão dela poupava esforços, num gesto de ida e volta: para a lá, enxotava mosca; para cá, chamava cliente. Seus braços eram tão curtos que nem era capaz de arregalar as mangas.

Pois Vivalma se dava a conhecer pelo modo como zanolhava, olho deitado abaixo. Razão de que o marido lhe batia, por dádiva daquela palha. Nem carecia de motivo: o murro era a língua dele, vingança de lhe fugirem desejos de sua vista. Todos se admiravam: Xidakwa até que parecia tranquilinho, sonholento, incapaz de violência. Mas os hematombos no rosto da mulher, o sangue pisado lhe enchendo a

Gli occhi neri di Vivalma

Ci sono donne che cercano un uomo che gli apra il mondo. Altre cercano uno che le tiri fuori dal mondo. La maggior parte, però, finisce per unirsi a qualcuno che gli tira via il mondo.

Questo fu il destino di Vivalma, donna tra le donne, piena di disgrazie, neanche il Signore pregava per lei. Donna grassa, esibiva i seni a grappolo, carni di tanto volume ed eredità. Tanta rotondità, per meglio dire, sopprimeva le curve. Vivalma era la moglie dello stagnino Xidakwa, uomo irritabile e con i nervi a fior di pelle.

La voluminosa signora usciva la mattina per il servizio di assento al bazar, su una panca a raso terra. Erano così poche e brevi le cose che vendeva che non faceva mai i conti. La vita è un nel frattempo in quello che deve venire. Vivalma si lasciava sulla panca, più lenta della rugiada. Persino la sua mano si risparmiava gli sforzi, in un solo gesto di va' e vieni: per di là, scacciava le mosche; per di qua, chiamava i clienti. Le sue braccia erano così corte che non riusciva nemmeno a rimboccarsi le maniche.

Poi Vivalma si riconosceva dal modo in cui strabiguardava, gli occhi puntati a terra. Ragione per cui il marito la picchiava, per sospetto di quella banalità.

Non gli mancava nemmeno il motivo: il pugno era la sua lingua, vendetta per i desideri sfuggiti alla sua vista. Tutti si stupivano:

quotidiana pálpebra dela, eram provas indesmentíveis. Todos punham a devida pena na vendedora. Tão batidinha, coitada. E ainda por cima, sempre no mesmo olho. As colegas lhe sugeriam:

-Você podia pedir a ele para variar-se: cada vez num lado, cada vez no outro.

Ela sorria, parecia isenta de pensamento. A gordura era sua única resposta. Ela sabia: mais se engorda menos se sofre. Com o volume a dor vai ficando mais e mais distante, perdida nas curvas das entranhas.

As vendedeiras lhe puxavam o brio:

-Mas você Vivalma, nem viva nem alma?

Quem fala consente? E a mulher gorda suspirava:

--Deus me reze, minhas amigas.

Ela é que sabia. Xidakwa, seu marido, enganava era nas aparências. Ele era um mosca-viva, esgazelado, tratando-lhe a berro e fogo. Outros já lhe tinham chamado as atenções. Mas o latoeiro varria os reparos, explicando:

-A vida é dura de mais para aceitar carícia: cabedal se cose é com dedal.

As colegas do bazar insistiam:

-Ora, Vivalminha, lhe deixe de vez, esse homem não vale uma vida.

Você é como o nariz: toda a vida no meio, sem nunca fazer escolha.

Em silêncio, Vivalma amalhava suas razões. Não que houvesse segredo: para ela, aquela era a ordem do mundo, estavam-se cumprindo destinos. Nem ela nem ele teriam tempo para uma outra ocasião. O

Xidakwa semblava così tranquillo, sognolento, incapace di violenze.

Ma gli ematomboli sul viso della donna, il sangue colato che le riempiva la quotidiana palpebra, erano prove inconfutabili. Tutti provavano la dovuta pena per la venditrice. Tutta picchiata, poverina. E per di più, sempre sullo stesso occhio.

Le colleghe le suggerivano:

-Potresti chiedergli di variare: una volta da una parte, una volta dall'altra.

Lei sorrideva, sembrava sprovvista di pensieri. Il grasso era la sua unica risposta. Lei sapeva: più si ingrassa, meno si soffre. Con il volume il dolore diventa sempre più distante, disperso lì nelle curve delle viscere.

Le venditrici le premevano il brio:

-Ma tu Vivalma, né viva né anima?

Chi parla acconsente? E la donna grassa sospirava:

-Che Dio mi aiuti, amiche mie.

Lei lo sapeva bene. Xidakwa, suo marito, ingannava all'apparenza. Lui era un pesce fresco, una scarzella, che la trattava a ferro e fuoco. Gli altri gli avevano già richiamato l'attenzione. Ma lo stagnino spazzava via le critiche, spiegando:

-La vita è troppo dura per accettare carezze: il cuoio si cuce col ditale.

Le colleghe al bazar insistevano:

-Dai, Vivalmina, lascialo una volta per tutte, quest'uomo non ne vale la vita. Sei come il naso: tutta la vita in mezzo, senza mai prendere

mundo dele era de outra razão, um confim. Ele lhe queria à razão dos pontapés? Que fosse. Ela não tinha querer nem ser. E quem não tem vontade, não tem lamento.

E era sem lamento que ela regressava a casa, tardes a fio, sempre última das vendedoras. Demorava os vinte e quatro ponteiros no caminho. Perto de casa colhia uma flor mas, ao entrar no portão, a deitava no chão. No pátio se acumulavam pétalas brancas, secreto e perfumado lençol da noiva que nunca houve.

Até que, um dia, o olho negro de Vivalma se apresentou piorado, em feio e ampliado derrame. As vendeiras transbordaram-se. Não, aquilo era de mais! E se conluiaram para desafiar o marido violento. Sem que Vivalma suspeitasse, umas delas lá foram a casa de Xidakwa. Enquanto pisavam aquele mar de flores desfeitas souberam o espantável: que o dito marido, Xidakwa, há tempo que se fora, amanteado com outra. As vizinhas diziam e comprovavam. Os tais derrames que Vivalma exhibia no rosto eram por ela mesma fabricados, sem infligência de mais ninguém.

As vendedoras regressaram ao bazar, caladas, sob uma bategazinha de verão. A chiva caía tristonha como um luto, cada gota uma mulher em outono, chuvuvinha. Ingrata é a morte que não agradece a ninguém. Vivalma teatrava, para que ninguém suspeitasse de seu abandono? Pois as amigas se compustaram em igual disfarce. Na Natureza ninguém se perde, tudo inventa outra forma.

decisioni.

In silenzio, Vivalma metteva da parte le proprie ragioni.

Ed era senza lamentarsi che lei tornava a casa, tutti i pomeriggi, sempre l'ultima delle venditrici. Impiegava le ventiquattro lancette per strada. Vicino casa coglieva un fiore ma, varcando il portone, lo buttava a terra. Sul patio si accumulavano petali bianchi, secreto e profumato lenzuolo della sposa che mai ci fu.

Fino a che, un giorno, l'occhio nero di Vivalma si presentò peggiorato, in brutto e ampio spargimento. Le venditrici si trasbordarono. No, quello era troppo! E conclusero di sfidare il marito violento. Senza che Vivalma sospettasse, alcune di loro andarono a casa di Xidakwa. Mentre pestavano quel mare di fiori sfatti appresero lo spaventoso: che il tale marito, Xidakwa, se n'era andato da tempo, amantato ad un'altra. Le vicine lo dicevano e comprovavano. I tali spargimenti che Vivalma esibiva sul volto erano da lei stessa procurati, senza inflizione di nessun altro.

Le venditrici tornarono al bazar, in silenzio, sotto un diluvietto estivo. La pioggia cadeva triste come un lutto, ogni goccia una donna in autunno, piovedova. Ingrata è la morte che non ringrazia nessuno. Vivalma teatrava, perché nessuno sospettasse del suo abbandono? Poi le amiche si ricomposcherarono in ugual copertura. In Natura nessuno si perde, tutto inventa un'altra forma.

Successe, per astuzia del caso, il seguente contrattempo: la nuova donna

Sucedeu, por astúcia do acaso, o seguinte percalço: a nova mulher de Xidakwa ouviu dizer que Vivalma continuava a revalidar suas equimoças, olhos da cor do chão. Se assim era, quem mais poderia ser o batedor senão o dito latoeiro? E a moça, mais nascida que a gorda vendedeira, converteu caminho e foi agasalhar outra felicidade.

O homem, desconcertado, voltou a casa para afinar contas com Vivalma. Se admirou de ver o pátio varrido, limpo das habituais florinhas. Os vizinhos se surpreenderam, depois, a ouvir os gritos dele, batendo em sua original esposa.

Manhãzinha seguinte, viram Vivalma sair de casa, canteirando pelo jardim, a encher as mãos de petalazitas brancas. Haveria quê nessas flores: alegria de quem se ilude vencer? Ou eram pequenitas raivas, desapercibidas como lágrimas em seu rosto molhado? Só ela, a matinal vendedeira, sabe do valor dessas minusculinhas naturezas em seu dedos decepadas. Dizem, finalmente, que sob o véu de seus enegrecidos olhos havia, nessa manhã, uns fiapos de satisfação. Poderá ela, alguma vez, ser sabida? Se, como diz nenhuma canção, a água corre com saudade do que nunca teve: o total, imenso mar.

di Xidakwa sentì dire che Vivalma continuava a confermare le proprie echimogli, l'occhio del colore del pavimento. Se era così, chi altro poteva essere il picchiatore se non il tale stagnino? E la ragazza, più germogliata della grassa venditrice, invertì la rotta e fu ad arrangiare un'altra felicità.

L'uomo, sconcertato, tornò a casa per affinare i conti con Vivalma. Si stupì di vedere il patio spazzato, libero dei soliti fiorellini. I vicini si sorpresero, poi, sentendo le grida di lui, mentre picchiava la sua originale sposa.

Il mattino seguente, videro Vivalma uscire de casa, canticchiando per il giardino, riempiendosi le mani di petalucci bianchi. Cosa c'era in questi fiori: allegria di chi si illude di vincere? O erano piccole rabbie, inosservate come lacrime sul suo viso bagnato? Solo lei, la venditrice mattiniera, sa del valore di queste minuscole nature dissipate tra le sue dita. Dicono, infine, che sotto il velo dei suoi anneriti occhi ci fossero, quella mattina, delle scintille di soddisfazione. Potrà lei, un giorno, essere capita? Se, come non dice nessuna canzone, l'acqua corre con la nostalgia di ciò che non ha mai avuto: il totale, immenso mare.

Gaiola de moscas

Zuzé Bisgate. Logo na entrada do mercado, bem por baixo da grande pahama se erguia sua banca. Quando a manhã já estava em cima, Zuzé Bisgate assentava os negócios. O que ele fazia? Alugava bisga, vendia o cuspo dele. A saliva de Zuzé tinha propriedades de lustrar sapatos.

-É melhor que graxa, enquanto graxa nem há.

Além disso, o preço dele era mais favorável. Cada cuspidela saía a trezentos, incluindo o lustro. Maneira como ele procedia era seguinte: o cliente tirava o sapato e ele colocava o pé empegado do cliente sobre uma fogueirita. O pé ficava ali apanhando uns fumos para purificar dos insetos infeciosos. Zuzé Bisgate pegava no sapato e cuspiava umas tantas vezes sobre ele. Cada cuspidela contava na conta. Passava o lustro com um pano amarrado no próprio cotovelo. Razão do pano, motivo de esfregar com o cotovelo:

-Dessa maneira a minha saliva me volta no corpo. É que este não é um cuspe qualquer, um produto industrializado desses. Não, isto é uma saliva bastantíssima especial, foi-me emprestada por Deus, digamos foi um pequeno projeto de apoio ao setor informal. É que Deus conhece-me bem, pá. Eu sou um gajo com bons contactos lá em cima.

Os clientes não se faziam enrugados. Às vezes até abichavam frente à banca dele. Fosse da saliva, fosse da conversa que ele lustrava. Verdade era que o negócio de Zuzé corria em bom caudal.

Gabbia di mosche

Zuzé Bisgate. Subito all'entrata del mercato, proprio sotto la grande pahama si ergeva la sua bancarella. Quando il mattino era già alto, Zuzé Bisgate combinava gli affari. Che cosa faceva? Affittava catarro, vendeva il proprio sputo. La saliva di Zuzé aveva la proprietà di lucidare scarpe.

-È meglio del lucido, finché il lucido non c'è.

Per di più, il suo prezzo era il più conveniente.

Ogni sputacchio veniva trecento, inclusa la lucidatura. Il modo in cui procedeva era il seguente: il cliente si toglieva le scarpe e lui metteva il piede calzato del cliente sopra ad un fuocherello. Il piede rimaneva lì a prendere i fumi per purificarsi dagli insetti infettivi. Zuzé Bisgate prendeva la scarpa e ci sputava sopra un po' di volte. Ogni sputacchio pesava sul conto. Passava il lucido con un panno legato al proprio gomito. Motivo del panno, motivo dello sfregare col gomito:

-Così la saliva mi torna nel corpo. È che questo non è uno sputo qualsiasi, un prodotto di quelli industriali. No, questa è una saliva piuttostissimo speciale, mi è stata prestata da Dio, diciamo che è stato un piccolo progetto di sostegno al settore informale. È che Dio mi conosce bene, eh. Sono un tipo dai buoni contatti lì in alto.

I clienti non si corrugavano. A volte addirittura abbischiavano di fronte alla sua bancarella. Fosse di saliva, fosse di chiacchiere che lui lustrava.

Quem não se dava bem com os cuspes era sua mulher Armantina. *Não se pode beijar aquela boca engraxadora dele, se lamentava. Prefiro beijar uma bota velha, concluía. Ou lamber uma caixa de graxa.*

Armantinha sonhava para saltar frustração. Um dia, qualquer dia, haveria de beijar e de ser beijada. Sonhava e ressonhava. Lhe apetecia um beijo, água fazendo crescer outra água na boca. Lhe apetecia como um cato sonha a nuvem. Como a ostra ela morria em segredo, como a pérola seu sonho se fabricava nos recônditos.

Avisaram o marido. Armantina estava sonhando longe de mais. O homem respondeu em variações. *Beijo é coisa de branco, quem se importa. E depois, minha boca cheira a coisa falecida. Quem se aflije com matéria morta? Só os da cidade. Nós, daqui, sabemos bem: é do podre que a terra se alimenta.*

Acontece que Zuzé Bisgate se foi metendo nos copos, garrafas, garrafões. Tudo servia de líquido, Zuzé destilava até pedra. De toda a substância se pode espremer um alcoolzinho, dizia. Mais e mais ele desleixava a caixa de cuspos e lustros. Até que os clientes reclamaram: a saliva de Zuzé está ganhando ácidos, quilo é bom é para desentupir as pias. E temendo pelos sapatos os demais se evitavam de frequentar a tenda banhada pela grande pahama.

Até Chico Médio, homem sempre calado, reclamou que a saliva dele lhe fez murchar os atacadores, pareciam agora cobras sem esqueleto vertebral. Pouco a pouco Zuzé perdeu toda a clientela e o negócio das

La verità era che gli affari di Zuzé erano di buona portata.

Chi non era molto d'accordo con gli sputi era sua moglie Armantina. *Non si può baciare quella sua bocca lustratrice, si lamentava. Preferisco baciare un vecchio stivale, concludeva. O leccare una cassa di lucido.*

Armantinha sognava per saltare le frustrazioni. Un giorno, un giorno qualunque, avrebbe baciato e sarebbe stata baciata. Sognava e risognava. Le faceva voglia un bacio, acquolina che chiama altra acquolina in bocca. Le faceva voglia come un cactus sogna le nuvole. Come l'ostrica lei moriva in segreto, come la perla il suo sogno si fabbricava nei reconditi.

Avvisarono il marito. Armantina stava sognando troppo in là. L'uomo rispose in variazioni. *Il bacio è una cosa da bianchi, chi se ne importa. E poi, la mia bocca odora di cose morte. Chi si affligge con la materia morta? Solo quelli di città. Noi, di qua, lo sappiamo bene: è del marcio che la terra si nutre.*

Succeste che Zuzé Bisgate andò a mettersi nei bicchieri, nelle bottiglie, nei bottiglioni. Tutto faceva da liquido, Zuzé distillava pure le pietre. Da tutte le sostanze si poteva spremere un alcoolino, diceva. Sempre più trascurava la cassa di sputi e lustri. Fino a quando i clienti protestarono: la saliva di Zuzé sta diventando acida, va bene per sturare i lavandini. E temendo per le scarpe la gente evitava di frequentare la tenda bagnata dalla grande pahama.

salivas fechou.

Se decidiu então a mudar de ramo. Recordou, de seu pai, a máxima: a alma é o segredo de um negócio. Alma, era isso que se necessitava. E assim ele imaginou um outro negócio. E agora quem o vê, nos atuais dias, constata a banca com sua nova aparência. E Zuzé mais seu novo posto. Seu labor é um quase nada, coisa para inglês não ver.

Ali, na fachada, arregaça as calças, com cuidado para não as desvincar. Sempre com desvelo de burocrata, desembrulha um volume retirado das entranhas de sua banca: uma gaiola forrada a rede fina. Dentro voam moscas. Pois é o que ele vende: moscardos. Matéria viva e mais que viva - vital para o mortal cidadão. Pois, diz o Bisgate, cada um deve tratar as moscas que, depois de mortos nos visitarão o túmulo.

-São os nossos últimos acompanhantes...

A pessoa passa por ali, se debruça sobre o vendedor e escolhem as voadoras bestas, as mais coloridas que engalanarão o funeral:

-Esta há de ficar mesmo bem na sua cerimônia.

Ele convida o hesitante cliente a ir à banca ao lado, a banca da Dona Cantarinha. Para lavar as moscas, explica.

-Lavar as moscas?

-Sim, é lavagem a seco.

Armantina cada vez mais se distancia daquela loucura. O marido se apronta é para grandes descansaços.

-Ai nosso Senhor Jesus Cristo! Você, homem, você vende alguma

Persino Chico Médio, uomo sempre in silenzio, protestò che la sua saliva gli aveva macchiato i lacci, ora sembravano serpenti senza scheletro vertebrale. Poco a poco Zuzé perse tutta la clientela e il negozio di salive chiuse.

Si decise allora a cambiare settore. Si ricordò, del padre, la massima: l'anima è il segreto di un affare. Anima, era di questo che c'era bisogno. E così immaginò un altro affare. E ora chi lo vede, in questi giorni, constata il nuovo aspetto della bancarella. E Zuzé col suo nuovo posto. Il suo lavoro è un quasi nulla, cosa da non far vedere agli inglesi.

Lì, sulla facciata, fa su le calze, con cura per non sgualcirle. Sempre con zelo da burocrate, scarta un pacco tirato fuori dalle viscere della sua bancarella: una gabbia bucata a rete fina. Dentro ci volano delle mosche. Ed è quello che vende: mosconi. Materia viva e più che viva – vitale per il mortale cittadino. Visto che, dice Bisgate, ognuno deve aver cura delle mosche che, una volta morti, ci faranno visita al tumulo.

-Sono i nostri ultimi accompagnatori...

La gente passa per di là, si china sul venditore e sceglie le volatrici bestie, le più colorate che orneranno il funerale:

-Questa ci starà proprio bene con la sua cerimonia.

Invita l'esitante cliente ad andare alla bancarella di lato, la bancarella di Dona Cantarinha. Per lavare le mosche, spiega.

-Lavare le mosche?

coisa?

-Faça as contas, mulher.

-Que contas? Que contas se pode fazer sem números?

-Ainda hoje vendi uma manada de moscas a esse tipo novo que chegou à aldeia.

-Qual que chegou?

-Esse gajo que montou banca lá nas traseiras do bazar. Uma banca que até mete as graças, chama-se «Pinta-Boca».

-O homem se chama Pinta-Boca?

-Qual o homem! A banca se chama.

Armantina se inflama logo de sonho. Já a boca dela se liquidesfaz. Sua boca pedia pintura como a cabeça lhe requeria sonho. E, logo nessa manhã, ela ronda a nova tenda, se apresenta ao novo vendedor. Ele se declina:

-Sou Julbernardo, venho de lá, da cidade.

Banca Pinta-Boca. O nome faz jus. Na prateleira ele tem uma meia dúzia de bâtons com outras tantas cores. As mulheres se chegam e estendem os lábios. Julbernardo pede que escolham a coloração. Moda as brancas, vermelhudas das beiças. Uma pintadela 250 meticais.

Armantina, já devidamente apresentada, ganha coragem e encomenda uma coloradela.

-Aqui, se paga em adiantado.

Ela retirou as notas encarquilhadas do soutien. Vasculhou as largas

-Sì, è un lavaggio a secco.

Armantina prende sempre più le distanze da quella follia. Il marito è ben disposto per grandi fatiche.

-Ah nostro Signore Gesù Cristone! Tu, uomo, tu vendi qualcosa?

-Fatti i conti, signora.

-Che conti? Che conti si possono fare senza numeri?

-Proprio oggi ho venduto un pugno di mosche a questo tizio giovane appena arrivato al villaggio.

-Chi è arrivato?

-Il tizio che ha montato una bancarella là nel retro del bazar. Una bancarella da far ridere, si chiama «Pinta-Boca».

-L'uomo si chiama Pinta-Boca?

-Macché l'uomo! La bancarella si chiama così.

Armantina si infiamma subito di sogni. Già la sua bocca si liquedisfa. La sua bocca chiedeva pintura come la testa le chiedeva sogno. E, subito quella mattina, si aggira per la nuova bancarella, si presenta al nuovo venditore. Lui si declina:

-Sono Julbernardo, vengo da fuori, dalla città.

Bancarella Pinta-Boca. Il nome gli fa giustizia. Sugli espositori ha una mezza dozzina di rossetti di altrettanti colori. Le donne si avvicinano e porgono le labbra. Julbernardo chiede che scelgano la colorazione. Alla moda delle bianche, dalle labbra scarlatte. Una pitturina 250 meticais.

Armantina, già debitamente presentata, prende coraggio e chiede una

mamas à procura dos papéis. Tinha seios tão grandes que nem conseguia cruzar os braços.

-Está aqui seu dinheiro.

-Não chega nem basta. Essa tabuleta do preço era na semana passada.

Agora é 250 um lábio.

-Um lábio?

-Se for o de cima, o de baixo custa mais caro. Por causa que é maior.

-Estou fracassada com você, Julbernardo. Vá, pinte o de cima, amanhã venho pintar o de baixo.

-Está certo, eu vou pintar.

Julbernardo pegou no bânton com habilidade de artista. Aquilo era obra para ser vista. Metade do povoado vinha assistir às pinturas. A gente seguia caladinha, aquilo era cena à prova de fala. Julbernardo metia um avental, ordenava à cliente que sentasse no tronco cortado do canhoeiro. Armantinha obedecia ao ritual. Sentada, ergueu o rosto. Fechou os olhos, compenetrada em si. O pintador limpou as mãos no avental. Se debruçou sobre a tela viva e fez rodar o bânton no ar antes de riscar a carne da cliente. Sentada no improvisado banco Armantinha deu largas ao sonho. O bânton acariciava o lábio e tornava seu corpo misteriosamente leve, como se naquele toque se anulasse todo o peso dela. Sonhava Armantinha e o sonho dela se apoderava. Nesse devaneio o bânton se convertia em corpo e já Julbernardo se inclinava todo sobre ela e os lábios dele pousavam sobre a boca dela, trocando húmidas

coloratina.

-Qui si paga in anticipo.

Tirò fuori le banconote stropicciate dal reggiseno. Frugò tra le grosse mammelle alla ricerca dei pezzi di carta. Aveva seni così grandi che non riusciva nemmeno a incrociare le braccia.

-Ecco i tuoi soldi.

-Non ci arriva e non basta. Questa tavola dei prezzi è della scorsa settimana. Ora costa 250 per labbro.

-Per un labbro?

-Se è quello sopra, quello sotto costa di più. Visto che è più grande.

-Ne ho abbastanza di te, Julbernardo. Vai, colora quello sopra, domani vengo a fare quello sotto.

-Va bene, coloro.

Julbernardo prese il rossetto con abilità da artista. Quello era uno spettacolo da guardare. Metà del villaggio venne ad assistere alla pittura. La gente seguiva in silenzio, quella era una scena a prova di parola. Julbernardo indossava un camice, ordinava alla cliente di sedersi sul tronco reciso del canhoeiro.

Armantinha obbediva al rituale. Seduta, alzò il viso. Chiuse gli occhi, raccolta in sé stessa. Il pittore si pulì le mani sul camice. Si chinò sulla tela viva e fece ruotare il rossetto in aria prima di strisciare la carne della cliente. Seduta sull'improvvisata panca Armantinha si abbandonò al sogno. Il rossetto le accarezzava il labbro e rendeva il suo corpo

ternuras. Mundo e sonho se misturavam, os gritos da multidão ecoavam na gruta que era sua boca e, de repente, a voz raivosa de Zuzé também lhe esvoaça na cabeça.

E eis que Armantinha abre os olhos e ali, bem à sua frente, o seu marido se engalfinhava com Julbernardo. E murro e grito, com a gentalha rodopiando em volta. De repente, já um deles se apresenta de desbotar vermelhos. Os dois se misturam e uma faca rebrilha na mão de Zuzé. Depois, num sacão, se saparam os dois corpos. Estão ambos ensanguentados. Julbernardo com o avental ensopado de vermelho dá dois passos e cai redondo. Num instante, uma multidão de moscas se avizinha. Zuzé, vitorioso, aponta a mulher:

-Vê? Vê as moscas que vendi a esse cabrão?

Mas as moscas, em lugar de escolherem o tombado Julbernardo, circundam a cabeça de Zuzé. Alarmado, ele enxota-as. Em vão: já a moscadaria lhe pousa, vira e revira. Então, Zuzé Bisgate desce dos seus próprios joelhos e se derrama em pleno chão. O sangue se vê brotar do seu peito. Julbernardo desperta e se ergue, ante o espanto geral. Com mão corrige a mancha vermelha com que o bâton esmagado enchera o seu branco avental.

misteriosamente leggero, come se in quel tocco si annullasse tutto il suo peso.

Sognava Armantinha e il suo sogno prendeva potere. In questa fantasia il rossetto si trasformava in corpo e già Julbernardo si inchinava tutto su di lei e le labbra di lui posavano sulla bocca di lei, scambiando umide tenerezze. Mondo e sogno si mischiavano, le grida della folla facevano eco nella grotta che era la sua bocca e, all'improvviso, anche la voce rabbiosa di Zuzé le svolazzava per la testa.

Ed ecco che Armantinha apre gli occhi e lì, proprio di fronte a lei, suo marito si avvinghiava a Julbernardo. E pugni e grida, con la gentaglia a girargli attorno. All'improvviso, uno dei due comincia a macchiarsi di rosso. I due si mescolano e un coltello brilla in mano a Zuzé. Poi, con uno strattone, i due corpi si separano. Sono entrambi insanguinati. Julbernardo con il camice inzuppato di rosso fa due passi e cade al tappeto. In un istante, un gran numero di mosche si avvicina. Zuzé, vittorioso, indica la moglie:

-Vedi? Vedi le mosche che ho venduto a questo coglione?

Ma le mosche, al posto di scegliere il caduto Julbernardo, circondano la testa di Zuzé. Allarmato le scaccia. Invano: già la mosconeria si posa su di lui, gira e rigira. Allora, Zuzé Bisgate cade sulle proprie ginocchia e si spalma a terra. Il sangue si vede scorrere dal suo petto. Julbernardo si sveglia e si mette in piedi, di fronte alla sorpresa generale. Con la mano pulisce la macchia rossa di cui il rossetto schiacciato aveva

riempito il suo camice.

O homem da rua

Ainda o dia andava à procura do céu, vinha eu em vagaroso carro que mais a mim me conduzia. De repente, um homem atravessou a calçada, desavultado vulto avulso. Uma garrafa o empunhava. E ele, todo súbito e poentio, se embateu frontalmente na viatura. Saltou pelos ares, se aplacando lá mais adiante, onde se iniciava o passeio. Saí do susto para inspecionar sua sobrevivência.

Me debrucei sobre o restante dele, seu rolado enrodilhado. Não havia sangue nem quebraçura de osso. O maltrapilhado estava a salvo, salvo erro. Todavia, me meteu pena: suas vestes eram a sujidade. Havia quase nenhuma roupa em seu sarro. Mesmo o corpo era o que menos lhe pesava. Os olhos estavam parados, na grade do rosto. Me pareciam pedir, o quê nem sei.

De inesperado, o vagabundo se ergueu e apressou umas passadas para encaçar o longe. Se entrecruzou com sua sombra, assustado de haver escuro e luz. E muito zig e pouco zag ele acabou por se devolver ao chão. Voltei a acudir, cheio dessa culpa que não cabe na razão. Apanhei o vulto, desarranjado, sem estrutura. Pareceu tontolinho, sempre agarrado ao arregalado gargalo. Me deitou olhos muito espantados e pediu desculpa por incómodos. Apalpou o lugar onde se deitava, e disse:

-Um de nós está morrendo.

L'uomo della strada

Il giorno era ancora alla ricerca del cielo, ero su una macchina lenta che piuttosto guidava me. All'improvviso, un uomo attraversò la strada, svoluminoso volto avulso. Una bottiglia lo impugnava. E lui, tutto rapido e impolverato, si imbatté frontalmente con la vettura. Volò in aria e si fermò là più avanti, dove iniziava il marciapiede. Uscì dallo spavento per ispezionare la sua sopravvivenza.

Mi chinai su quello che rimaneva di lui, tutto arrotolato. Non c'era sangue né ossa rotte. Lo straccinvestito era salvo, salvo errori. Però, mi fece pena: le sue vesti erano la sporcizia. Non c'era quasi alcuno straccio sulla sua sostanza. Proprio il corpo era ciò che meno gli pesava. Gli occhi erano fermi, dietro alle sbarre del volto. Mi sembravano chiedere, che cosa non so.

Inaspettatamente, il vagabondo si alzò e fece alcuni passi per incalzare la distanza. Incrociò la propria ombra, intimorito per la presenza di buio e luce. In molto zig e poco zag finì per riconsegnarsi al suolo. Tornai ad accudirlo, pieno di questa colpa che non ci sta nella ragione. Gli presi il volto, scomposto, senza struttura. Sembrava stupido, sempre aggrappato allo sgranato gargarozzo. Mi fece occhi molto impauriti e chiese scusa per il disturbo.

Palpò il posto in cui era sdraiato, e disse:

-Uno di noi sta morendo.

Entreolhei-me a mim e ao restante mundo.

Ele se precisou:

-Estou falando da terra, parece ela estar moribundando.

Lhe disse que o levaria dali para um sítio que fosse dele. Ajudei-lhe a entrar no meu carro. Ele recusou com terminância:

-Não entro em coisa que serve para levar morto.

Amparei o desandrajoso. Se sustentou em meu ombro e me foi levando pelo passeio sombrio, através dessa desvastidão onde o negro escurece a preto.

-Agora o senhor me entorne aqui...

-Aqui?

Esfregando-se no pescoço como se as mãos fossem de outrem, acrescentou:

-Aqui, sim. Quero acordar com dormência de lua.

Dali ele passou a esbanjar conversa. Quem sabe o homem desjejuava palavra? E dizia sem aparência nenhuma:

-Bem hajam as folhas, minha cama!

E explicava-se enquanto alisava as folhagens mortas: quando ele se deitava lhe doía a curva da terra, a costela quebrada do próprio universo. Assim deitadinho, todo simetrado com o planeta, um subterrâneo rio falava com suas veias.

-Até foi bom me aleijar um bocado. Ri-se? Nem sabe como é bom haver um chão para a gente ter onde cair.

Intravidi me mesmo e il resto del mondo.

Si chiari:

-Sto parlando della terra, sembra stia moribondando.

Gli dissi che l'avrei portato in un posto che fosse suo. Lo aiutai a entrare nella mia macchina. Rifiutò con terminanza:

-Non entro in cose che servono a trasportare i morti.

Consolai il distraccione. Si sostenne alla mia spalla e mi portò al marciapiede ombroso, attraverso questa inimmensità in cui il negro scurisce in nero.

-Adesso mi lasci qui...

-Qui?

Sfregandosi il collo, come se le mani fossero di qualcun altro, aggiunse:

-Qui, sì. Voglio svegliarmi con la quiete lunare.

Da lì passò a dissipare conversazioni. Chissà, l'uomo faceva colazione con le parole? E diceva senza alcuna apparenza:

-Che ci siano le foglie, il mio letto!

E si spiegava mentre lisciava il fogliame morto: quando si sdraiava gli faceva male la curva della terra, la costola rotta dell'universo stesso. Così, sdraiato, tutto simmetrato con il pianeta, un sotterraneo fiume parlava con le sue vene.

-È stato persino bello farmi un po' male. Ride? Non sa neanche quanto è bello avere un suolo su cui poter cadere.

E ci scambiammo in questa conversazione con la voglia di essere corpo,

E nos trocamos nessa conversa com vontade de ser corpo, encosto, adormecimento. Ficámos a ver as luzinhas da cidade, lá em baixo, a lembrar que o homem sofre de incurável medo de ser noite. O país daquele homem seria a noite. Meu território era o dia, com sua luminescência tanta que serve mais é para deixarmos de ver.

E pensei: o primeiro alimento é a luz. Nos invade logo quando nascemos. Depois, a luminosidade, com suas infinitas cascatas, nos fica a engordar a alma. Em mim, pelo menos, a primeira saudade é da luz. Direi, então: me falta a minha luz natal? Quem sabe a alma deste homem, sempre ninhado no escuro, emagrecera assim a olhos não-vistos? O homem é bicho diurno. O dia é bicho humano?

Me foi descendo, spesso, o sono. Avancei despedida não sem retirar do bolso algumas notas que estendi em direção do desastrado:

-Deixo o senhor com algum dinheiro. Quem sabe lhe virão, mais tarde, as dores do acidente?

Para meu espanto ele recusou. Sem veemência, sem nenhuma ênfase. Era recusa verdadeira.

-Posso pedir uma qualquer coisa?

-Peça.

-Me dê um pouco mais da sua companhia. Só isso: companhia.

Ainda hesitei, inesperando aquele pedido. O homem nem me fitava, estivesse envergonhado. E assim, de cabeça baixa, insistiu:

-É que, sabe, eu não tenho ninguém. Antes ainda tinha quem me

apoggio, addormentamento. Rimanemmo a vedere le lucine della città, laggiù, a ricordare che l'uomo soffre dell'incurabile paura di essere notte.

Il paese di quell'uomo sarebbe stata la notte. Il mio territorio era il giorno, con la sua luminescenza tanta che serve per lo più a lasciarci vedere.

E pensai: il primo alimento è la luce. Ci invade appena nasciamo. Poi, la luminosità, con le sue infinite cascate, resta a ingrassarci l'anima. In me, per lo meno, la prima nostalgia è quella della luce. Dirò, quindi: mi manca la mia luce natale? Magari l'anima di quest'uomo, sempre annidato nel buio, era dimagrita così a svista d'occhio? L'uomo è un animale diurno. Il giorno è animale umano?

Mi scese, spesso, il sonno. Avanzai un saluto non senza tirare fuori dalla tasca alcune banconote che distesi in direzione del disastro:

-La lascio con un po' di denaro. Magari le verranno, più tardi, i dolori dell'incidente?

Per mia sorpresa, rifiutò. Senza veemenza, senza alcuna enfasi. Era un rifiuto vero.

-Posso chiedere una cosa qualsiasi?

-Chieda.

-Mi faccia un altro po' di compagnia. Tutto qui: compagnia.

Esitai un momento, inaspettandomi quella richiesta. L'uomo nemmeno mi guardava, come fosse imbarazzato. E così, a testa bassa, insisté:

dispensasse migalha de conversa. Mas, agora, já nem. E me dá um medo de me sozinhar por esses aís.

Quase que falava para dentro, eu devia abaixar orelha para o entender.

Assim, cabismundo, prossegui:

-Sabe o que faço? Vou dizer... mas o senhor me prometa que não zanga...

-Prometo.

-O que eu faço, agora, é me deixar atropelar. É. Ser embatido num resvalo de quase nada. Indemnização que peço é so esta: companhia de uma noite.

Fiquei quieto sem me achar conveniência. Nem gesto nem palavra me defendiam. O atropelado centrou esforço em se erguer, mão sobre o joelho. Já de pé me segurou o cotovelo:

-Pode ir, à vontade. Nem imagina como senhor me fez bem, me bater e, depois, me falar. Agora já nem sinto dor nem dentro nem fora.

Ainda fiz menção de ficar, perdido entre garganta e coração. Mas o andrajoso levantou o braço, em serena sentença:

-Vá, meu amigo, vá na sua vida.

Regressei ao carro. Arranquei-me dali, devagar. Olhei no espelho para retrover o vagabundo. Me lembrei então que nem o nome dele eu anotara. Lhe chamo agora: o homem da rua. Seu nome ficará assim, inominável, simplesmente: homem da rua. Lembrando este tempo em que deixou de haver a rua do homem.

-È che, sa, non ho nessuno. Una volta avevo chi mi dispensasse briciole di conversazioni. Ma, ora, non più. E mi fa così tanta paura restare da solo.

Come se stesse parlando da dentro, doveti abbassare le orecchie per capirlo. Così, a testa muta, proseguì:

-Sa cosa faccio? Glielo dico... ma mi prometta di non arrabbiarsi...

-Lo prometto.

-Quello che faccio, ora, è farmi investire. Sì. Farmi imbattere in uno scivolone di poco conto. L'indennizzo che chiedo è solo questo: la compagnia di una notte.

Rimasi in silenzio senza trovarci convenienza. Né gesti né parole mi difendevano. L'investito fece lo sforzo di alzarsi, mani sulle ginocchia.

Già in piedi mi prese per il gomito:

-Può andare, prego. Non immagina quanto bene mi ha fatto, colpendomi e, poi, parlandomi. Ora non sento più dolore né dentro né fuori.

Feci ancora il gesto di rimanere, perso tra gola e cuore. Ma lo straccione alzò il braccio, in serena sentença:

-Vai, amico mio, vai per la tua vita.

Tornai alla macchina. Arrancai via da lì, lentamente. Guardai lo specchietto per retrovedere il vagabondo. Mi ricordai allora di non avere nemmeno annotato il suo nome. Ora lo chiamo: l'uomo della strada. Il suo nome rimarrà così, inominabile, semplicemente: uomo

della strada. In memoria del tempo in cui smise di esserci la strada dell'uomo.

O general infanciado

O general Orolando Resoluto era um homem congélido, capaz de frigorificar o mais pequeno sentimento. Desses que lambem a carta para colar o selo. Seu único amor: a pátria. Sua exclusiva paixão: a guerra. A família ele vivia com espírito de dever, encargo biológico, contrato social. Por obrigação lhe nasceu o filho, sua primeira e única descendência. O menino veio à luz e o general Resoluto, impassível, espreitou o berço, mais inspetor que parente:

-Hum!

E mais nada, senão essa interjeição seca. Retilíneo, o general não despenteou nervo. A mulher Rosanita sorriu: estaria o marido apenas invisivelmente comovido? A esposa havia sido formada em credo e cruz, um terço da vida no terço. Mal saída da catequese ela catecasou-se. Rosanita sabia que os homens se comportam, neste mundo, como estrangeiros. A machice é arrogância dos que têm medo, mais excluídos que emigrantes. Só as mulheres são indígenas da vida. Paciente, a esposa ainda negociou com ele um riso:

-Então, senhor pai?

Rosanita arredondava os cantos às palavras mas Orolando Resoluto não desenrijeceu. Simplesmente, ajeitou a colcha no berço como se corrigisse a linha de um desenho. Nem um carinho, nem um despenhar de alma. Nada, só aquele gélido olhar de quem passa revista às tropas.

Il generale infanziato

Il generale Orolando Resoluto era un uomo congelido, capace di frigoriferare il più piccolo sentimento. Di quelli che leccano la carta per incollare il francobollo. Il suo unico amore: la patria. Sua esclusiva passione: la guerra. La famiglia la viveva con spirito di dovere, incarico biologico, contratto sociale. Per obbligo gli nacque il figlio, sua prima e unica discendenza. Il bimbo venne alla luce e il generale Resoluto, impassibile, osservò la culla, più ispettore che parente:

-Mh!

E nient'altro, se non questa interiezione secca. Rettilineo, il generale non spettinò alcun nervo. La moglie Rosanita sorrise: il marito era forse invisibilmente commosso? La sposa era stata educata a credo e croce, un terzo della vita nel terzo mistero. Appena terminato il catechismo si cateaccasò. Rosanita sapeva che gli uomini si comportano, in questo mondo, come stranieri. La mascolinità è arroganza di quelli che hanno paura, più esclusi dei migranti. Solo le donne sono indigene della vita. Paziente, la sposa negoziò con lui un sorriso:

-Allora, signor papà?

Rosanita smussava gli angoli alle parole ma Orolando Resoluto non si scompose. Semplicemente, sistemò la coperta nella culla, come se correggesse la linea di un disegno. Né una carezza, né un precipizio d'anima. Niente, solo quel gelido sguardo di chi passa in rassegna le

Já em casa, ele recusou dar colo ao estreado filho. A farda era imaculável, inodoável. Haja disciplinas. A mulher muito se sofria com aquele alheamento.

O tempo ia tricotando semanas e o militarão continuava impávido, sem sequer se chegar ao menino. No dia do registo Rosanita impôs obrigações de credo:

-Quero que lhe ponha nome de santo.

Orolando protestou: havia mandos da tradição, regulamento de família. Depois, o que se impunha era nome guerreiro, não fosse a criança amolecer logo de apelido. E sentenciou heroicas nomeações: Gungunhana, Muzila, Sochangane.

-Quero nome de santo. Me deixe carinhar esse menino, me favoreça um nome de santo para lhe darmos garantias.

Cistóvão ficou. Notificado de ternura: Cristovinho. O menino cresceu e foi enchendo a casa de contentações. O general se incomodava eurgia a mulher de pôr cobro às excedentárias alegrias. Cristovinho em tudo inventava brinquedo. O pai se libertava da farda e ele, instantâneo, pegava as solenes medalhas e as pendurava em desrespeitosos lugares.

-Deixe, Orolando. Ele só está dar riso ao metal.

Volta e não-volta, o menino laçava os bracinhos no paterno pescoço. Nordicamente, o general rompia o abraço. Mas quanto mais afastava o filho mais ele se chegava. Até que o miúdo cresceu a pontos de aniversários. Começava o serviço da infância, voz e riso solares. Aquela

truppe.

A casa, si rifiutò di tenere in braccio il neonato figlio. La divisa era immaculabile, immacchiabile. Ci sia disciplina. La moglie molto soffriva di quell'alienazione.

Il tempo andava tessendo settimane e il militarone continuava impavido, senza nemmeno avvicinarsi al bambino. Il giorno della registrazione Rosanita impose obblighi di credo:

-Voglio che gli metta il nome di un santo.

Orolando protestò: c'erano ordini della tradizione, regolamento di famiglia. Poi, quello che si imponeva era un nome guerriero, che la creatura non si rammollisse subito con il nome. E sentenziò eroici nomi: Gungunhana, Muzila, Sochangane.

-Voglio il nome di un santo. Lasciami affettuare questo bambino, favoriscimi il nome di un santo per dargli delle garanzie.

Cristóvão fu. Chiamato con affetto: Cristovinho. Il bambino crebbe e riempì la casa di gioie. Il generale si infastidiva e ordinava alla moglie di porre fine alle eccedenti allegrie.

Cristovinho con qualsiasi cosa inventava un gioco. Il padre si liberava della divisa e lui, istantaneo, prendeva le solenni medaglie e le appendeva in luoghi irrispettosi.

-Lascialo stare, Orolando. Sta solo ridendo al metallo.

Di tanto in tanto, il bambino gettava le braccine al collo paterno. Nordicamente, il generale rompeva l'abbraccio. Ma quanto più

alegria não tinha companhia do pai. A mãe sempre rezando para que o marido se detivesse um simples instante de ternura. Ao menos o santificado nome do miúdo operasse em Orolando um desatendido milagre. Em vão.

Certa tarde, o menino desapareceu. Perdido no jardimzal da frente, fugido da mão da tia. A mãe chamou o marido em aflição, avisando-o da tragédia. O general fez subir nos ombros as divisas. Resgatar o miúdo era missão de honra. Na falta de guerra há que inventar outros belicimos. E saiu, no encalço da procura.

Depois de muito voltar, Orolando encontra o menino junto dos falecidos balouços. Cristovinho persegue um balão vagabundo. O pai, vigoroso, intende encher o balão de immediatos furos. Com raiva, o balão lhe escapa e sobe, matreiro. Rodopiou no ar, o militar salta, as medalhas se soltam e tombam com tilintes e requintes. O menino despercebe: acredita que o soturno pai, finalmente, se decidiu a brincadeiras. E junta-se aos saltos do pai, deflagrando risos. O general em fúria dá voz de comando ao balão. E quando já crê ter o brinquedo domado, misteriosa brisa o faz soltar e ressubir em livres combalhotações. Até que o general em fúria saca da pistola e dispara. O primeiro tiro desconssegue. No segundo tiro, o balão subita-se, deflagrado. Com o susto, o menino cai e fere o rosto numa pedra. O sangue ingénuo e inocente enche os lenços do pai. O militar, num momento, se aflige e recolhe o menino nos braços. Cristovinho se aconchega no colo dele e

allontanava il figlio più questo si avvicinava. Fino a quando il piccolo non crebbe al punto di compiere anni. Cominciava il servizio d'infanzia, voce e sorriso solari. Quell'allegria non aveva la compagnia del padre. La madre sempre a pregare affinché il marito si riservasse un semplice istante di tenerezza. Almeno il santificato nome del piccolo operasse in Orolando un inatteso miracolo. Invano.

Un pomeriggio, il bambino scomparve. Perso nel giardirato anteriore, sfuggito di mano alla zia. La madre chiamò il marito afflitta, avvisandolo della tragedia. Il generale infilò le spalle nella divisa. Ritrovare il piccolo era missione d'onore. In assenza di guerra bisogna inventare altri bellicismi.

E uscì, sulle tracce della ricerca.

Dopo molti giri, Orolando trova il bambino accanto alle defunte altalene. Cristovinho insegue un palloncino vagabondo. Il padre, vigoroso, intende riempire il palloncino di immediati fori. Con rabbia, il palloncino gli scappa e sale, astuto. Volteggiò in aria, il militare salta, le medaglie si sollevano e cadono in tintinnii e raffinatezze. Il bambino scapisce: crede che il cupo padre, finalmente, si sia deciso a giocare. E si aggiunge ai salti del padre, deflagrando risate. Il generale infuriato dà voce di comando al palloncino. E quando già crede di aver domato il giocattolo, una misteriosa brezza lo fa sollevare e risalire in libere capriole. Fino a che il generale infuriato prende la pistola e spara. Il primo sparo fallisce. Con il secondo, il palloncino si improvvisa,

assim se deixa até chegar em casa, já adormecido.

No portão, a mãe espera, atarantonta. O pai abre alas e conduz a criança, dormida, ao leito. A mãe segue atrás, as mãos se recolhendo uma na outra como pássaros cegos. Vê o general sentar no leito do menino e debruçar cuidados, quase paternos. Rosanita sonha que este momento é a terna eternidade, fração de paraíso. E dá graças aos céus pela visão. Nessa noite, o general é que levanta para espreitar o sossego do menino. Dia seguinte, ele chega mais cedo do serviço e acorre ao quarto para olhar o filho. E assim toda a semana: Orolando Resoluto escapa do quartel e entra em casa, urgente, sem cumprimentar esposa nem parar no televisor. Vem ver o filho, escutar suas brincadeiras. Fim da tarde, ele pega a mão do menino e vai passear com ele, compra-lhe doces, mimos.

A mulher contenta-se, crendo em milagre. Mesmo que Orolando, agora, apenas lhe preste desatenções. No é só ela a alheada. O general vai amolecendo a pontos de esquecer as invioláveis obrigações. A carreira de militar está agora descarreirando. Um dia, distraído, entrou no quartel ainda envergando a máscara com que brincava.

As botas, outrora intocáveis, agora são divertimento. As medalhas servem de imaginários veículos, carregados de pedrinhas e poeiras. Certa manhã, Resoluto estende um bilhete à mulher e lhe pede que faça entrega dessa mensagem no quartel.

-Está escrito que não vou, estou doente.

scoppiato. Per lo spavento, il bambino cade e si ferisce il volto su una pietra. Il sangue ingenuo e innocente riempie i fazzoletti del padre. Il militare, in un momento, si affligge e raccoglie il bambino tra le braccia. Cristovinho si accoccola tra le sue braccia e così si fa portare fino a casa, già addormentato.

Sul portone, la madre aspetta, disorientata. Il padre si fa largo e conduce la creatura, addormentata, a letto. La madre segue dietro, le mani raccolte l'una nell'altra come uccelli ciechi. Vede il generale sedersi sul letto del bambino e prestare cure, quasi paterne. Rosanita sogna che questo momento è la tenera eternità, frazione di paradiso. E ringrazia i cieli per la visione.

Quella notte, è il generale ad alzarsi per spiare la quiete del bimbo. Il giorno dopo, torna prima dal servizio e accorre alla stanza per guardare il figlio. E così tutta la settimana: Orolando Resoluto scappa dalla caserma ed entra in casa, urgente, senza salutare la moglie e senza fermarsi di fronte alla televisione. Viene a vedere il figlio, ad ascoltare le sue giocatezze. Alla fine del pomeriggio, prende per mano il bambino e va a passeggio con lui, gli compra dolci, regali.

La donna si rallegra, credendo al miracolo. Anche se Orolando, ora, appena le presta disattenzioni. Non è solo lei l'esclusa. Il generale si rammollisce al punto da dimenticare gli inviolabili obblighi. La carriera di militare si sta ora scarreirando. Un giorno, distratto, entrò in caserma ancora indossando la maschera con la quale giocava.

-Verdade, marido?

-Não. Eu quero só ficar com Cristovinho.

Essa manhã faltou ao serviço. Outras manhãs, idem. Ao pouco e pouco ele se inseparava do menino, se distanciando das militares obrigações.

Até que, definitivamente, de demitiu, prescindindo da carreira, acumuladas honras, engomadas memórias.

Agora, Orolando Resoluto só fica em casa. Se transferiu de vez para o quarto do menino. Dormem juntos, pai e filho, abraçados em bonecos. O ex-general adormece fatal, menino. Tal pai, fatal filho. A mulher entra no quarto, noite alta, e aconchega o sono de seus dois meninos.

Gli stivali, una volta intoccabili, sono ora divertimento. Le medaglie servono da immaginari veicoli, carichi di pietruzze e polveri. Una mattina, Resoluto porge un biglietto alla moglie e le chiede di consegnare il messaggio in caserma.

-C'è scritto che non vado, sono malato.

-Davvero, marito?

-No. Voglio solo rimanere con Cristovinho.

Quella mattina mancò al servizio. Le altre mattine, idem. A poco e poco si inseparava dal bambino, distanziandosi dai militari obblighi. Fino a che, definitivamente, si dimise, prescindendo dalla carriera, dalle onorificenze accumulate, dalle stirate memorie.

Ora, Orolando Resoluto sta solo a casa. Si è trasferito definitivamente nella stanza del bambino. Dormono assieme, padre e figlio, abbracciati alle bambole. L'ex-generale si addormenta fetale, bambino. Tale padre, fatale figlio. La donna entra nella stanza, notte fonda, e rimbocca il sonno dei suoi due bambini.

Rungo Alberto ao dispor da fantasia

Conto uma verdade de Rungo Alberto, meu completo amigo, perdido em escura noite na ilha de Inhaca. Ele nasceu junto do mar, em lugar onde terra e mar se fronteiraçam. Dizia «minha água-natal». Rungo já não se abastecia de ilusão: tudo é areia sem castelo. O que ele queria era ver chegar a Paz. Nisso se duvidava. Afinal, a única maneira de a guerra terminar é ela nunca ter começado. Lá tinha suas razões. Porque ele era um fugido da guerra. Magro: descurava um esterno muito externo. Cabelo branco mas por indevida idade.

Me chamava assim: Mio Conto, Mira Cuito, Miraconcho. Me desapelidava? Não, aquilo era simples inclinação do peito. Uma amizade funda lhe fazia inventar aqueles todos nomes. Um só não serviria. Eu ria: há tanto que precisava aquela falha de identidade. Mas eu naquele amigo punha também as muitas visões. Rungos, tantos ele era. Qual deles o verdadeiro? Pois, meu suposto Rungo Alberto, uma certa manhã anunciou:

-Vou construir um barco!

Duvidei. Rungo Alberto era uma pessoa muito instantânea mas aquele carço me parecia maior que a garganta. Não sendo engenheiro marinho, nem tendo artes de carpintaria, onde iria ele buscar qualificação? Rungo virou as costas entoando sua única canção. Uma vez me inquiririu:

Rungo Alberto al disporre della fantasia

Racconto una verità di Rungo Alberto, mio completo amico, perso nella notte scura sull'isola Inhaca. È nato vicino al mare, in un luogo in cui terra e acqua si confinano. Diceva: «la mia acqua natale». Rungo non aveva scorte di illusione: tutto è sabbia senza castello. Quello che voleva era veder arrivare la Pace. In questo c'erano dei dubbi. Alla fine, l'unico modo in cui può terminare la guerra è non cominciare mai. Aveva le sue ragioni. Perché era un profugo di guerra. Magro: trascurava uno sterno molto esterno. Capelli bianchi ma per indebita età.

Mi chiamava così: Mio Conto, Mira Cuito, Miraconcho. Mi denomizzava? No, quella era semplice propensione del petto. Un'amicizia profonda gli faceva inventare tutti quei nomi. Uno solo non sarebbe servito. Io ridevo: da tanto avevo bisogno di quella mancanza d'identità. Da tanto ero sprovvisto dell'attestato di inabilitazioni. Ma io in quell'amico riponevo anche le molte visioni. Rungos, da tanto che era. Quale di loro quello vero? Poi, il mio supposto Rungo Alberto, un bel giorno annunciò:

-Costruirò una barca!

Dubitai. Rungo Alberto era una persona molto istantanea ma quel nocciolo mi sembrava più grande della gola. Non essendo ingegnere navale, né avendo arti di carpenteria, dove avrebbe trovato la qualifica?

-Não conhece esta canção? É um hino quase nacional.

Na manhã seguinte, o homem deitou mãos à manobra. Sua oficina foi instalada numa clareira da floresta, perto da Estação de Biologia. Para ali ele passou a se deslocar muito diariamente, em competição com a madrugada. Se escutavam os martelos, fazendo calar a piadeira da passarada. Manhã à noite, Rungo Alberto instrumentava nos enormes troncos. Convertera-se em mercenário marceneiro? Na oficina do improvisado construtor de navios se viam intermináveis troncos transitando de madeira para tábua.

Eu queria espreitar, ele recusava. A construção não podia ser olhável. Assim se protegia de invejas e feitiços. Ele engenhava o barco como o mar fabrica os corais, petrificando o rendilhado de suas espumas. Os ilhéus passavam por ali, gozavam com a proclamação de Rungo. Podia um semiurbano se aventurar a embarcadero?

Uma madrugada, Rungo me alvoroçou a janela. Coração aos tropeços, ele me conduziu pelos atalhos secretos que desaguavam em sua oficina:

-Você se arreagale, mano.

Apontava uma enorme embarcação. Me espantei. Aquilo era um barco, autêntico, da proa à ré. Superava a dezena de metros, lindo de pintado: azul, branco, castanho. O mastro, vaidoso, ascendia a copa da floresta. Rungo Alberto, porventuroso e circunsperto, me afrontava. Não encolhi uma dúvida:

-Agora, caro Rungo, eu lhe pergunto: como vai levar o barco até o mar?

Rungo si girò intonando la sua unica canzone. Un'altra volta mi chierise:

-Non conosci questa canzone? È un inno quasi nazionale.

La mattina seguente, l'uomo mise le mani in manovra. La sua officina fu installata in una radura della foresta, vicino alla Estação de Biologia. Per di là si mise a dislocarsi molto quotidianamente, in competizione con il mattino. Si sentivano i martelli, che zittivano il cinguettio degli uccelli. Dalla mattina alla sera, Rungo Alberto strumentava negli enormi tronchi. Si era convertito in mercenario falegname? Nell'officina dell'improvvisato costruttore di barche si vedevano interminabili tronchi transitare da legno a tavola.

Io volevo sbirciare, lui rifiutava. La costruzione non poteva essere guardabile. Così si proteggeva da invidia e incantesimi. Ingegnava la barca come il mare fabbrica i coralli, pietrificando il merlettato delle sue spume. Gli isolani passavano per di lì, godevano alla proclamazione di Rungo. Poteva un semiurbano avventurarsi a imbarcatore?

Una mattina, Rungo mi spaventò alla finestra. Col cuore zoppicante, mi condusse per i sentieri segreti che sfociavano nella sua officina:

-Strabuzza gli occhi, caro.

Indicava un'enorme imbarcazione. Mi stupì. Quella era una barca, autentica, da prua a poppa. Superava la decina di metri, bella di pittura: azzurro, bianco, castano. Il mastro, vanitoso ascendeva alla chioma della foresta. Rungo Alberto, casfortunato e circunsveglio, mi

Tudo ele tinha antepensado. Os estudantes, me respondeu sorrindo.

-Os estudantes?

-Sim, os seus alunos podem tchovar o barco. Peço: fale com eles.

Não houve estudante que se furtasse. Todos juntaram braços e alegrias.

Quatro horas depois o barco entrava nas ondas do Índico. Rungo abriu vinho português, despejou as primeiras gotas sobre o barco, outras sobre o mar. Só depois a garrafa circulou por todos. Abençoado, o barco parecia se afeiçoar melhor ao bate-onda. No batismo a criança é que abençoa o mundo?

Os estudantes voltaram às camaratas, algazarrentos. Na praia fiquei eu e ele contemplando o barco no embalo de seu destino.

-E agora que vai fazer com ele?

-Com o barco?

Não sabia, nem queria ideia. Fizera o barco, provará. A viagem era outro assunto. Insonhável. Minha viagem foi esta, eu termino aqui. Mas, então qual o benefício da obra?

-Não é no deserto que ganhamos miragem?

Durante dias ele sentou na praia contemplando o barco. Parecia ancorado à sua própria vitória. Rungo perdera a noção, divaguava? A mulher zangava-se: em casa, Rungo não dava atendimento. E ela me pediu em choro: eu que acudisse à réstia do senso dele...

-Eu, mulher, não tenho voto na madeira. Esse homem é casburro.

E ela se calou. Rungo era tão bom que ninguém aguentava ser inimigo

affrontava. Non trattenni un dubbio:

-Ora, caro Rungo, ti chiedo: come porterai la barca fino al mare?

Tutto aveva premeditato. *Gli studenti*, mi rispose sorridente.

-Gli studenti?

-Sì, i tuoi studenti possono spingere la barca. Ti chiedo: parla con loro.

Non ci furono studenti che si rifiutarono. Tutti unirono braccia e allegrie. Quattro ore dopo la barca entrava nelle onde dell'Indiano. Rungo aprì del vino portoghese, versò le prime gocce sulla barca, altre in mare. Solo dopo la bottiglia circolò per tutti. Benedetta, la barca sembrava adattarsi meglio al moto delle onde. Nel battesimo è il bambino a benedire il mondo?

Gli studenti tornarono alle camerate, chiassosi. In spiaggia rimasi io con lui a contemplare la barca in ballo al suo destino.

-E ora che ci fai?

-Con la barca?

Non lo sapeva, né voleva idee. Aveva fatto la barca, aveva dato prova. Il viaggio era un altro discorso. Insonabile. *Il mio viaggio è stato questo, io finisco qui.* Ma, allora qual era il beneficio dell'opera?

-Non è nel deserto che guadagniamo il miraggio?

Per giorni sedette sulla spiaggia a contemplare la barca. Sembrava ancorato alla propria vittoria. Rungo aveva perso il senno, divacuava? La moglie si infastidiva: a casa, Rungo non era presente. E lei mi chiese in lacrime: che fossi io ad accudire ciò che restava del senno di lui...

dele. Aquilo era maldição, serviço encomendado dos aléns. Ela sabia, ali se vivia muito oralmente. E, nessa tarde, ela foi ao feiticeiro. O depois não se esperou.

Nessa mesma noite rebentou uma tempestade de escangalhar o oceano. O barquinho se soltou do mundo, desnavegou pela escuridão. Rungo, dizem, foi no encaço da sua criação.

Dias depois, a país via chegar a Paz. Ainda hoje, de regresso à ilha, eu me sento junto ao mar. Quem sabe da estória de Rungo, seu barco vogando na outra margem? Com suas águas sempre moventes, o mar não nos deixa ver o tempo. Quem me encara, espreitando o poente, acredita que eu me consagro a saudades. A tristeza é uma janela que se abre nas traseiras do mundo. Através dela eu vislumbro Rungo Alberto, meu velho amigo. Depois, um deserto me engole a alma. Estrangeiro é o lugar onde não se espera ninguém.

-Io, donna, non ho le capacità per farlo. Quest'uomo è testasino.

E lei si zittì. Rungo era così buono che nessuno riusciva ad essere suo nemico. Quella era una maledizione, servizio di comando altrui. Lei sapeva, lì si viveva molto oralmente. E, quel pomeriggio, andò dallo stregone. Il poi non si attese.

Quella stessa notte esplose una tempesta da sconquassare l'oceano. La barchetta si levò dal mondo, snavigò nell'oscurità. Rungo, dicono, seguì le tracce della sua creazione.

Giorni dopo, il paese vedeva arrivare la Pace. Ancora oggi, di ritorno all'isola, mi siedo accanto al mare. Chi conosce la storia di Rungo, e della sua barca che voga sull'altra riva? Con le sue acque sempre moventi, il mare non ci lascia vedere il tempo. Chi mi guarda, ad osservare il tramonto, crede che io mi consacri a nostalgie. La tristezza è una finestra che si apre nelle retrovie del mondo. Attraverso lei intravedo Rungo Alberto, mio vecchio amico. Poi, un deserto mi ingoia l'anima. Straniero è il luogo in cui non si aspetta nessuno.

O despertar de Jaimão

Ouviu a voz da mulher gotejando. Como se estivesse submerso num tanque de água e as palavras dela fossem caindo, lágrimas da lua.

-Graças a Deus, você acordou.

Jaimão não percebeu o motivo da fala de Elvira. Olhou-se no corpo, horizontal. Os pés, de pé, todos despídos. Se recordava, em cacos de memória. Deitou-se foi num dia, longe.

-Não deitei calçado, mulher?

-Deitou, sim.

Então porquê a ausência dos sapatos? Elvira explicou: tiraram enquanto dormia. Foi ideia do vizinho Raimundo: ele sabia que os mortos falam com os dedos dos pés. Essa é maneira de conversarem com os vivos.

Sim, o vizinho disse assim, Jaimão. Tirámos seus sapatos quando já pensávamos que não acordava mais. Você, Jaimão, é o pai mais novo dos meus filhos, você dormiu quinze dias, de fio em novelo. Juro, marido, quinze dias de tempo. Até já pensávamos você tinha chegado ao fim, parado de doença falecível.

-Qual dia é hoje?

-O dia não interessa, respondeu Elvira, o que importa é que você acordou. Jaimão se ergueu, sentou-se com custosos gemidos. Mineiro que fui, tantos anos, me habituei a descer lá nas funduras, mais fundo que os subterrâneos. Desta vez, Elvira, escavei-me fundo de mais.

Il risveglio di Jaimão

Senti la voce della donna gocciolare. Come se fosse sommerso in una tanica d'acqua e le parole di lei stessero cadendo, lacrime della luna.

-Grazie a Dio, ti sei svegliato.

Jaimão non comprese il motivo delle parole di Elvira. Si guardò nel corpo, orizzontale. I piedi, in piedi, tutti spogli. Si ricordava, in cocci di memoria. Si sdraiò un giorno, lontano.

-Non mi sono sdraiato con le scarpe, moglie?

-L'hai fatto, sì.

E allora perché l'assenza delle scarpe? Elvira spiegò: le avevano tolte mentre dormiva. Fu un'idea del vicino Raimundo: lui sapeva che i morti parlano con le dita dei piedi. Questo è il modo in cui conversano con i vivi. *Sì, il vicino ha detto così, Jaimão. Ti abbiamo tolto le scarpe quando già pensavamo non ti saresti più svegliato. Tu, Jaimão, sei il padre più giovane dei miei figli, hai dormito quindici giorni, dal filo al gomitolo. Giuro, marito, quindici giorni di tempo. Addirittura già pensavamo fossi arrivato alla fine, immobile per malattia moribile.*

-Che giorno è oggi?

-Il giorno non interessa, rispose Elvira, ciò che importa è che ti sei svegliato. Jaimão si alzò nel letto, si sedette con affaticati gemiti. Minatore com'ero, per tanti anni, mi sono abituato a scendere lì nelle profondità, più a fondo dei sotterranei. Questa volta, Elvira, mi sono

Demorei foi a chegar à tona do mundo. Deixa ver seus olhos, Elvira. É que quase não lembro deles.

Elvira se postou perante o recém-regressado. Jaimão passeou saudades pelo rosto da mulher. Mas logo ele pousou o olhar no chão.

-Sonhei que você tinha saído com outro.

-Com outro?

O despertado tossiu, saltaram-lhe sangues de dentro. Tentou esconder o vermelho nos lençóis. *Deixa que eu limpo*, sossegou a mulher. Ele desviou-se da intenção dela. Mas ela insistiu:

-Homem não deve mexer em sangue. Só a mulher.

-E porquê?

-Em vocês, homens, o sangue anda junto com a morte.

-Você fala coisa que nem sabe.

-A mulher é que pega no sangue e faz nascer uma outra vida.

-Conversa redonda, Elvira. Mas me diga uma coisa, mulher: todo esse tempo você não chamou ajuda de ninguém?

-Ninguém.

-Mas então o satanhoco do Raimundo não veio me ver, nesse meu estado?

Sim, ela chamara Raimundo, o vizinho. Isto é, não é bem que chamara. Apenas mostrou ponta de chamamento. *Que eu, marido, não gosto de falar fora assuntos de dentro. No início ele recusou vir. Raimundo até que falou, rindo, assim:*

scavato troppo a fondo. Ci ho messo tempo ad arrivare alla superficie del mondo. Lasciami vedere i tuoi occhi, Elvira. È che quasi non li ricordo.

Elvira si mise di fronte al neoritornato. Jaimão passeggiò nostalgie sul volto della donna.

Ma presto posò lo sguardo a terra.

-Ho sognato che uscivi con un altro.

-Con un altro?

Lo svegliato tossì, gli saltarono sangui da dentro. Tentò di nascondere il rosso nelle lenzuola. *Lascia che pulisco*, rassicurò la donna. Lui si deviò dalle intenzioni di lei. Ma lei insisté:

-Gli uomini non devono avere a che fare col sangue. Solo le donne.

-E perché?

-In voi, uomini, il sangue va assieme alla morte.

-Parli di cose che nemmeno sai.

-È la donna che prende il sangue e fa nascere un'altra vita.

-Discorso chiaro, Elvira. Ma dimmi una cosa, moglie: per tutto questo tempo non hai chiesto aiuto a nessuno?

-Nessuno.

-Ma quindi quel demonio di Raimundo non è venuto a vedermi, in queste mie condizioni?

Sì, lei aveva chiamato Raimundo, il vicino. Insomma, non l'aveva proprio chiamato. Appena mostrò la punta di una chiamata. *Perché a*

-Doente? Isso é manha dele. Eu desautentico esse seu marido, Dona Elvira. O gajo é mestre da preguiça, lhe conheço desde-desde. O sacana só está fingir do sono, mais nada.

-O sacana? Raimundo me apelidou mesmo assim?

Jaimão não cabia em si. Conta mais, mulher, quero saber bem desse Raimiudinho.

-Mas, marido, nem imagina o seu amigo quem é. Não foi que ele me aproveitou?

-Lhe aproveitou, como?

-Sim, ele me fez adiantamentos. Que eu era bonita de mais valer, devia era aproveitar o seu adormecimento.

-Ai, sim? Raimundo disse isso? Vai ver, traidor. Lhe despromovo, filho de uma quinhentas, lhe desconto no retroativo.

-Foi nesse momento que você, marido, começou a mexer os dedos dos pés. O Raimundo se debruçou todo para assistir ao seu dedilhar. Você movimentava e ele lia seus dedos.

-Não quero mais ouvir essa história, mulher. Chama-me esse sacana. Agora mesmo.

Elvira sai para ir chamar Raimundo. O vizinho não demora a chegar. Na soleira da porta trocam palavras, ele e a dona de casa. Segredam-se.

-Você já lhe disse, Elvira?

-Lhe disse o que?

-Que ele vai morrer.

me, marido, non piace parlare fuori degli argomenti di dentro. All'inizio si è rifiutato di venire. Raimundo addirittura disse, ridendo, così:

-Malato? È uno dei suoi trucchi. Disautentico questo suo marito, Dona Elvira. Il tipo è maestro di pigrizia, lo conosco da sempre. Il bastardo sta solo fingendo il sonno, nient'altro.

-Il bastardo? Raimundo mi ha chiamato proprio così? Jaimão non stava in sé stesso. Dimmi di più, moglie, voglio sapere per bene di questo Raimundino.

-Ma, marito, nemmeno immagini il tuo amico chi è. Non se ne è mica approfittato di me?

-Se ne è approfittato, come?

-Sì, mi ha fatto delle avance. Che ero bella da valere di più, che avrei dovuto approfittare del tuo addormentamento.

-Ah, sì? Raimundo ha detto questo? Vedrà, traditore. Lo declasso, figlio di puttana, lo sconto nel retroattivo.

-È stato in quel momento che tu, marito, hai iniziato a muovere le dita dei piedi. Raimundo si è chinato tutto per assistere al tuo diteggiare. Tu ti muovevi e lui leggeva le tue dita.

-Non voglio più sentire questa storia, donna.

Chiamami quel bastardo. Ora.

Elvira esce per andare a chiamare Raimundo. Il vicino non tarda ad arrivare. Sulla soglia della porta si scambiano parole, lui e la padrona

-Eu não sei como falar essas coisas...

Do seu leito, o despertado grita: *que fazem vocês aí, aos segredinhos? Não me diga você está escadear na minha mulher?* Elvira se chega ao leito do moribundo, festeja-lhe a fronte, deitando-lhe ternuras. O vizinho também se aproxima, mãos cruzadas no ventre, sinal de respeito. O recém-dormido fala:

-Então, Raimiúdo, eu te mandei estudar, tu és quase da família. E agora me fazes assim de mim, teu pai hierárquico?

-Fiz o quê, vizinho?

-Me redemoinhas na mulher. Diga, sinceramente, estamos de homem para homem.

-Pensava que você não acordava mais. Mas foi por causa do que você falou.

-Falei o quê, seu aldrabão?

-Disse para eu tomar conta das suas heranças... incluindo ela.

-Mentira, satanhoco!

-Falou, juro, falou com os dedos dos pés...

O grande Jaimão espumava as raivas. *Trabalhei anos, deixei meus pulmões na mina do John. Onde estão meus randes, onde mexeram minhas poupanças? Súbito, em sua mão se acendeu um brilho de faca. Respeito, Raimundo, ainda lhe vou naifar essas fuças todas. Não estudou o respeito, lá na escola que lhe mandei? Mas com gente igual a você, não se gasta palavra. Com você a gente se explica com lâmina.*

di casa. Si segretano:

-Glielo hai già detto, Elvira?

-Gli ho già detto cosa?

-Che morirà.

-Non so come dire queste cose...

Dal suo letto, lo svegliato grida: *che fate voi lì, vi dite i segreti? Non dirmi che stai scalinando mia moglie?* Elvira si avvicina al letto del moribondo, gli accarezza la fronte, coccolandolo. Anche il vicino si avvicina, mani incrociate nel ventre, in segno di rispetto. Il neodormito dice:

-Allora Raimiúdo, ti ho fatto studiare, sei quasi di famiglia. E adesso fai così di me, tuo padre gerarchico?

-Che cosa ho fatto, vicino?

-Stai attorno a mia moglie. Dillo, sinceramente, siamo uomo a uomo.

-Penavo che non ti saresti più svegliato. Ma è stato per quello che hai detto.

-Ho detto che cosa, razza di ciarlatano?

-Mi hai detto di prendermi cura delle tue eredità... inclusa lei.

-Bugie, demonio!

-L'hai detto, lo giuro, l'hai detto con le dita dei piedi...

Il grande Jaimão schiumava di rabbia. *Ho lavorato per anni, ho lasciato i polmoni nella miniera di John. Dove sono i miei randes, dove sono finiti i miei risparmi? All'improvviso, nella sua mano si accese la*

Daí o motivo da bala, a razão da catana.

-Estou pedir grande desculpa, Jaimão.

-Sabe qual é o castigo? Sabe, não é?

Enquanto perguntava ia raspando a barriga da faca na pedra do chão. O outro se placava de encontro à parede, milimétrico. *A vida, caro vizinho, a vida é que é muito mortífera.*

-Não me mate, Jaimão!

O outro prosseguia com esmero a afiação da lâmina. Levantava o punhal, examinava-o à contraluz. Vistoriava o instrumento da punição. Demorava-se só para aumentar o sofrimento do outro? Ou de contrária maneira: muito tato, pouco ato? Raimundo, de joelhos, implorava. Mas Jaimão prosseguia ameaça:

-Eu vou-lhe deseliminar. Ou você pensa que sou um papagago?

De repente, o vizinho atrevido se reatreveu e, aos gritos, desatou a arguir:

-Você, Jaimão, você é que vai morrer por castigo dos xicuembos.

-Eu?

-Sim, morrer e de vez. Então, não se lembra? Você estava morto, falou-me, deu-me as devidas ordens. Agora queria que eu não cumprisse? Sim, não conhece a tradição? Pedido de morto é ordem.

Jaimão ainda tentou um golpe. A faca lhe saltou da mão, subiu pelos ares mas não tombou. Estranhamente, ficou volteando, em infundável remoinho.

scintilla di un coltello. *Rispetto, Raimundo, non ti accoltellerò ancora tutto il muso. Non hai studiato il rispetto, là alla scuola in cui ti ho mandato? Ma con gente come te, non si spreca parola. Con voi ci si spiega con la lama. Ecco il motivo del proiettile, la ragione della catana.*

-Ti sto chiedendo grandi scuse, Jaimão.

-Sai qual è il castigo? Lo sai, è così?

Mentre lo chiedeva strisciava la pancia del coltello sulla pietra del pavimento. L'altro si schiacciava alla parete, millimetrico. *La vita, caro vicino, è che la vita è molto mortifera.*

-Non uccidermi, Jaimão!

L'altro proseguiva con zelo l'affilatura della lama. Sollevava il pugnale, lo esaminava in controluce. Ispezionava lo strumento della punizione. Tergiversava solo per far crescere la sofferenza dell'altro? O, in modo contrario: molto tatto, poco atto? Raimundo, in ginocchio, implorava. Ma Jaimão continuava a minacciare:

-Io ti diseliminarò. O pensi che sono un pappabalbo?

All'improvviso, il vicino insolente si ricompoppose e, alle urla iniziò a ribattere:

-Tu, Jaimão, sei tu che morirai del castigo degli xicuembos.

-Io?

-Sì, morire e del tutto. Allora, non ti ricordi? Eri morto, me l'hai detto, mi hai dato i dovuti ordini. Ora volevi non li compissi? Sì, non conosci

De repente, o Jaimão sentiu um sono pesado, maior que morte. *Escute, Raimundo, vou dormir, agora. Depois, acordo e lhe mato.* E tombou, pesadelento. *Que chão é este, que poeira, que cheiro? Onde estou, afinal? Este escuro em que penetro não é a mina, essa fundura onde me infernei tantos anos? Se estou nas galerias como é que Elvira está atravessando o quarto e se atira nos braços de Raimundo? Se me estou obscurecendo por que motivo Raimundo me está cobrindo meus pés com essa capulana? E porquê esse pano me aparece como se fosse terra, me pesando mais que o inteiro planeta?*

la tradizione? Richiesta di morto è ordine.

Jaimão allora tentò un colpo. Il coltello gli scappò dalla mano, volò in aria ma non cadde. Sorprendentemente rimase a volteggiare, in un interminabile mulinello.

All'improvviso, Jaimão sentì un sonno pesante, più grave della morte. *Ascolta, Raimundo, vado a dormire, ora. Poi, mi sveglio e ti uccido. E cadde, incubolento. Che pavimento è questo, che polvere, che odore? Dove sono, infine? Questo buio in cui penetro non è la miniera, questa profondità in cui mi sono infernato per tanti anni? Se sono nelle gallerie com'è che Elvira sta attraversando la stanza e si getta tra le braccia di Raimundo? Se mi sto oscurando per quale motivo Raimundo mi sta coprendo i piedi con questa capulana? E perché questo panno mi sembra come se fosse terra, pesandomi più dell'intero pianeta?*

Raízes

Uma vez um homem deitou-se, todo, em cima da terra. A areia lhe servia de almofada. Dormiu toda a manhã e quando se tentou levantar não conseguiu. Queria mexer a cabeça: não foi capaz. Chamou pela mulher e pediu-lhe ajuda.

-Veja o que me está a prender a cabeça.

A mulher espreitou por baixo da nuca do marido, puxou-lhe levemente pela testa. Em vão. O homem não desgrudava do chão.

-Então, mulher? Estou amarrado?

-Não, marido, você criou raízes.

-Raízes?

Já se juntavam as vizinhanças. E cada um puxava sentença. O homem, aborrecido, ordenou à esposa:

-Corta!

-Corta, o quê?

-Corta essa merda das raízes ou lá o que é...

A esposa puxou da faca e lançou o primeiro golpe. Mas logo parou.

-Dói-lhe?

-Quase nem. Porquê me pergunta?

-É porque está sair sangue.

Já ela, desistida, arrumara o facão. Ele, esgotado pediu que alguém o destroncasse dali. Me ajudem, suplicou. Juntaram uns tantos, gentes da

Radici

Una volta un uomo si sdraiò, tutto, in cima alla terra. La sabbia gli faceva da cuscino. Dormì tutta la mattina e quando provò ad alzarsi non ci riuscì. Voleva muovere la testa: non fu capace. Chiamò la moglie e le chiese aiuto.

-Vedi che cosa mi sta tenendo ferma la testa.

La moglie guardò sotto la nuca del marito, lo tirò leggermente per la fronte. Invano. L'uomo non si scollava da terra.

-Allora, donna? Sono legato?

-No, marito, hai fatto le radici.

-Radici?

Già si riunivano i vicini. E ognuno dava sentenza. L'uomo, annoiato, ordinò alla moglie:

-Taglia!

-Taglia, cosa?

-Taglia queste cazzo di radici o quello che è...

La moglie prese il coltello e lanciò il primo colpo. Ma immediatamente si fermò.

-Ti fa male?

-Quasi per nulla. Perché me lo chiedi?

-È perché sta uscendo sangue.

Lei, ormai arresa, aveva messo via il coltello. Lui, vuotato, chiese che

terra. Aquilo era assunto de camponês. Começaram a escavar o chão, em volta. Mas as raízes que saíam da cabeça desciam mais fundo que se podia imaginar. Covaram o tamanho de um homem e elas continuavam para o fundo. Escavaram mais que as fundações de uma montanha e não se vislumbra o fim das radicações.

-Me tirem daqui, gemia o homem, já noite.

Revesaram-se os homens, cada um com sua pá mias uma enxada. Retiraram toneladas de chão, vazaram a fundura de um buraco que nunca ninguém vira. E laborou-se semanas e meses, mas as raízes não só não se extinguíam como se ramificavam em mais redes e novas radículas. Até que já um alguém, conhecedor de planetas, disse:

-As raízes dessa cabeça dão a volta ao mundo.

E desistiram. Um por um se retiraram. A mulher, dia seguinte, chamou os sábios. Que iria ela fazer para desprender o homem da inteira terra? Pode-se tirar toda a terra, sacudir as remanescentes areias, disse um. Mas um outro argumentou: assim teríamos que transmudar o planeta todo, acumular um monte de terra do tamanho da terra. E o enraizado, o que que se faria dele e de todas suas raízes? Até que falou o mais velho e disse:

-A cabeça dele tem que ser transferida.

E para onde, santos deuses? Se entreolharam todos, aguardando pelo parecer do mais velho.

-Vamos plantar a cabeça dele lá!

qualcuno lo stroncasse da lì. *Aiutatemi*, supplicò. Radunarono degli uomini, gente della terra. Quello era un affare da contadini. Cominciarono a scavare la terra, tutt'attorno. Ma le radici che uscivano dalla testa scendevano più a fondo di quanto si potesse immaginare. Scavarono il volume di un uomo e loro continuavano verso il basso. Scavarono più a fondo delle fondamenta di una montagna e non si intravedeva la fine delle radicolazioni.

-*Tiratemi via da qui*, gemeva l'uomo, già fatta notte.

Si riversarono gli uomini, ognuno con la sua pala e una zappa. Estrassero tonnellate di suolo, svuotarono il fondo di una buca come nessuno aveva mai visto. E si lavorò settimane e mesi. Ma le radici non solo non si estinguevano ma si ramificavano in più reti e nuove radichette. Fino a quanto un qualcuno, conoscitore di pianeti, disse:

-*Le radici di questa testa fanno il giro attorno al mondo.*

E si arresero. Uno per uno si ritirarono. La moglie, il giorno successivo, chiamò i saggi. Che cosa avrebbe fatto per liberare l'uomo dall'intera terra? Si può tirare via tutta la terra, scuotere le restanti sabbie, disse uno. Ma un altro argomentò: così dovremmo trasferire il pianeta tutto intero, accumulare un monte di terra delle dimensioni della terra. E il radicato, che cosa si sarebbe fatto di lui e di tutte le sue radici? Fino a che parlò il più vecchio e disse:

-*La sua testa deve essere trasferita.*

E dove, santi dèi? Si guardarono l'un l'altro, attendendo il parere del

E apontou para cima, para s celestiais alturas. Os outros devolveram a estranheza. Que queria o velho dizer?

-Lá, na lua.

E foi assim que, por estreia, um homem passou a andar com a cabeça na lua. Nesse dia nasceu o primeiro poeta.

più vecchio.

-Pianteremo la sua testa là!

E indicò verso l'alto, verso le celestiali alture. Gli altri restituirono sorpresa. Che voleva dire il vecchio?

-Là, sulla luna.

E fu così che, per la prima volta, un uomo finì per andare con la testa sulla luna. Quel giorno nacque il primo poeta.

O fintabolista

*(Ninguém pode imaginar
a pequenez da minha cidadezinha.*

Lá, porém, há gente que ainda me dá os bons dias)

Sempre onde chego é um lugar. Mas abrigo maior não encontrei senão nas paragens da memória. É lá que reside minha cidadezinha natal, que se acende devagarinhosa, como barco saindo de um lado escuro.

Este lugar se senta em minha meninice como se o único território fosse o tempo. Esse outro tempo escorria em obediência a secretos mandos de preguiça. Os acontecimentos do mundo ali aportavam sempre tarde, bem depois de atravessarem distâncias tais que se desbotava a realidade que lhes tinha ditado origem.

As notícias da Europa nos chegavam como tábuas de navios naufragados para além de extensas neblinas. Essas novidades desembarcavam húmidas em nossas mãos, moldáveis à nossa ideia. O tamanho e a gravidade das acontecências éramos nós que ditávamos. Assim destrocado, o mundo parecia um brinquedo.

Engigantecidos ficámos foi quando o nosso patricio Eusébio fintou o universo até penetrar nos relvados do Campeonato Mundial. Wembley e Maracanã passaram a estadiozitos no bairro da nossa infância. O nosso pé sonhava em chuteiras e cada chuto disputava cabeçalhos de jornais. De noite nos desenhávamos em figura dos livrinhos de cromos.

Il fintalciatore

*(Nessuno può immaginare
la piccolezza della mia cittadina.*

Là, però, c'è gente che mi dà il buongiorno)

Sempre dove arrivo è un luogo. Ma un rifugio più grande non l'ho trovato se non nelle fermate della memoria. È là che risiede la mia cittadina natale, che si accende lentinosa, come una barca in uscita da una fangosa oscurità.

Questo luogo si siede nella mia infanzia come se l'unico territorio fosse il tempo. Quest'altro tempo scorreva obbedendo a segreti comandi della pigrizia. Gli avvenimenti del mondo li approdavano sempre tardi, ben dopo aver attraversato distanze tali che si sbiadiva la realtà che aveva dettato loro origine.

Le notizie dell'Europa ci arrivavano come tavole di navi naufragate più in là delle estese nebbioline. Queste novità sbarcavano umide nelle nostre mani, modellabili alle nostre idee. Le dimensioni e la gravità degli avvenimenti eravamo noi a dettarli. Così scambiato, il mondo sembrava un giocattolo.

Rimanemmo ingigantiti quanto il nostro patrizio Eusébio dribblò l'universo fino a penetrare nei campi del Campionato Mondiale. Wembley e Maracanã passarono ad essere stadiucci nel quartiere della nostra infanzia. Il nostro piede sognava calci ed ogni tiro disputava le

Nesse tempo, a mais mundial da guerra era a que opunha o meu bairro aos restantes bairros da Beira. No centro deste conflito estava o campeonato de futebol em que assanhávamos soco e batota. Ali estava a nossa honra, partíamos de casa como fazem os guerreiros ao despedirem-se das famílias.

Não que a futebolada fosse a única disputa. Passámos por anterior batalha - o basquetebol. Mas na bola ao cesto nós não estávamos tão bem aquilatados. Aquilo era modalidade de gente rica. Tanto estávamos defasados que, em meio de decisiva batalha, o nosso pivô interrompeu a partida para perguntar ao árbitro se não podia encestar com a cabeça. Faltavam-nos jogadores altos. O nosso mais alto era o Tony Candeeiro que era cardíaco - tinha pouca válvula para muito coração. A mais centimétrica corrida e a ele exibia um tom arroxado semelhando a flor de nenúfar. Pedíamos uma pausa para o Tony reganhar a visão e ele, passados segundos, interrompia a ofegação para gemer um «continuemos!».

E lá seguíamos, perdendo sempre. A única vez que ganhámos nem demos por isso. O esforço tinha sido tal que nem deitámos tento no resultado. Estávamos deitando fresco sobre o Tony quando os adversários nos vieram congratular. Nós retorquimos, surpresos: *Ganhámos?!!*

Desistidos da elitista modalidade, regressámos ao futebol, atividade mais a jeito da nossa condição. E foi então que me vi convertido num

testate dei giornali. La notte ci disegnavamo come le figurine dei raccoglitori.

A quel tempo, la più mondiale delle guerre era quella che opponeva il mio quartiere al resto dei quartieri di Beira. Al centro di questo conflitto c'era il campionato di calcio in cui infiamavamo pugni e falli. Lì c'era il nostro onore, partivamo da casa come fanno i guerrieri quando lasciano le famiglie.

Non che la partita di calcio fosse l'unica disputa. Siamo passati per una precedente battaglia – il basket. Ma per la pallacanestro non eravamo così ben predisposti. Quelli erano modi da gente ricca. Tanto eravamo sfasati che, nel mezzo della partita decisiva, il nostro attaccante interruppe il gioco per chiedere all'arbitro se non potesse fare canestro di testa.

Ci mancavano giocatori alti. Il nostro più alto era Tony Candeeiro che era cardíaco – aveva poca valvola per tanto cuore. La più centimetrica corsa e lui già esibiva un tono arrossato simile al fiore della ninfea. Chiedevamo una pausa per far riprendere la vista a Tony e lui, passati alcuni secondi, interrompeva il fiatone per gemere un «continuiamo!».

E andavamo avanti così, perdendo sempre. L'unica volta che vincemmo non ce ne rendemmo nemmeno conto. Lo sforzo era stato tale che non demmo troppo peso al risultato. Stavamo rinfrescando Tony quando gli avversari vennero a congratularsi.

Ci ritorcemmo, sorpresi: *Abbiamo vinto?!!*

glorioso avançado de centro. Minha fama emergiu numa jogada confusa - todas as jogadas para mim eram confusas - quando um poderoso remate disparou a bola na minha direção. Minha única reação foi proteger os óculos, fechando os olhos e desviando a cabeça da trajetória.

Por instantes, deixei de ver o estádio. Senti a bola raspar-me o penteado. Soube depois que esse impensado reflexo tinha feito «anichar caprichosamente o esférico no fundo das redes adversárias». Com estas palavras o meu feito se maiusculizou na história do meu bairro. No final do jogo fui conduzido sem ombros, me aplicaram a vitalícia braçadeira de capitão. Com duvidoso mérito, ganhara o estatuto de comandar a minha equipa e a honra do meu bairro.

Acontecia, no entanto, que a minha equipa sofria de carência grave de rematadores. Passávamos o jogo fintando de um ao outro lado do campo sem nunca nos decidirmos a rematar. Ainda adotámos a tática de chutar alto para aproveitar a altura do nosso Tony Candeeiro mas ele, com sua falta de válvula, assim que saltava, perdia a visão.

Falta-nos a concretização, dizia o senhor Herberto, nosso ilustre treinador, um goês cinquentão que suspeitávamos nunca ter sequer assistido a uma partida de futebol. Queixava-se assim: *vocês só fintam, não rematam*. E suspirava: *somos uma equipa de fintabolistas*.

Entre esforçados empates e involuntárias vitórias lá conseguimos chegar à finalíssima do campeonato interbairros. O senhor Herberto que

Arresi alla modalità elitista, tornammo al calcio, attività più a portata della nostra condizione. E fu allora che mi vidi convertito in un glorioso centravanti. La mia fama emerse durante una partita confusa – tutte le partite per me erano confuse – quando un potente tiro in porta sparò la palla nella mia direzione. La mia unica reazione fu proteggere gli occhiali, chiudendo gli occhi e schivando la testa dalla traiettoria.

Per alcuni istanti, smisi di vedere lo stadio. Sentì la palla sfiorarmi i capelli. Seppi poi che questo imprevisto riflesso aveva fatto «rannicchiare capricciosamente il pallone in fondo alla rete avversaria». Con queste parole e il mio gesto si maiuscolizzò la storia del mio quartiere. Alla fine della partita fui portato in spalla, mi misero la vitalizia fascia da capitano. Con dubbioso merito, avevo vinto lo statuto di comandare la mia squadra e l'onore del mio quartiere.

Succedeva, nel frattempo, che la mia squadra soffriva di carenza grave di attaccanti. Passavamo le partite a fare finte da un lato all'altro del campo senza mai deciderci a tirare in porta. Addirittura adottammo la tattica di calciare in aria per approfittare dell'altezza del nostro Tony Candeeiro ma lui, con la sua mancanza di valvola, appena saltava, perdeva la vista.

Ci manca concretezza, diceva il signor Herberto, nostro illustre allenatore, un goese cinquantenne che sospettavamo non avesse mai neanche assistito ad una partita di calcio. Si lamentava così: *fate solo finte, non tirate*. E suspirava: *siamo una squadra di fintalciatori*.

estava sempre calado trouxe então a solução - que tinha ouvido falar que, na vila de Marromeu, havia um jovem dotado de poderosíssimo remate. De tal modo, que era conhecido pelo «Chimbo de Marromeu». Com seu vertiginoso pontapé o moço já tinha derrubado postes e árvores e só de mencionar o seu nome os guarda-redes eram acometidos de terrores imobilizantes.

A proposta era contratar o «Chimbo» pagando-lhe para que ele atuasse como avançado da nossa equipa. A ideia foi como pedra em charco. Enviou-se logo mensagem para o mercenário rematador. A resposta veio célere: «Chego no próprio dia da grande final. Eis meu preço - 150 escudos. Pagos, claro, antes do encontro.»

Exultámos. O dinheiro era uma fortuna, mas nós cobriríamos a parada roubando afincadamente as carteiras dos nossos velhos. O otimismo era tal que deixámos de treinar. O treinador disse que a imobilidade era boa conselheira e os treinos só serviam para esfolar canela e gastar sapatilha.

Na tarde da finalíssima, o estádio estava repleto. Até as miúdas lá estavam, com seus risos e segredinhos. Já nos preparávamos para entrar em campo e nem sombra do famoso «Chimbo». Marromeu era longe, teria ele desconseguido apanhar a carreira?

Mas eis que, no derradeiro instante, surge garboso e portentoso o nosso avançado vindo diretamente das savanas de Marromeu. Vê-lo entrar em campo foi como um bálsamo para a nossa angústia. Ali estava ele,

Tra sforzati pareggi e involontarie vittorie riuscimmo ad arrivare alla finalissima del campionato interquartieri. Il signor Herberto che era sempre in silenzio portò allora la soluzione – che aveva sentito dire che, nel villaggio di Marromeu, c’era un ragazzo dotato di un potentissimo tiro. A tal punto, che era conosciuto come «Chimbo di Marromeu». Col suo vertiginoso calcio il giovane già aveva abbattuto pali e alberi e solo menzionando il suo nome i portieri erano presi da terrori immobilizzanti.

La proposta era contrattare «Chimbo» pagandolo perché giocasse come punta della nostra squadra. L’idea fu come un sasso in uno stagno. Si mandò immediatamente un messaggio al mercenario attaccante. La risposta venne celere: «Arrivo lo stesso giorno della grande finale. Ecco il mio prezzo – 150 escudos. Pagati, ovviamente, prima dell’incontro.» Esultammo. I soldi erano una fortuna, ma avremmo pagato la posta derubando diligentemente i portafogli dei nostri vecchi. L’ottimismo era tale che smettemmo di allenarci. L’allenatore disse che l’immobilità era buona consigliera e gli allenamenti servivano solo a spellare cannella e sprecare scarpette.

Il pomeriggio della finalissima lo stadio era pieno. C’erano anche le ragazze, con le loro risate e segretucci. Ci stavamo già preparando per entrare in campo e non si vedeva l’ombra del famoso «Chimbo». Marromeu era lontano, era sriuscito a prendere la corriera?

Ma ecco che, all’ultimo istante, arriva gagliarda e portentosa la nostra

fardado diferente da nossa equipa, camiseta azul-clara com estrelas prateadas que faiscavam ao fulgor do sol. Penteados até à risca, o nosso precioso reforço entrou em campo com aqueles saltinhos que só os grandes profissionais usam para aquecer o próprio corpo e o ânimo da multidão. O mais espantoso eram as pernas, cilindroides, tão grossas em baixo como em cima. O moço nem deu as confianças. Sem sequer nos olhar, continuando a saltitar, cochichou-nos:

-O dinheiro, já têm?

Herberto respondeu que já tinha colocado no lugar combinado. *E a tática?*, perguntou o contratado, sempre aos pulinhos. A tática herbertiana era a mais simples: «passar o esférico imediatamente ao Chimbo de Marromeu». E lá começou o jogo.

Na primeira jogada, a bola vem a meus pés e eu, ofuscado pelo sol, levanto a perna ao acaso. A bola toca no meu joelho, ganha efeito, passa por cima de dois adversários, e vai na direção de Tony. Este salta e, obviamente, sem visão, cabeceia o esférico com a nuca. Atónitos com a arquitetura destas trocas estavam o adversário, o público e, mais que todos, nós próprios. A bola volta a ficar comigo e a nossa claqué urra, frenética:

-Passa ao Chimbo, passa ao Chimbo!

Eu fiz a bola rolar para os pés do nosso salvador. Ele não rematou logo. Deixou a bola parar e, com estilo de exímio executante, deu uns passinhos para trás para ganhar balanço. Um silêncio se instalou em

punta arrivata direttamente dalle savane di Marromeu. Vederlo entrare in campo fu come balsamo per la nostra angustia. Era lì, vestito diverso dalla nostra squadra, maglia azzurra con stelle argentate che scintillavano alla folgore del sole. Pettinato di tutto punto, il nostro prezioso rinforzo entrò in campo con quei tacchetti che solo i grandi professionisti usano per scaldare il proprio corpo e l'animo della folla. La cosa più spaventosa erano le gambe, cilindroidi, grosse tanto in basso come in cima. Il ragazzo neanche salutò. Senza nemmeno guardarci, ci sussurrò:

-I soldi, ce li avete?

Herberto rispose che li aveva già messi nel posto concordato. *E la tattica?*, chiese il contrattato, sempre sottovoce. La tattica herbertiana era la più semplice: «passare il pallone immediatamente al Chimbo di Marromeu». E cominciò la partita.

Nel primo tempo, la palla viene ai miei piedi e io, offuscato dal sole, alzo la gamba a caso. La palla mi tocca il ginocchio, prende effetto, passa sopra a due avversari, e va in direzione di Tony. Questo salta e, ovviamente, senza vista, colpisce la palla con la nuca. Attoniti all'architettura di questi scambi erano gli avversari, il pubblico e, più di tutti, noi stessi. La palla torna da me e la nostra tifoseria urla, frenetica:

-Passa a Chimbo, passa a Chimbo!

Feci rotolare la palla ai piedi del nostro salvatore. Lui non tirò subito. Lasciò la palla fermarsi e, con stile di esperto esecutore, fece dei passi

todo o campo como se o universo inteiro se atentasse no virtuosismo do futebolista. O Chimbo, qual búfalo, deflagrou um tropel em direção à bola. O barulho dos seus passos e a poeira que se levantou à sua passagem foram tais que eu fechei os olhos. Esperava escutar o vigoroso bater da bola. Mas o tudo que ouvi foi um tímido «trrrrr», igual a um rasgão de roupa, uma costura se desfazendo. Quando reabri os olhos ainda vi a perna gorda do Chimbo chutando o ar e uma suspeitosa mancha castanha lhe surgindo nos calções. O mercenário rematara em falso, com impulso tal, que se borrara em vergonhoso descuido.

O que se passou em seguida foi o maior embaraço - o glorioso rematador saindo em soluços, rodeado por nós que parecíamos nem dar pelos odores castanhos que lhe escorriam pelas pernas. Enquanto ele se retirava ainda um de nós balbuciou:

-Eh pá... e o nosso dinheiro?

Contudo, já o mercenário escapava pelos caniços que rodeavam o estádio. Me recordo ainda de ver rebrilhar, entre as densas folhagens, as estrelas do seu espantoso fardamento. Com o poente daquelas estrelas se extinguia a minha ilusão de ser campeão mundial de futebol.

all'indietro per prendere equilibrio. Un silenzio si installò in tutto il campo come se l'universo intero prestasse attenzione al virtuosismo del calciatore. Chimbo, quale bufalo, scoppì in un trotto in direzione della palla. Il rumore dei suoi passi e la polvere che si alzò furono tali che chiusi gli occhi. Aspettavo di ascoltare la vigorosa battuta della palla. Ma tutto ciò che sentì fu un timido «trrrrr», uguale allo strappo di un tessuto, una cucitura che si disfa. Quando riaprì gli occhi vidi la gamba grossa di Chimbo ancora a calciare l'aria e una sospetta macchia castana apparirgli nei calzoni. Il mercenario aveva tirato a vuoto, con un impulso tale, che si era macchiato di un peto vergognoso.

Quello che successe di seguito fu il più grande imbarazzo – il glorioso attaccante uscendo singhiozzante, circondato da noi che non sembravamo neanche accorgerci degli odori castani che gli scorrevano per le gambe. Mentre lui si ritirava uno di noi balbettò:

-Eh ma... e i nostri soldi?

Tuttavia, il mercenario già scappava per i canneti che circondavano lo stadio. Mi ricordo ancora di vedere brillare, tra il denso fogliame, le stelle argentate della sua sorprendente divisa. Col tramonto di quelle stelle si estingueva la mia speranza di essere campione mondiale di calcio.

A viúva nacional

Ou foi Jesus que traiu Judas? Ninguém pode saber. Se mesmo Deus passa o tempo a provar que não existe! Pensamentos que fartam a cabeça de Azaria Azar, diretor do Cemitério Central. Ideias que endemoniam o juízo do funcionário, outrora zeloso, agora acabanhado. Verdade é como ninho de cobra: se confirma apanhando não o ovo mas a fatal picada.

-Culpa minha, quem me mandou? - insiste em aceno de cabeça.

Afinal, quem quer fumo tem que juntar palha. Sentado na sombra de um cipreste, olha a velha Donalena, onde tudo começou. E vai desabrindo os recentes passados.

1. ANTE E ONTEM

Azaria Azar se resolveu nessa tarde. Iria interditar Helena Cemitela, a velha visitadora dos defuntos. Não havia dia que a senhora não visitasse o cemitério, umas muitas florinhas lhe avulsando no regaço. Donalena, como era chamada, desomenageava a morte. Como? Ela não sabia qual campa devia honrar. Cada vez se joelhava numa diferente. Dias havia em que até rezava em mais que dez lápides. E todas as campas eram, para ela, aso do «falecido». Até os coveiros já suspeitavam se alguma vez chegara de haver algum respetivo dela. Donalena se perdoava:

La vedova nazionale

O è stato Gesù a tradire Giuda? Nessuno lo può sapere. Se anche Dio passa il tempo a provare che non esiste! Pensieri che ingozzano la testa di Azaria Azar, direttore del Cimitero Centrale. Idee che indemoniano il senno del funzionario, una volta zeloso, ora mortificapra. La verità è come il nido del serpente: si conferma prendendo non l'uovo ma il fatale morso.

-Colpa mia, chi me l'ha fatto fare? - insiste con un cenno del capo.

Alla fine, chi vuole fumo deve accumulare paglia. Seduto all'ombra di un cipresso, guarda la vecchia Donalena, dove tutto iniziò. E va aprendo i recenti passati.

1. AVANTI E IERI

Azaria Azar si decise quel pomeriggio. Avrebbe interdetto Helena Cemitela, la vecchia visitatrice dei defunti. Non c'era giorno che la signora non visitasse il cimitero, una moltitudine di fiorellini sparsi sul ventre. Donalena, come era chiamata, disomaggiava la morte. Come? Lei non sapeva quale tomba dovesse onorare. Ogni volta si inginocchiava su di una diversa. C'erano giorni in cui addirittura pregava su più di dieci lapidi. E tutte le tombe erano, per lei, quella del «defunto». Persino gli affossatori dubitavano che un tempo esistesse un

-É que já esqueci bem-bem onde que é.

A gente nasce grão, morre terra. Donalena, pré-defunta, já cheira a tábua deitada. Criatura roída pelo tempo, tão escaravelhota que só pode ter saída de tumba. A velha desafia o outono: cai a árvore e fica a folha? Entre as campas, ela se descampa até o céu dessorar, maligno. Só no poente Donalena abandona o cemitério, fazendo chiar os pesados portões. Nas trevas vai pisando trevos.

Pois naquela tarde, o chefe Azaria chamou a velha e lhe deu proibição: ela podia nunca mais ali voltar.

-Mas eu, agora, já lembrei a campa. Não viu eu rezar ali? Aquela é mesmo a do meu falecido...

-Acabou conversa. Já dei ordem nos milícias.

A velha então desfiou um choro magrinho, solução de gota caindo em poço seco. Nem Azaria notou, no começo, que ela chorava.

-Me deixe vir aqui. É que eu não tenho morto para chorar. Todos têm seus mortos, só eu que não tenho. Me favoreça, Doutor.

2. ONTEM, OFICIALMENTE

Ontem à tarde, o vice-adjunto, Dr. Maurício Salbuquerque, chegou ao cemitério em sua solene viatura. Vinha na véspera de uma função: homenagear Herói da Revolução. Procurara candidato, até pagara. Mas não encontrara ninguém, nem próprio nem parente. Nos tempos de hoje quem quer se apresentar com os louros vermelhos do leninismo?

qualche suo rispettivo. Donalena si perdonava:

-È che ho già dimenticato bene-bene dov'è.

Si nasce granello, si muore terra. Donalena, pre-defunta, già odora di asse buttata. Creatura corrosa dal tempo, così scaravecchiotta che può solo essere uscita da una tomba. La vecchia sfida l'autunno: cade l'albero e resta la foglia? Tra le tombe lei sparisce fino a che il cielo non si annacqua, maligno. Solo al crepuscolo Donalena abbandona il cimitero, facendo stridere i pesanti portoni. Nelle tenebre calpesta i trifogli.

Poi quel pomeriggio, il capo Azaria chiamò la vecchia e le impose la proibizione: non poteva più tornare lì.

-Ma io, ora, ho ricordato la tomba. Non mi ha visto pregare lì? Quella è proprio quella del mio defunto...

-Fine della discussione. Ho già dato l'ordine alle milizie.

La vecchia allora sfilò un pianto magretto, singhiozzo di goccia che cade in un pozzo secco. Nemmeno Azaria notò, all'inizio, che stesse piangendo.

-Mi lasci venire qui. È che non ho morti da piangere. Tutti hanno i propri morti, solo io non ne ho. Mi faccia questo favore, Dottore.

2. IERI, UFFICIALMENTE

Ieri pomeriggio, il vice-assessore, Dr. Maurício Salbuquerque, arrivò al cimitero con la sua solenne vettura. Arrivava alla vigilia di una

Com o diretor do cemitério se acordou encontrar rápido um candidato a órfão, viúvo, parente de herói. Azaria lembrou, então, a deslembada Donalena. Ela havia de servir que nem peúga. Não fosse a coincidência: ainda ontem Azaria a expulsara. Contudo, o vice-adjunto insistiu: ele a fosse procurar, quem sabe a velha desobedecera?

-Desobedecer a mim, Excelência? Com o devido respeito, eu só tenho recebido obediência das instâncias inferiores.

O Doutor teimou e Azaria lá foi, rarefeito, procurar a improvável doida. Querem saber? Donalena Cemitelá lá estava, soletrando lápides, sempre em busca. Azaria chamou, ela mal-entendeu e desatou-se. Fugia a sete chãos. Azaria Azar agarrou-lhe e a conduziu à direção. O Doutor Maurício olhou a mulher, antecipando triunfos.

-Você é esposa do malogrado?

-Esposa por casamento, sim senhor.

-Já lhe conheço de nome, isto é, nomeadamente: Donalena. Ora, até está como convém: Lena rima com quê? Com leninismo!

E o plano foi instaurado, instantâneo como toda a mentira. Se encontrou uma campa devidamente incógnita. Se aldrabou lápide, às pressas. E se convenceu a velha Donalena que seu marido morreu em plenos sacrifícios pela Revolução. E que ele pacificava ali, naquela precisa tumba. Donalena Cemitelá estava sendo promovida a última dama, viúva nacional.

Quando chegou a comitiva oficial, se apresentou Azaria, portões

função: omagiar l'Eroe della Rivoluzione. Aveva cercato un candidato, aveva persino pagato. Ma non aveva trovato nessuno, né candidati né parenti. Al giorno d'oggi chi si vuole presentare con le glorie rosse del leninismo?

Con il direttore del cimitero si mise d'accordo per trovare in fretta un candidato orfano, vedovo, parente di un eroe. Azaria ricordò, allora, la dimenticata Donalena. Sarebbe calzata a pennello. Non fosse stata l'incoincidenza: proprio ieri Azaria l'aveva espulsa. Nonostante ciò, il vice-assessore insisté: che la andasse a cercare, magari la vecchia aveva disubbidito?

-Disobbedire a me, Eccellenza? Con il dovuto rispetto, ho solo ricevuto l'obbedienza delle istanze inferiori.

Il Dottore ribadì e Azaria andò, rarefatto, a cercare l'improbabile pazza. Lo volete sapere? Donalena Cemitelá era là, a scandire lapidi, sempre alla ricerca. Azaria la chiamò, lei fraintese e scappò. Correva a terre levate. Azaria Azar la acchiappò e la condusse alla direzione. Il Dottor Maurício guardò la donna, anticipando trionfi.

-Lei è la sposa del malcapitato?

-Sposa per matrimonio, sissignore.

-La conosco già per nome, sì, nominalmente: Donalena. Ora, è addirittura come conviene: Lena fa rima con cosa? Con leninismo!

E il piano fu messo in atto, istantaneo come ogni bugia. Si trovò una tomba debitamente anonima. Si inventò una lapide, in velocità. E si

oleados, muro pintado de palavras de ordem do proletariado mundial. Foi chamada a viúva. Houve banda, discursos, tiro de pólvora sonora. Donalena, com vestes de empréstimo, recebeu as póstumas medalhas. Então, lhe pediram que ela encabeçasse o desfile fúnebre para a campa do falecido herói. A marcha se alongou pelos carreiros, respeitosa e lenta. Deu-se uma, duas, três voltas ao cemitério. Andava-se em vertigem, já alguns murmuravam. O Excelência Máximo inquiriu solenemente a viúva:

-Afinal, onde está enterrado o seu falecido?

A viúva desenhou um gesto vago, circungirando o dedo por todo o cemitério. Seu marido estava enterrado em todas as campas e em cada uma também. Azaria e Salbuquerque perdiam as falas, afligidos. A Máxima Excelência desentendeu mas depois abriu um sorriso: *Pois, compreendo-lhe; é uma metáfora: o povo inteiro é que é herói. Mas agora, camarada, viúva, agora necessitamos de uma única sepultura, apenas a verdadeiramente única.*

-A verdadeira?!

Estava ali, bem defronte. E apontou a verdadeira e autêntica a marcha se deteve, se depositaram as flores em coroas, se entoaram hinos e orações. Os máximos prontuaram discurso - que ali jazia, o próprio, o mencionado, o supracitado. Azaria e Salbuquerque uspiravam alívios. No final, já as oficiais tristezas se recolhiam de regresso, a viúva puxou de volta a manga do dirigente máximo. Apontou uma outra campa e

convinse a velha Donalena que seu marido era morto em pleno sacrifício para a Revolução. E que ora riposava lá, em aquela mesma tumba. Donalena Cemiteira veniva promovida a última dama, vedova nacional.

Quando chegou a comitiva oficial, se apresentou Azaria, portoni oliati, paredes pintadas das palavras d'ordem do proletariado mundial.

Fu chamada a vedova. Lá foram banda, discursos, tiros de canhão. Donalena, com vestes prestadas, recebeu as postumas medalhas. Então, lhe pediram de guiar o cortejo fúnebre para a tumba do falecido herói. A marcha se estendeu pelos caminhos do cemitério, respeitosa e lenta. Se fizeram um, dois, três voltas do cemitério. Se girava em círculo, já alguém suspirava. L'Eccellenza Massima inquiriu solenemente a vedova:

-Insomma, dov'è sepolto il suo defunto?

A vedova desenhou um gesto vago, circungirando o dedo por todo o cemitério. Seu marido era sepulto em todas as tumbas e em cada uma delas. Azaria e Salbuquerque perderam a palavra, afligidos. L'Eccellenza Massima non capì ma poi aprì un sorriso. *Certamente, la capisco; è una metafora: è il popolo intero ad essere un eroe. Ma ora, compagna vedova, ora abbiamo bisogno di un'unica sepultura, solo la veramente unica.*

-La vera?!

Era lá, proprio lá di fronte. E indicò la vera e autentica. A marcha se arrestò, se deposero corone di fiori, se intonarono inni e preghiere. I

disse:

-Oh, me enganei. Afinal, era aquela!

E depois outra, outra e outra. Até ao grito final do Excelência. Até à ordem de despedimento de Azaria e companhia.

3. HOJE, DE NOVO

Sentado na entrada do seu ex-domínio, Azaria Azar encara a viúva Donalena esfiando entre as passadeiras. As medalhas lhe rintilam no vestido negro. Passa-lhe, por momento, a raiva de matar a causadora de sua desgraça. Vai congeminando planos: desgargantear a velha? Suspendurá-la em galho? É quando vê um corvo pousar no ombro de Donalena. Azaria Azar sorri, se levanta e se encaminha para a idosa mulher. Cavalheiro, lhe oferece o braço e sussurra:

-Eu lhe guio Donalena, eu lhe mostro a sua campa...

massimi appuntarono discorsi – che li giaceva proprio lui, il menzionato, il sopracitato. Azaria e Salbuquerque sospiravano sollievi. Infine, già le ufficiali tristezze si raccoglievano per ritirarsi, che la vedova prese per la manica il dirigente massimo. Indicò un'altra tomba e disse:

-Oh, mi sono sbagliata. Alla fine, era quella!

E poi un'altra, un'altra e un'altra ancora. Fino al grido finale dell'Eccellenza. Fino all'ordine di dimissione di Azaria e compagnia.

3. OGGI, DI NUOVO

Seduto all'entrata del suo ex-dominio, Azaria Azar vede la vedova Donalena sfilare tra i sentieri del cimitero. Le medaglie le tintinnano sul vestito nero. Gli viene, per un momento, la rabbia di uccidere la causa delle sue disgrazie. Va confabulando piani: sgozzare la vecchia? Appenderla ad un ramo? Ed ecco che viene un corvo a posarsi sulla spalla di Donalena. Azaria Azar sorride, si alza e si incammina verso l'anziana donna. Cavaliere, le offre il braccio e sussurra:

-La guido io Donalena, le mostro la sua tomba...

A sentença do fogo

-Padre: me dê a dissolução

O padre Ludmilo nem corrigiu. Se fosse a corrigir, disse ele mais tarde, teria que corrigir não a frase mas o homem. Pois, o visitante embriaguava a completa mistura da língua, aos tropeços nas rezas: *«patrão nosso que estais no Céu, o pão vosso de cada dia, Deus seja lavado»*.

Era um delituoso, se via pelo aspecto. Se dispunha na sagrada casa de Deus cheio de sem-maneiras, desacatador. Enquanto amolecia conversa, o padre espreitava o confessorista. E reparou a catana presa na botifarra do jovem bandido.

Mas o pecador não estava só. À entrada, em contraluz, se via o contorno de um outro foragido. A pele desse outro parecia ser clara, seus cabelos aparentavam carapinha mas de mulato. O padre Ludmilo não lhe podia enxergar o rosto.

Em contrapartida, distintas eram as façanhudas feições deste que se joelhava à sua frente. Distintos não eram, porém, seus ditos: *Deus é bonito de não lhe vermos, Padre. Mesmo eu estou negar de ir para o Céu para não sofrer desilusão*. Dizia e redizia os díspares disparates. E juntava mais ímpias dicções:

-Problema de Deus, com devido respeito, é dormir encostado no rabo

La sentenza del fuoco

-Padre: mi dia la dissoluzione.

Padre Ludmilo non corresse nemmeno. Se avesse dovuto correggere, disse più tardi, avrebbe dovuto correggere non la frase ma l'uomo. Infatti, il visitatore confonnacquava l'intera bevanda della lingua, inciampando nelle preghiere: *«padrone nostro che sei nel Cielo, il pane vostro di ogni giorno, Dio sia lavato»*.

Era un delinquente, si vedeva dall'aspetto. Si accomodava nella casa di Dio pieno di sgarbatezze, profanatore. Mentre inteneriva parole, il prete osservava il confessorista. E notò la catana tenuta nello stivalone del giovane bandito.

Ma il peccatore non era solo. All'entrata, in controluce, si vedeva il contorno di un altro latitante. La pelle di questo sembrava essere chiara, i suoi capelli mostravano dei ricciolini ma da mulatto. Padre Ludmilo non gli riusciva a vedere il volto.

Al contrario, distinte erano le prodighe apparenze di questo che si inginocchiava di fronte a lui. Distinti non erano, però, i suoi detti: *Dio è così buono che non lo vediamo, Padre. Persino io sto negando di andare al Cielo per non soffrire delusioni*. Diceva e ridiceva le dispari sparate. E aggiungeva le più empie dizioni:

-Il problema di Dio, col dovuto rispetto, è dormire coricato alla coda do Diabo.

O que queria afinal o maltrapilho, botifarrista? O Padre nem parecia se interessa. Bocejou, fatigado. Aquele homem se resumia num amante da desordem, autor de matanças e massacres. Seu coração nunca fora mobilado, nem seu nome conhecera chamamento carinhoso.

-A Igreja, antes, me fazia medo, Padre. Parecia sítio que dá doença imediata.

-Doença?

-Sim, as pessoas entram e logo-logo fraquejam das pernas. Até caem de joelhos.

Ludmilo somente fingia atenção. Hoje em dia, basta alguém saber escutar para fazer vezes de padre. Afinal e porém, o salteador vinha ali pedir o indevido perdão, nem que fosse à custa de ameaça.

-Padre, não é ingresso no Céu, não. Quero é ser transferido no inferno. Que ali, naquele inferno terrestre, ele já não podia permanecer, familiar dos bichos, num berro sem saída. Pois, nem já se sabia: ele era um fora-da-lei ou um da lei-de-fora?

-Mesmo eu já fui prometido a aminhistia, ou minitia ou tia de não sei quem. Prometeram, Padre. Bastava eu me entregar com minha arma.

O sacerdote permanecia boquifechado, exemplo de religioso não praticante, servidor de Deus a tempo parcial.

-Está-me ouvir, senhor Padre?

Acenou que sim, simplesmente meditava, infeliz contemplado em troca del Diavolo.

Che cosa voleva alla fine lo straccione, stivalonista? Il Prete non sembrava interessarsene. Sospirò, affaticato. Quell'uomo si riduceva a un amante del disordine, autore di mattanze e massacri. Il suo cuore non era mai stato ammobiliato, né il suo nome aveva conosciuto epiteti affettuosi.

-La Chiesa, prima, mi faceva paura, Padre. Sembrava un luogo che dà malattia imediata.

-Malattia?

-Sì, le persone entrano e subito-subito vacillano sulle gambe. Addirittura cadono sulle ginocchia.

Ludmilo solamente fingeva attenzione. Al giorno d'oggi, basta che qualcuno sappia ascoltare per fare le veci del prete. Alla fine e però, il brigante veniva lì a chiedere l'indebito perdono, gli fosse costato minacce.

-Padre: non è ingresso in Cielo, no. Voglio essere trasferito all'inferno. Che lì, in quell'inferno terrestre, lui non poteva più stare, familiare delle bestie, in un grido animale senza uscita. Poi, non si sapeva nemmeno: era un fuorilegge o uno della legge di fuori?

-Persino io sono già stato promesso all'amianistia, o minizia o zia di non so chi. L'hanno promesso, Padre. Bastava mi consegnassi con la mia arma.

Il sacerdote rimaneva boccachiuso, esempio di religioso non praticante,

de segredos com Deus. Disse que a ligação com o Paraíso estava difícil, causa das interferências dos disparos da guerra. O moço que procedesse à devida confissão, sem saltar nenhum tintim.

O bandido avançou então a lista de compridos crimes, em sanguechuva. Nem o Padre imaginava como a maldade pode ser criativa. Por exemplo, como com um só pilão se pode matar toda a família: o velho batido com o pau, a mãe obrigada pilar o próprio filho e, no enfim, a mãe violentada até ao derradeiro desfalecer. No fim da confissão, o Padre estava de cabeça baixa, parecia dormitoso, indiferente.

-Padre?

Ludmilo levantou lentamente a cabeça: em seu rosto rebrilhava a lágrima. A voz, quando lhe veio, tinha subido paredes húmidas:

-Não te posso perdoar, meu grande cabrão.

O maltrapilho, primeiro, se admirou. Choveram mais insultos, o sacerdote perdera as estribeiras. O bandido, passada a surpresa, se ofendeu. Levantou-se, espreitou pelo postigo come que a confirmar o Padre. Depois, empurrou a janela do confessionário até fazer saltar as dobradiças.

-Me chamaste o quê? Repete!

E as mãos se prendiam à sotaina, levantando o Padre pelos goelos. No ar brilhou a cintilação de uma catana.

-Vais me perdoar ou eu te separo em postas.

O Padre balbuciou algum latim. O bandido lhe encostou o hálito ao

servitore di Dio a tempo parziale.

-Mi sta ascoltando, signor Prete?

Fece cenno di sì, semplicemente meditava, infelice contemplato in cambio di segreti con Dio. Disse che la linea con il paradiso era difficile, a causa delle interferenze degli spari della guerra. Che il ragazzo procedesse alla debita confessione, senza saltare alcun dettaglio.

Il bandito avanzò allora la lista di compiuti crimini, a sanguepioggia. Nemmeno il Prete immaginava come la malvagità può essere creativa. Per esempio, come con un solo pestello si può uccidere un'intera famiglia: il vecchio picchiato col bastone, la madre obbligata a pestare il proprio figlio e, infine, la madre violentata fino all'ultimo respiro. Alla fine della confessione, il Prete teneva la testa bassa, sembrava dormitoso, indifferente.

-Padre?

Ludmilo alzò lentamente la testa: sul suo volto brillava una lacrima. La voce, quando gli venne, aveva già scalato pareti umide:

-Non ti posso perdonare, mio gran bastardo.

Lo straccione, all'inizio, si sorprese. Piovvero altri insulti, il sacerdote aveva perso le staffe. Il bandito, passata la sorpresa, si offese. Si alzò, sbirciò dallo spioncino come a confermare il Prete. Poi, spostò la finestra del confessionale fino a far saltare i cardini.

-Come mi hai chiamato? Ripeti!

nariz e perguntou:

-Disseste o quê?

-Falei latim, língua dos anjos.

-Fala outra língua, os anjos são todos brancos, não quero dividir língua com eles.

-Põe o Padre no chão ou te ferro um tiro!

Era a voz vinda da porta, o outro bandido falava de arma apontada. O negro abrandou as ameaças, soltando o religioso. Ficaram-se olhando, sem nenhum entendimento. O visitante rodou sobre si, foi saindo com modos lentos, acertando o corpo com o eco de seus próprios passos. De repente, o Padre chamou:

-Chega aqui, meu filho. Quero-te falar uma coisa.

O bandido voltou atrás, mão no cinturão. Seu olho reganhara a arrogância, ele era, de novo, dono de medos alheios.

-É o quê, senhor Padre?

-É que temos falta de comida para distribuir aqui na missão. Fazia falta uns sacos de milho, não arranja por aí nada?

O bandoleiro estranhou. Depois, largou uma ampla risada: arranja-se, sim senhor. Aproximou-se para que ninguém mais o escutasse:

-Deixe só passar o primeiro camião. Desses que trazem donativos.

E saiu, junto com o outro. O Padre, em trejeito risonho, virou os olhos para cima e disse:

-Desculpa, meu Pai.

E le mani si aggrappavano alla tonaca, sollevando il Prete per il collo.

Nell'aria brillò la repentina scintilla di una catana.

-Tu mi perdoni o io ti faccio a pezzi.

Il padre balbettò del latino. Il bandito gli avvicinò il fiato alle narici e chiese:

-Che cosa hai detto?

-Ho parlato latino, lingua degli angeli.

-Parla altra lingua, gli angeli sono tutti bianchi, non voglio dividere una lingua con loro.

-Metti il Prete a terra o ti sparo un colpo!

Era la voce venuta dalla porta, l'altro bandito parlava con l'arma puntata. Il negro alleggerì le minacce, lasciando andare il religioso. Rimasero a guardarsi, senza alcuna comprensione. Il visitatore si girò, cominciò a uscire con fare lento, combinando il corpo all'eco dei propri passi. All'improvviso, il Prete chiamò:

-Vieni qui, figlio mio. Voglio dirti una cosa.

Il bandito tornò indietro, mani alla cintura. Il suo sguardo aveva ripreso arroganza, era, di nuovo, padrone dei timori altrui.

-Che c'è, signor Prete?

-È che manca il cibo da distribuire qui alla missione. Mancherebbero dei sacchi di miglio, non trovi niente per di là?

Il brigante si meravigliò. Poi, scoppiò in un'ampia risata: si trova, sissignore. Si avvicinò affinché nessun altro lo sentisse:

O sacristão que escutara estes últimos diálogos se chegou ao Padre. Seus olhos lhe interrogavam. Como era possível ele se ligar a tal gente, encomendar crimes a um larápio? Ludmilo ignorou explicação e se encaminhou para a sacristia. O sacristão, chorando, lhe segurou pelas vestes:

-Padre, responda! Como pode encomendar coisas roubadas ao pobre povo?

Ludmilo parou, rodou para encarar o moço. Parecia querer responder, mas se fechou em silêncio. O Padre prosseguiu o caminho interrompido, passando pelo altar sem deitar ao chão os devotos joelhos.

O sacristão se recolheu atónito, sangrando os mais tristes pensamentos. Como podia o Padre ter solicitado o favor de produtos furtados, frutos do mais hediondo crime? Com certeza, parte daquilo de que ele já se servira na Igreja provinha de iguais indecências. Nos seguintes dias se remoeu: precisava falar com Ludmilo, lhe pedir a fraqueza da franqueza.

Mas o padre evitava encontrar-se com ele. Uma tarde, o sacristão procedia a suas orações quando o mesmo bandido deu entrada na sacristia. Vinha só, malcheirente. O miúdo estremeceu em impotente ódio. O Padre se encaminhou para o visitante, cumprimentaram-se. O bandido entregou um saco:

-Estão aqui as coisas. Está ver? Não esqueci!

-Aspetta solo che passi il primo camion. Di quelli che portano donazioni.

E uscì, assieme all'altro. Il prete, con smorfia ridente, alzò gli occhi al cielo e disse:

-Perdonami, Padre.

Il sacrestano che aveva ascoltato questi ultimi dialoghi si avvicinò al Prete. I suoi occhi lo interrogavano. Com'era possibile che si legasse a tal gente, commissionando crimini a un furfante? Ludmilo ignorò spiegazioni e si incamminò verso la sacrestia. Il sacrestano, piangendo, lo prese per la veste:

-Padre, risponda! Come può ordinare cose rubate al povero popolo?

Ludmilo si fermò, si girò per guardare in faccia il ragazzo. Sembrava voler rispondere, ma si chiuse in silenzio. Il Prete riprese il cammino interrotto, passando per l'altare senza poggiare a terra le devote ginocchia.

Il sacrestano si raccolse attonito, sanguinando i più tristi pensieri. Come poteva il Prete aver sollecitato il favore di prodotti rubati, frutti del più atroce crimine? Sicuramente, parte di quello che aveva già servito in Chiesa proveniva da uguali indecenze. Nei giorni seguenti rimuginò: doveva parlare con Ludmilo, chiedergli la debolezza della franchezza. Ma il Prete evitava di incontrarsi con lui. Un pomeriggio, il sacrestano procedeva con le sue preghiere quando lo stesso bandido fece ingresso nella sacrestia. Veniva solo, maleodorante. Il giovane sussultò in

O Padre agradeceu e mastigou alguma conversa. O sacristão não pôde escutar. Certamente, o Padre extravagava, nessa inacreditável cumplicidade com as forças do Mal. O assassino, então, se decidiu retirar. Queria aproveitar o caminho estar deserto, nem viva alma com ele se cruzara. O Padre lhe aconselhou que, antes, prestasse homenagem defronte ao altar. O outro acedeu, a catana roçando o chão em metálicas estridências. Ludmilo se encaminhou para as pesadas portadas e abriu-as de rompante.

Foi um estremecer do mundo. Vozes e alaridos deflagraram, em fração de nada. Lá fora uma multidão se apinhava reclamando justiça contra o malfeitor. O sacristão se benzeu, desfalecido em medo. O bandido se rebuliu, em terrores. Correu para o Padre, lhe implorou proteção. Nas mãos do povo sua vida se extinguiria em sopro de vela. O Padre pousou as mãos sobre os ombros do desordeiro:

-Vem comigo, não receies. Eu não deixo que te façam mal!

E assomando à porta, trazendo o malfeitor pelo braço, o sacerdote levantou um gesto para calar as fúrias. Vazou-se um silêncio. As palavras de Ludmilo se anunciavam a esmorecer os arrebatamentos:

-Irmãos, lembrai-vos dos ensinamentos de Cristo, nosso redentor!

E sempre avançando para o interior da concha humana, continuou relembrando a lição de Jesus, se exemplo ne nobre justiça. De súbito, com um empurrão lançou o criminoso para o meio da multidão, enquanto clamava, em sumária sentença:

impotente odio. Il Prete si incamminò verso il visitatore, si salutarono.

Il bandito consegnò un sacco:

-Le cose sono qui. Vede? Non mi sono dimenticato!

Il Prete ringraziò e masticò qualche chiacchiera. Il sacrestano non riuscì a sentire. Sicuramente, il Prete dava i numeri, in questa incredibile cumplicità con le forze del Male. L'assassino, allora, decise di ritirarsi. Voleva approfittare delle strade deserte, non una vivanima si era incrociata con lui. Il Prete gli consigliò che, prima, prestasse omaggio di fronte all'altare. L'atro accettò, la catana strisciando il pavimento in metallici stridii. Ludmilo si incamminò verso le pesanti porte e le aprì con fragore.

Fu un sussulto del mondo. Voci e clamori deflagrarono, in una frazione di nulla. Là fuori una folla si ammassava reclamando giustizia contro il malfattore. Il sacrestano si fece il segno della croce, annientato dal terrore. Il bandito ribollì, nel terrore. Corse dal Prete, gli implorò protezione. Nelle mani del popolo la sua vita si sarebbe estinta con un soffio di candela. Il Prete posò le mani sulle spalle dell'attaccabrighe:

-Vieni con me, non temere. Non lascerò che ti facciano del male!

E apparendo sulla porta, portando il malfattore per il braccio, il sacerdote alzò un gesto per zittire le furie. Si vuotò il silenzio. Le parole di Ludmilo si annunciavano a placare i tumulti:

-Fratelli, ricordate gli insegnamenti di Cristo, nostro redentore!

E sempre avanzando verso il centro della conchiglia umana, continuò a

-Queimai-o!

A enfurecida gente arremessou contra o condenado, batendo, pontapinhando, espirrando e cuspindo. O Padre entrou na igreja fechando a porta atrás de si.

ricordare la lezione di Gesù, il suo esempio di nobile giustizia. All'improvvisò, con uno spintone lanciò il criminale in mezzo alla folla mentre acclamava, in sommaria sentenza:

-Bruciatelo!

La gente infuriata si gettò contro il condannato, picchiando, calciando, starnutendo e sputando. Il Prete entrò in chiesa chiudendo la porta dietro di sé.

Miudádivas, pensatempos

*(Para Manoel de Barros,
meu ensindor de ignorâncias)*

Estou sem texto, enriquecido de nada. Aqui, na margem de uma floresta em Niassa, me desbicho sem vontades para humanidades. Entendo só de raízes, vésperas de flor. Me comungo de térmites, socorrido pela construção do chão. No último suspiro do poente é que podem existir todos sóis. Essa é minha hora: me ilimito a morcego. Já não me pesam cidades, o telhado deixa de estar suspenso ao inverso em minhas asas. Me lanço nessa enseada de luz, vermelhos desocupados pelo dia. Nesse entardecer de tudo vou empobrecendo de palavras. Não tenho afilamento com o papel, estou pronto para ascender a humidade, simples desenho de ausência. Na tenda onde me resguardo me chegam, soltas e díspares, desvisões, pensatempos, proesias. Assim, em miudádiva ao poeta:

A primavera cabe dentro do grilo.
Cigarras se alfabetizam de silêncios.
No liso da parede,
a osga se prepara para transparências,
adquire a forma do nada.

Piccolofferte, pensatempi

*(A Manoel de Barros,
mio insegnante di ignoranze)*

Sono senza testo, arricchito di nulla. Qui, al bordo di una foresta a Niassa, mi deanimalizzo senza volontà di umanità. Capisco solo di radici, vigilia dei fiori. Mi accomuno alle termiti, accorso per la costruzione del suolo. All'ultimo sospiro del crepuscolo è che possono esistere tutti i soli. Questa è la mia ora: mi illimito a pipistrello. Già non mi pesano le città, il tetto smette di essere sospeso al contrario nelle mie ali. Mi lancio in questa insenatura di luce, rossi disoccupati di giorno. In quest'imbrunire di tutto mi impoverisco di parole. Non ho crescita sulla carta, sono pronto per ascendere a umidità, semplice disegno di assenza. Nella tenda in cui mi proteggo mi arrivano, sparse e dispari, devisioni, pensatempi, proesie. Così, in piccolofferte al poeta:

La primavera sta nel grillo.
Cicale si alfabetizzano di silenzi.
Sul liscio della parete,
il gecko si prepara alle trasparenze,
acquisisce la forma del nulla.

Enquanto o ramo vai transitando para camaleão.
Na mafurreira,
sobem ninhos de arribação, ovos do arco-íris.
A aranha confunde madrugada com sótão,
artefactando materiais de orvalho.
Ela se mantimenta de esperas.
Minha tenda se engrandece a teia.

Uma mosca se inadverte na armadilha.
Igual o amor
que me rouba mecanismos de viver.

Formigas transportam infinitamente a terra.
Estarão mudando eternamente de planeta?
Estarão engolindo o mundo?

Insetos sonham ser olhados pelo sol.
Mas só a chama da vela os vela.
Já o ovo é iluminado por dentro,
tocado pela luz do infinito.
O ovo repete o total início,
redundante gravidez do mundo.

Mentre il ramo passa per il camaleonte.
Sulla mafurreira,
crescono nidi d'arrivo, uova dell'arcobaleno.
Il ragno confonde il mattino con la soffitta,
artefacendo materiali di rugiada.
Si mantimenta di attese.
La mia tenda si sviluppa a tela.

Una mosca si inavverte sulla trappola.
Uguale all'amore
che mi ruba meccanismi di vita.

Formiche trasportano infinitamente la terra.
Staranno cambiando eternamente pianeta?
Staranno ingoiando il mondo?

Insetti sognano di essere guardati dal sole.
Ma solo la fiamma della candela li veglia.
Già l'uovo è illuminato da dentro,
toccato dalla luce dell'infinito.
L'uovo ripete il totale inizio,
ridondante gravidanza del mondo.

Por isso, este surpreendido ovo
não tem competência para meu jantar.
Pena o estômago não entender poesias.

Nada se parece tanto: poente e amanhecer.
Defeitos na tela do firmamento?
Instantâneas aves,
pedras que se despoentam.
A noite acende o escuro.
Tudo semelha tudo.
Só a coruja atrapalha a eternidade.

Está chovendo horas,
a água está ganhar-me semelhanças.
Escuto ventos, derrames do céu.
Parecem-me luas e são lábios.
Lembranças de minha amada.
A tua boca me ilude, sou culpado de teu corpo.
Saudade: sou mais tu que tu.

Escuto, depois, a enchente.
Longe, a água desobedece a paisagens.
O rio toma banho de troncos,

Per questo, questo sorpreso uovo
non ha competenze per la mia cena.
Peccato lo stomaco non capisca le poesie.

Nulla si assomiglia tanto: crepuscolo e alba.
Difetti sulla tela del firmamento?
Istantanei uccelli,
pietre che si screpuscolano.
La notte accende il buio.
Tutto assomiglia a tutto.
Solo la civetta ostacola l'eternità.

Stanno piovendo ore,
l'acqua sta cominciando a somigliarmi.
Ascolto venti, perdite di cielo.
Mi sembrano lune e sono labbra.
Ricordi della mia amata.
La tua bocca mi illude, sono colpevole del tuo corpo.
Nostalgia: sono più te di te.

Ascolto, poi, l'alluvione.
Lontana, l'acqua disobbedisce ai paesaggi.
Il fiume fa il bagno nei tronchi,

raízes de água se soltam.

Sigo de catarata, luz encharcada.

E peço desculpa à margem:

desconhecia as unhas de minha transbordância.

Meu sonho está cego para razões.

Sei só escrever palavras que não há.

Depois, o sono me encaracola:

estou a ser pensado por pedras,

me habilito a chão, o defuturo.

radici d'acqua si staccano.

Continuo di cataratta, luce fradicia.

E chiedo scusa al bordo:

ignoravo le unghie della mia trasbordanza.

Il mio sogno è cieco alle ragioni.

Solo so scrivere parole che non ci sono.

Poi, il sonno mi acchiocciola:

sto venendo pensato dalle pietre,

mi abilito a suolo, il defuturo.

O chão, o colchão e a colchoa

Xavier Zandamela foi lá, nas minas, se ausentou. Onde ficou, subetrráqueo, venciementou-se bem. Voltou diferente, sem respeitoso. Cuspindo na sombra dos outros, armando. Ele foi chamado na atenção: dando nas vistas de um cego? Se ficara rico deveria dividir. Manda a tradição: quem engorda sozinho morre de vastas magrezas. Ao que respondeu Xavier:

-Eu não sou um qualquer, tradicional. Mesmo já vou dormir em colchão.

E explicou: ainda ele se esteirava na húmida humildade do chão. Mas era por um enquanto. Pois o seu colchão estava no caminho de vir, quase chegando.

-Contra factos só há argumentos.

E, de facto. Aconteceu nessa semana quando o comboio transfumou-se na estação, despulmonado. Saíram os magaiças, saiu a mercadoria. E entre as descarregações desceu o mencionado colchão. O povo estava ali para testemunhar. Xavier, inchado, dava ordens de cuidados. Que atentassem também no armário.

-Me tratem bem esse arrumário.

Ele não punha mão no carrego. Suores manuais não eram da sua estatura. Acontece que entre a multidão figurava Maria Amendoinha que logo, em imediato coração, desembarcou nos olhos de Xavier. A

Il pavimento, il materasso e l'imbottita

Xavier Zandamela ci andò, nelle miniere, si assentò. Dove stette, sotterracqueo, si vincitò per bene. Tornò diverso, senza rispettoso. Sputando sull'ombra degli altri, tirandosela. Fu richiamato all'attenzione: dando nell'occhio di un cieco? Se fosse diventato ricco avrebbe dovuto dividere. Comanda la tradizione: chi ingrassa da solo muore di vaste magrezze. Al che rispose Xavier:

-Io non sono uno qualunque, tradizionale. Proprio adesso vado a dormire su un materasso.

E spiegò: lui si stuoiava ancora nell'umida umiltà del pavimento. Ma era per l'istante. Visto che il suo materasso era in via d'arrivo, quasi arrivato.

-Contro i fatti ci sono solo prove.

E, difatti. Successe quella settimana quando il treno si transfumò nella stazione, spolmonato. Scesero i magaiças, scese la merce. E tra le scaricazioni scese il menzionato materasso. Il popolo era lì per testimoniare. Xavier, gonfio, dava ordini di cautela. Che facessero attenzione anche all'armadio.

-Trattatemi bene questo ordinadio.

Non metteva mano sul carico. I sudori manuali non erano della sua statura. Succede che in mezzo alla folla appariva Maria Amendoinha che subito, di immediato cuore, sbarcò negli occhi di Xavier.

moça escutava, embevecida, o ex-mineiro a papagaiar pela estação dos caminhos de ferro. Que eu e eu, que isto multiplicado por aquilo, nove fora eu.

A mercadoria subiu num tchova e o povo seguiu o carregamento em procissão. Maria Amendoinha seguia na cauda, absorta, coração em pensamento. O cortejo chegou a casa de Zandamela, a carga foi nivelada no rés da terra e transportada para os interiores. Do lado de lá, os curiosos se fatigaram e dispersaram. Ficou apenas a jovem, sonhatrix, em suspiros mais leves que osso de morcego.

Nem ela notou a chegada da noite. Xavier saía e entrava a sacudir o cachimbo no pátio. Numa dessas saídas deu pela presença dela. Primeiro não decifrou sombras, desfolhou cautelas. Depois, ele aproximou intimidade, abelhoso. Duas cadeiras se arrastaram para assentar o tempo. O mineiro alargou as falas, endomingando conversa. *-Você nem sabe imaginar as terras onde trabalhei! Lá não há pobre diabo. Sim, lá até o diabo é rico!*

Conversa puxa silêncio e a menina se fantasiava, natalícia. Nunca ninguém lhe lustrara tantos tentos e atentos. Amendoinha, despossuída, parecia a Eva sem maçã.

Xavier adiantou convicto convite: ela que entrasse a experimentar o colchão. Passos ébrios, ela foi entrando. E sucedeu-se: o colchão cumpriu seu destino. Estreou-se o objeto e a menina. Ficou um sanguezinho, vermelho minúsculo a manchar a esponja do colchão.

La giovane ascoltava, imbevinta, l'ex-minatore blaterare per la stazione delle ferrovie. Che io e io, che questo moltiplicato per quello, io e la prova del nove.

La merce salì su un carretto e il popolo seguì il carico in processione. Maria Amendoinha seguiva in coda, assorta, il cuore in pensiero. Il corteo arrivò a casa di Zandamela, il carico fu portato a raso terra e trasportato all'interno. Dal lato di là, i curiosi si affaticarono e dispersero. Rimase solo la giovane, sognatrice, in sospiri più lievi di ossa di pipistrello.

Nemmeno lei notò l'arrivo della notte. Xavier usciva e rientrava per scuotere la pipa nel patio. In una di queste uscite notò la presenza di lei. All'inizio non decifrò ombre, sfogliò cautele. Poi, avvicinò intimità, irritabile. Due sedie strisciarono a terra per accomodare il tempo. Il minatore allungò le parole, vestendo chiacchiere di tutto punto.

-Non puoi nemmeno immaginare le terre in cui ho lavorato! Lì non c'è un povero diavolo. Sì, là pure il diavolo è ricco!

Chiacchiere chiamano silenzio e la ragazza si immaginava, natalizia. Mai nessuno le aveva lustrato tante cure e attenzioni. Amendoinha, sposseduta, sembrava Eva senza la mela.

Xavier avanzò un convinto invito: che lei entrasse a provare il materasso. A passi ebbri, lei entrò. E successe: il materasso compì il suo destino. Si inaugurarono l'oggetto e la ragazza. Rimase un sanguetto, rosso minuscolo a macchiare la spugna del materasso.

No dia seguinte começou a vozeria na aldeia: a nuvem é maior que o sol? A Xavier Zandamela lhe pesava o céu de tanto ser mencionado. Eram as falas:

-O sapo incha por não dividir. Agora ele quer dormir sozinho em tanto colchão?

-Esse é que é o calcanhar: o gajo não deitou sozinho!

-Acolchoou-se com alguém?

Era urgente fechar o pio, para abrir o corruptio: Xavier tratou-se de casar com Amendoinha. E os dois conjugaram-se, em dia-a-noite. Porém, aquela felicidade se contou pelos dias. O mineiro revelou seus fundos violentos. Volta e volta ele batia na recente esposa. Xavier quis lavar a boca e sujou o sabão. Porque aconteceu então o imediato seguinte: altas horas a mulher acordava, escutando barulhos vivos dentro do colchão. Depois já não eram apenas sons, mas coisa apalpável. Amendoinha começou a colocar hipótese de maldição.

-Marido: há bicho andante aqui dentro!

-Isso nem se menciona, advertia Xavier. Somos alguns irracionáveis, igual a essa povaria do subúrbio?

Amendoinha não se resignava. Se não era igual ao povo seria idêntica a quem? O marido aumentava-se, mas aquilo era corpo de imbondeiro. Ela já vira o engano: molhado, o leopardo não é mais que um gato-bravo. Bem diz o provérbio: a lua morre e é grande enquanto as estrelas, ainda que pequenitas, ficam a brilhar.

Il giorno seguente, cominciarono le voci al villaggio: la nuvola è più grande del sole? A Xavier Zandamela pesava il cielo da quanto veniva menzionato. Erano le parole:

-Il rospo si gonfia per non dividere. Adesso vuole dormire da solo su tanto materasso?

-È proprio questo il punto: il tipo non si è sdraiato da solo!

-Si è ammaterassato con qualcuno?

Era urgente chiudere i pettegolezzi per far spazio alla fretta: Xavier si curò di sposarsi con Amendoinha. E i due si coniugarono, dalla mattina alla sera. Però, quella felicità si contò in giorni. Il minatore rivelò le sue indoli violente. Volta per volta picchiava la novella sposa. Xavier volle lavarsi la bocca e sporcò il sapone. Perché successe allora l'immediato seguente: ad ore piccole la donna si svegliava, sentendo rumori vivi dentro al materasso. Poi già non erano più suoni, ma qualcosa di palpabile. Amendoinha cominciò a fare ipotesi di maledizione.

-Marito: c'è un animale vivo qui dentro!

-Non dirlo nemmeno, advertiva Xavier. Siamo dei qualunque irrazionali, uguali alla plebaglia dei sobborghi?

Amendoinha non si rassegnava. Se non era uguale al popolo era identica a chi? Il marito si ingrossava, ma quello era il corpo di un imbondeiro. Lei aveva già capito l'inganno: bagnato, il leopardo non è altro che un gatto selvatico. Lo dice bene il proverbio: la luna muore ed è grande mentre le stelle, anche se piccine, continuano a brillare.

-Pois, a partir de agora, você troca colchão por esteira.

-Mas esses barulhos, Xavier...

-Mas quais barulhos, santo e deus! Se eu não escuto nada!?

-Se não vêm do colchão é porque, pior, estão a vir da minha cabeça.

Isso, sim. Xavier admitia, rindo. Mas aquelas gargalhadas eram alegria sem carne: se via através dela o nervo do medo. Os barulhos prosseguiram, quotinoturnos. Mesmo deitada na esteira, Amendoinha passava noites em claridade.

Ao longo de tanta insônia, ficou zozza-sonsa, coxeando da razão. E já não prestava respeitos ao seu legítimo. Xavier, despeitado, lhe incrementou nos arraias. Batia com mais e mais violência. *Nem é por maldade: arreio-lhe para ela ficar cansadinha e dormir melhor*, dizia o mineiro. Fechava o punho e, enquanto amassava o corpo da mulher, comentava:

-Amendoinha, é você; eu sou o pilão.

A família de Maria Amendoinha veio-lhe buscar-lhe, ela já não acertava o pé no passo. O pai de Amendoinha passou o olhar fatalício pelo quarto dos separados de fresco, ditando:

-Aqui cheira a coisa parindo.

E tinha razão. Pois, no ventre do colchão, daquela manchazita de sangue, estava nascendo aparente criatura, o desabrochar de maldição. Xavier Zandamela quando se deita, sozinho e triste como gato que perdeu a rua, nem nota o adventício ser. Apenas sente que as formas do

-Allora, a partire da adesso, del materasso fai cambio con la stuoia.

-Ma questi rumori, Xavier...

-Ma quali rumori, santo iddio! Se io non sento niente!?

-Se non vengono dal materasso è perché, peggio, vengono dalla mia testa.

Questo, sì. Xavier lo ammetteva, ridendo. Ma quelle grasse risate erano allegria senza carne: si vedeva attraverso di loro il nervo della paura. I rumori proseguivano, quotinotturni. Anche sdraiata sulla stuoia, Amendoinha passava le notti in bianco.

Per la tanta insonnia, rimase tonta-finta, zoppicando nel senno. E già non portava rispetti al suo legittimo. Xavier, risentito, le aumentò le ragioni. Picchiava con sempre più violenza. *Non è neanche per cattiveria: la batto per farla stancare e dormire meglio*, diceva il minatore. Chiudeva il pugno e, mentre impastava il corpo della moglie, commentava:

-Amendoinha, sei tu; io sono il pestello.

Quando la famiglia di Maria Amendoinha la venne a cercare, lei già non accompagnava il piede al passo. Il padre di Amendoinha passò lo sguardo fatalizio per la stanza degli appena separati, dettando:

-Qui c'è odore di qualcosa che partorisce.

E aveva ragione. Poiché, nel ventre del materasso, da quella macchietta di sangue, stava nascendo un'apparente creatura, lo sbocciare della maledizione.

colchão se lhe amoldam: há duas concavidades, uma ao lado da outra. Seria que o colchão sentiria saudades da ausente esposa?

Até que uma noite, sonhava ele através de amores muito sexuais, quando na carícia do lençol reconhece o volume de seios, polpudas proeminências debaixo do seu corpo. Quem estava ali, afinal? Nem ousou acender as luzes, fosse a aparência se extinguir. Aceitava aquela conversão de bom agrado.

A partir de então, o colchão se convertia em mulher, na mulher em que sonhava. Cada noite Xavier procedia a mais avanços, com tato e beijo. A mulher - será que lhe poderia chamar assim? -, a mulher vinha da sobrenatureza e lhe dava um pedacito mais de acesso. Mas sem chegar a vias de facto. Ao despertar, Xavier se satisfazia. E sorriam recíprocos, ele e a manhã. Afinal, por que real motivo se necessita mulher no lado de cá da verdade?

Até que uma noite ele se preparou, perfumes e pijama lavado. Aquela noite, sim. Aquela noite, ele visitaria o íntimo daquela promessa. E assim aconteceu. Beijo e escuro, suspiro e silêncio. No êxtase, Xavier se viu dizendo inesperadas palavras:

-Amendoinha!

De repente, o colchão se revoltou, envolvendo o mineiro. Carnes e esponjas, braços e panos se entredilharam. O corpo do homem foi perdendo formato, em dissolução. Quando dele não restavam senão avulsos botões de pijama se escutaram passos entrando pelo quarto. E

Xavier Zandamela quando si sdraia, solo e triste come un gatto che ha perso la strada, non nota nemmeno l'avventizio essere. Appena sente che le forme del materasso gli si modellano: ci sono due concavità, una accanto all'altra. Sarà che il materasso sentiva nostalgia dell'assente sposa?

Fino a quando una notte, lui sognava amori molto sessuali, quando nella carezza del lenzuolo riconosce il volume di seni, polpose prominente sotto al suo corpo. Chi c'era lì, alla fine? Non osò nemmeno accendere le luci, avrebbe potuto estinguere l'apparenza. Accettava quella conversione di buon grado.

A partire da allora, il materasso si convertiva in donna, la donna che sognava. Ogni notte Xavier procedeva a più avanzate, con tatto e baci. La donna - sarà che la si potrebbe chiamare così? -, la donna veniva dalla soprannatura e gli dava un pezzetto in più di accesso. Ma senza arrivare alle vie di fatto. Al risveglio, Xavier si soddisfaceva. E sorridevano reciproci, lui e il mattino. Infine, per quale vero motivo si ha bisogno di donne nel lato di qua della verità?

Finché una notte si preparò, profumi e pigiama lavato. Quella notte, sì. Quella notte, avrebbe visitato l'intimo di quella promessa. E così fu. Bacio e buio, suspiro e silenzio. In estasi, Xavier si vide dire inattese parole:

-Amendoinha!

All'improvviso, il materasso si rivoltò, avvolgendo il minatore. Carni e

Xavier Zandamela ainda sentiu apressadas mãos enrolando o colchão e o carregando pela noite afora.

spugne, braccia e panni si intravvinghiarono. Il corpo dell'uomo perse formato, in dissoluzione. Quando di lui non restava altro che gli aperti bottoni del pigiama si sentirono dei passi entrare nella stanza. E Xavier Zandamela senti affrettate mani arrotolare il materasso e caricarlo fuori nella notte.

A palmeira de Nguézi

No lugar de Nguézi há um apalmeira sagrada, dizem que nascida antes do mundo. Do colmo pende um único fruto, de aparência estranha e que nunca pode ser olhado. Porque, segundo a lenda, os olhos que ali apontem se enchem de estrelas mais que as que poeiram a própria noite. A razão dessa palmeira, vertida sobre as águas do rio, se transcreve aqui. Nem tudo se explica, para que se compreenda melhor. Para ver a gente necessita transparência, mas se tudo fosse transparente todos seríamos cegos. Ficaré a saber-se: em tempos de apocalipse o histórico se converte em religioso. E vice-versa. A crença da palmeira sagrada nasceu de um facto tropeçando num acontecimento.

Estava o mundo numa tarde, dessas de lamber o tempo. Na varanda se dispunha Tónico Canhoto. Quem o visse parecia ele estava na simples disposição de estar, sereno e demorado em existir. Para o Canhoto era sempre o mesmo: o tempo, nestes dias, está muito depressa. Convém a gente se resguardar.

Mas, por dentro, o nosso vereandeante se abatia a abismos. Talvez era a monotonia do campo, esse morre-morre de esperar e ficar à espera. Talvez era esse o motivo de seu esmorecimento.

-Pai, há de haver acontecimento, o senhor vai ver.

-Vocês não entendem, filhos. Eu não careço de acontecimentos, não. Eu pretendo é uma revelação.

La palma de Nguézi

A Nguézi c'è una palma sacra, dicono sia nata prima del mondo. Dal culmo pende un unico frutto, dall'apparenza strana e che non può mai essere guardato. Perché, secondo la leggenda, gli occhi che lì si posano si riempiono di più stelle di quelle che impolverano la propria notte.

La ragione di questa palma, curva sulle acque del fiume, si trascrive qui. Non tutto si spiega, affinché si comprenda meglio. Per vedere abbiamo bisogno di trasparenza, ma se tutto fosse trasparente saremmo tutti ciechi. Si saprà: in tempi di apocalisse lo storico si converte in religioso. E viceversa. La credenza della palma sacra è nata di un fatto inciampato in un avvenimento.

Era il mondo in un pomeriggio, di quelli che leccano il tempo. Nella veranda si disponeva Tónico Canhoto. A chi lo vedeva sembrava essere nella semplice disposizione dell'essere, sereno e tardo all'esistenza. Per Canhoto era sempre lo stesso: il tempo, in questi giorni, va molto di fretta. Conviene proteggersi.

Ma, dentro, il nostro verandante si abbatteva di abissi. Forse era la monotonia dei campi, questo muori-muori di sperare e rimanere in attesa. Forse era questo il motivo della sua mancanza di spirito.

-Papà, ci deve essere un avvenimento, vedrai.

-Voi non capite, figli. A me non mancano gli avvenimenti, no. Io pretendo una rivelazione.

Uma revelação? A outra filha se aproximou e tentou um consolo. E lhe perguntou: já ele olhara quanta árvore, quanta extensão pelos aís fora?

-Se não vejo? Vejo o mato todo, em volta. Está tudo morto, tudo seco.

-Engano seu: o mato não está seco. Apenas vazou o verde, apenas engordou o amarelo.

-Conversa afiada.

Os filhos desistiram. A Canhoto lhe custava simplesmente existir. Morrer é fácil, difícil é existir-se morto, simplesmente havido, quieto e inestudável. E mais, aliás, menos nada. Tónico ficara assim desde que sua mulher Razia desaparecera, ida sabe-se com quem, desconhece-se para onde. Fora há uns anos, mas a ferida era ainda maior que a cicatriz. Quando sucedeu, nesse tempo em que tudo era tudo, Canhoto anunciou aos numerosos filhos:

-Vossa mãe, meus filhos. Vossa mãe, ela faleceu.

Todos sabiam que era mentira. Ela tinha desistido de constar, tentada em mulherar-se em outros lugares. Deixado o marido em órfã viuvez, desconsolado.

Tinha-se passado um tempo, os miúdos cresceram, se grúdaram e se graduaram em pais e mães. O que sobrava agra eram netos. Naquela tarde, fazia anos que a avó saíra. Falecera, como dizia o avô Canhoto.

A família se juntava, como era costume.

A netaria espalhava algazaras e a alegria barulhava pela varanda. Mas o velho Tónico Canhoto se debruçava triste sobre a paliçada. Os filhos

Una rivelazione? L'altra figlia si avvicinò e provò a consolarlo. E gli chiese: aveva già guardato quanti alberi, quanta estensione lì fuori?

-Se non vedo? Vedo la foresta tutta, intorno. È tutto morto, tutto secco.

-Ti sbagli: la foresta non è secca. Ha solo vuotato il verde, ha solo ingrassato il giallo.

-Parole affilate.

I figli si arresero. A Canhoto costava semplicemente l'esistere. Morire è facile, difficile è esistere morto, semplicemente esistito, quieto e instudiabile. E di più, inoltre, e niente di meno. Tónico era rimasto così da quando sua moglie Razia era sparita, andata chissà con chi, si ignora il dove. Era successo da qualche anno, ma la ferita era ancora più grande della cicatrice. Quando avvenne, al tempo in cui tutto era tutto, Canhoto annunciò ai numerosi figli:

-Vostra madre, figli miei. Vostra madre, è morta.

Tutti sapevano che era una bugia. Aveva rinunciato a comporsi, tentata di ammogliarsi in altri luoghi. Lasciato il marito in orfana vedovanza, sconsolato.

Era passato del tempo, i piccoli crebbero, si fecero grandi e divennero padri e madri. Quello che avanzava ora erano i nipoti. Quel pomeriggio, erano anni che la nonna se n'era andata. Era morta, come diceva nonno Canhoto. La famiglia si riuniva, com'era costume.

La nipotata spargeva un vociare e l'allegria rimbombava per la veranda. Ma il vecchio Tónico Canhoto si chinava triste sulla palizzata. Nel suo

tentaram distrair a tentação dessa tristeza. Em vão. O homem já havia se decidido que a sua vida era sem depois. Nada enfeitava a sua esperança. Todos calaram quando ele anunciou:

-Vou daqui ao rio.

Todos lhe adivinharam o intento: ele se iria deixar tombar, encher-se de líquido até se ensopar como se o dele corpo fosse roupa, ido na corrente, nem corpo nem alma.

Ainda o tentaram desvanecer. Mas o velho tinha dado de testa naquela decisão.

E assim se ergueu, perante a numerosa família, todos assistindo ao ancião se afastar, converso em bruma. Chegado à margem, levantou os braços e assim, imóvel como pau de vela, as roupas lhe começaram a cair, desabadas por forças nenhuma, só por via de seu magro peso. A sua gente o viu nu, completamente. Constataram, no momento, que seu corpo se mantinha de músculo e lustro, a idade se concentrara apenas em sua cabeça. Ficou um tempo nessa espécie de despedida, Cristo sem crucifixo. Ou simples esquecido talvez do passo próximo?

Nesse entretempo, o lugar se apoclipso. A terra, em desfecho de estrondos, se estremeceu. Em basaltos e baixos, esguichos de água fervente e fogos de martifício, estrelas rebentavam como borbulhas na superfície do rio. A casa, junto com seu teto, insubstanciou-se e ruiu, chão no chão. Os familiares todos se sepultaram, sem espirro nem respiro, apagados, apaguados.

magro corpo já non c'era spazio per altra angustia. I figli provarono a distrarre la tentazione di questa tristezza. Invano. L'uomo si era già deciso che la sua vita era senza un dopo. Nulla adornava la sua speranza. Tutti rimasero in silenzio quando annunciò:

-Vado fino al fiume.

Tutti gli indovinarono l'intenzione: si sarebbe lasciato cadere, riempire di liquido fino a inzupparsi come se il di lui corpo fosse di stracci, preso nella corrente, né corpo né anima.

Provarono a dissuaderlo. Ma il vecchio aveva messo la fronte in quella decisione.

E così si alzò, di fronte alla numerosa famiglia, tutti ad assistere all'anziano che si allontana, convertito in bruma. Arrivato alla riva, alzò le braccia e così, immobile come l'albero di una vela, le vesti gli cominciarono a cadere, fatte cadere da nessuna forza, solo per mano del suo magro peso. I suoi lo videro nudo, completamente. Constatarono, in quel momento, che il suo corpo si manteneva nei muscoli e nel lustro, l'età si era concentrata appena sulla sua testa. Rimase per un po' in questa specie di addio, Cristo senza crocifisso. O forse semplicemente aveva scordato il prossimo passo?

In quest'intertempo, il posto si apocliossò. La terra, in sfacelo di boati, trasali. In basalto e in basso zampilli di acqua bollente e fuochi di martifício, stelle esplodevano come bolle d'aria sulla superficie dell'acqua del fiume. La casa, assieme al suo tetto, si insostanzio e

Sobrou quem? O velho Canhoto, próprio. Ele vira a terra se rachar por baixo dos pés, as duas metadas se abrirem como lábios. Nessa greta ele se afundou, pronto a ser engolido, trevoso e súbito. Mas no momento em que seu corpo perdia o pé, a terra seolveu a fechar, ajustada ao corpo. Ficou-lhe só a cabeça de fora. Tudo o resto estava encravado em pedra, rocha, raiz, sopra do mundo. Nada, nem rio nem árvore, nem gente. Só chão, poeira, remoinhos de folhas mortas.

-Deus me proibe?

Chorou. Sem tristeza, só para arrefecer o rosto, deixar a carícia da água lhe premiar a boca. O sol nasce, esmoreceu, se ocasionou. E dia. E enoite. E fome. E sede. Já nem lágrima lhe sobrava. O velho Canhoto que sempre fora acusado de não ter essa parte de si vivia agora exclusivamente de sua cabeça. O resto, já nem lhe restava. Todo ele aprendera a ciência de ser raiz, o orgânico sem organismo. De noite, um cacimbato. De dia, as grainhas de uma ventania. Assim ele se mantinha, feito único receptáculo onde a vida ainda se entesourava.

Foi quando, no fundo do sem-fim uma andorinha riscou o céu. Feita de conta um desenho torto, um rabisco tonto de um menino, no brevíssimo instante do arrependimento e da borracha. A avezinha, transmeteórica, como uma foice negra ceifou os ares. Voava mais rápido que vivia? Estranhamente, a andorinha pousou na cabeça do velho. Fincou as patas, unhando-lhe a testa, sujando-lhe o cabelo.

O passarito piou, rodopiou e, por fim, meteu o bico nos lábios secos do

crollò, pavimento nel terreno. I familiari tutti vennero sepolti, senza espiro né respiro, eliminati, eliminacquati.

Rimase chi? Il vecchio Canhoto, proprio lui. Lui aveva visto la terra spaccarsi sotto i piedi, le due metà aprirsi come labbra. In questa crepa lui si era affondato, pronto ad essere inghiottito, tenebroso e immediato. Ma nel momento in cui il suo corpo perdeva il piede, la terra tornò a chiudersi, adattata al corpo. Gli rimase solo la testa fuori. Tutto il resto era bloccato tra pietra, roccia, radice, resto del mondo. Muovere un dito, un ditino che fosse, gli era impossibile. Il vecchio girò la testa per guardarsi attorno. Niente, né fiume né albero, né persone. Solo terra, polvere, mulinelli di foglie morte.

-Dio mi proibisce?

Pianse. Senza tristezza, solo per rinfrescare il viso, lasciare la carezza dell'acqua premiargli la bocca. Il sole nacque, si spense, si succedette. E giorno. E notte. E fame. E sete. Già non aveva più lacrime. Il vecchio Canhoto che sempre era stato accusato di non avere questa parte di sé viveva ora esclusivamente della sua testa. Il resto, già non gli restava. Tutto lui aveva appreso la scienza dell'essere radice, l'organico senza organismo. Di notte, una nebbiolina. Di giorno i semini di una ventata. Così lui si manteneva, fatto unico ricettacolo in cui la vita ancora si accumulava.

Fu quando, sul fondo del senza-fondo, una rondinella sfiorò il cielo. Finta di un disegno storto, lo scarabocchio sciocco di un bambino, nel

velho. Lhe dava, se imagine, uma naco de água, qualquerzita migalha. O bico beijou o lábio, o lábio bicou o pássaro: dúzias de vezes, repetidas. O velho perguntou, lábios rasos de silêncio:

-É você, Razia?

A ave toda a noite debicou o pescoço de Canhoto. Dizem que, desse mesmo pescoço, ascendeu a matéria do colmo, dos cabelos brotou a folhagem, dos olhos nasceu a florescência. Tudo em jeito de árvore, palmeira e sagrada.

brevissimo istante del pentimento e della gomma. L'uccellino, transmeteorico, come una falce nera falciò l'aria. Volava più rapido di quanto viveva?

Sorprendentemente, la rondinella si posò sulla testa del vecchio. Fondò le zampe, unghiandogli la fronte, sporcandogli i capelli.

L'uccellino cinguettò, piroettò e, infine, mise il becco nelle labbra secche del vecchio. Gli dava, si immagini, un pezzo d'acqua, una qualunquina briciola. Il becco baciò il labbro, il labbro beccò l'uccello: dozzine di volte, ripetute. Il vecchio chiese, labbra levigate di silenzio:

-Sei tu, Razia?

E l'uccello tutta la notte beccò il collo di Canhoto. Dicono che, proprio da quel collo, si elevò la materia del culmo, dai capelli uscì il fogliame, dagli occhi nacquero le infiorescenze. Tutto a mo' di albero, palma e sacra.

Cataratas do céu

*(Quando não se pode tomar decisões
só se tomam decisões erradas)*

Autor ilegível

Levaram o menino a ver o aeroporto. Vestiram-no de domingo, engomaram sua alma, lustraram seu pé. De mão dada, ele entrou no chapa. O tio desconferiu uma riqueza de notas. Tudo em sorrisos, como se tudo aquilo fosse cumprir de promessa.

O menino era desses que a guerra deslocou não só de endereço mas de vida. Vinha de lá, onde a terra desfaz fronteira com outras terras. Nesse seu lugarinho tudo era sossegoso, até o tempo ali ganhava vastas preguiças.

Agora, em casa dos tios, o menino só encontrava espantos no rumor da cidade. Certa vez, o rapaz entrou em casa, afogueado: um avião atravessara as nuvens, em cima. O tio lhe perguntou: mas nunca viu, nem cheirou barulho no ar? Nada. O céu de lá era muito desqualificado, nele nunca riscara nenhum avião.

Com o tempo, a família começou a se preocupar com a cabisbaixeza da criança, sempre de olhos minhocando o chão. No início, ele nem queria sair de casa. O tio se maçava, o coração lhe subia à cabeça.

-Um dia esse miúdo vai-se chocar com a vida!

Cataratte del cielo

*(Quando non si possono prendere decisioni
si prendono solo decisioni sbagliate)*

Autore illegibile

Portarono il bambino a vedere l'aeroporto. Lo vestirono a festa, gli stirarono l'anima, gli lustrarono i piedi. Preso per mano, entrò nel furgone. Lo zio gli sdiede una ricchezza di banconote. Il tutto nei sorrisi, come se tutto quello fosse un mantenere delle promesse.

Il bambino era uno di quelli che la guerra aveva dislocato non solo di indirizzo ma di vita. Veniva da lì, dove la terra disfa frontiere con altre terre. In quel suo posticino tutto era quietoso, persino il tempo lì guadagnava vaste pigrizie.

Adesso, a casa degli zii, il bambino si spaventava solo dei rumori della città. Una volta, il ragazzo entrò in casa, infuocato: un aereo aveva attraversato le nuvole, in alto. Lo zio gli chiese: *ma non hai mai visto, mai annusato il rumore in cielo?* Niente. Il cielo di là era molto squalificato, in lui non era mai strisciato nessun aereo.

Con il tempo, la famiglia cominciò a preoccuparsi della testabassezza del bambino, sempre con gli occhi a rodere il pavimento. All'inizio, non voleva nemmeno uscire di casa. Lo zio si mazziava, il cuore gli saliva in testa.

Deixa-lhe, marido: era conselho da velha tia. Ela entendia de feridas e sofrências. Quando o pão é magro quem escasseia é o homem. Sabe-se o que aquele menino passara, lá de onde vinha? O marido que se dispensasse. Aquilo era assunto de ternura e mãe.

O tio reagia: como deixo? Será que esse menino não tem jeito nem para viver? Sempre e sempre de olhos no chão?! Esse mufana foi é mal-olhado. Até me arrepia: parece o olho dele tem medo da pálpebra.

Uma noite, o tio estremunhou-se. Acordou a mulher e lhe revelou suas sonâmbulas reflexões: eu sei o que sucede com ele, esse nosso sobrinheiro não é um deslocado de guerra. A guerra é que deslocou-se para dentro dele. E agora, como tirar a guerra de lá dos interiores, como desalojar a malvada lá das províncias de sua alma? Não há comissão governamental, nem missão das Nações Unidas. Não há departamento para esse caso. A mulher cortou:

-Por que não me deixa titiar esse menino sozinho?

O homem nem respondeu. Levantou-se e foi ao quarto do sobrinho. E lhe falou assim:

-Amanhãzinha vais ver aviões adiante do céu, barulharem até te encheres de ouvidos.

Meio oculto no lençol, o miúdo antecipava temores. O tio nem dava as confianças: veja sobrinho, até já entrei num desses bichos.

-Entrou?

-E como entrei! Tua tia até chorou. Se tive medo? Nem medo, nem

-Un giorno questo piccolo si scontrerà con la vita!

Lascialo stare, marido: era il consiglio della vecchia zia. Lei ne capiva di ferite e sofferenze. Quando il pane è magro chi scarseggia è l'uomo. Si sa quello che quel bambino aveva passato, là da dove veniva? Che il marito lasciasse perdere. Quello era un discorso di tenerezza e madre.

Lo zio reagiva: come lascio perdere? Sarà che questo bambino non sa neanche come vivere? Sempre e sempre con gli occhi a terra?! A questo mufana hanno fatto il malocchio. Mi vengono persino i brividi: sembra che i suoi occhi abbiano paura delle palpebre.

Una notte, lo zio si svegliò di soprassalto. Svegliò la moglie e le rivelò le sue sonnambule riflessioni: *io so cosa gli sta succedendo, questo nostro nipotino non è uno sfollato di guerra. È la guerra che si è sfollata dentro di lui. E adesso, come tirare via la guerra da lì nelle interiora, come far sloggiare la maledetta là dalle provincie della sua anima? Non ci sono commissioni governative, né missioni delle Nazioni Unite. Non c'è un dipartimento per questo caso.* La moglie interruppe:

-Perché non mi lasci ziettare questo bambino da sola?

L'uomo non rispose. Si alzò e andò nella stanza del nipote. E gli disse così:

-Domattina vedrai gli aerei davanti al cielo, far rumore fino a riempirti le orecchie.

Mezzo nascosto tra le lenzuola, il piccolo anticipava timori. Lo zio non lo rassicurava nemmeno: *vedi nipote, io ci sono anche già entrato in*

receio. Eles é que tiveram medo de mim. Por isso me amarraram logo na cadeira.

Retornado ao seu quarto, o tio inchou uma esperteza vaidosa no peito: o que ele precisa é o céu se abrir para ele. Compreende, mulher? A terra está cheia de ferida, não traz consolo nem ombro para ninguém. O céu é que, agora, tem que se abrir para ele. A esposa sacudiu a cabeça, receosa.

Agora, desembarcando em pleno aeroporto, o menino lantejolphava em redor. Tudo era sonho. Seus olhos se abasteciam de súbitas e infinitas visões. Não falou, não sorriu. O tio, à distância, comentava: o miúdo está em estado, coitadito.

Chegada a hora do deitar, ele permaneceu sentado, mais rígido que a tábua da cama. A tia lhe reservou um carinho:

-Que tu tens, meu filho?

E ele, então, falou. Disse muito oficialmente:

-Quero ser um avião!

Manhã seguinte, todos se riam. A tia lembrava a solenidade da declaração. Não queria ser piloto, técnico espacial, mecânico espacial, ou mesmo simples passageiro. Nada. Avião, era o que ele queria ser. O tio acrescentou piada:

-Quer ser Boeing ou DC 10?

O miúdo não entendeu a graça. No fundo, ele já se tinha todo ele decidido. E nunca mais da sua boca se escutou sílaba que fosse. Se

uno di quegli affari.

-Ci sei entrato?

-Eccome se ci sono entrato! Tua zia addirittura pianse. Se ho avuto paura? Né paura, né incertezza. Erano loro ad avere paura di me. Per questo mi legarono subito alla sedia.

Ritornato alla sua stanza, lo zio gonfiò una furbizia presuntuosa nel petto: *quello che gli serve è che il cielo si apra a lui. Capisci, moglie? La terra è piena di ferite, non dà conforto né una spalla a nessuno. È il cielo che, ora, deve aprirsi a lui.*

La moglie scosse la testa, dubbiosa.

Ora, sbarcando in pieno aeroporto, il bambino si scintilguardava attorno. Tutto era un sogno. I suoi occhi si riempivano di immediate e infinite visioni. Non parlò, non sorrise. Lo zio, a distanza, commentava: *il piccolo è in stato, poverino.*

Arrivata l'ora di dormire, rimase seduto, più rigido delle assi del letto.

La zia gli riservò una tenerezza:

-Che cos'hai, figlio mio?

E lui, allora, parlò. Disse molto ufficialmente:

-Voglio essere un aereo!

La mattina dopo, tutti ridevano. La zia ricordava la solennità della dichiarazione. Non voleva essere pilota, tecnico spaziale, meccanico speciale, o anche solo un semplice passeggero. Niente. Un aereo, era quello che voleva essere. Lo zio ci scherzò su:

insulou no quarto, sentado, imovente. Os braços cumpriam ordem de serem asas, o corpo duro, quase metálico. Deixou de comer, deixou de beber. A custo a tia lhe insistiu, apontando um copo:

-Vá, meu filho, isso aqui é combustível!

Mil vezes o tio lhe falou, em várias tentações e tentativas:

-Não prefere ser um pássaro, vivinho de alegrias?

Tido irrisultava. Resolveram conduzi-lo de novo ao aeroporto. Todo o caminho, o miúdo seguiu de braços abertos, fixo que nem aço. Chegado ao aeroporto o menino olhou extasiado todos seus companheiros de espécie, as aeronaves. E desatou correndo, roncando seus fantasiosos motores. Olhando a criança correndo de encontro ao sol, o tio até se lagrimava, comovido:

-Veja, veja como ele brinca!

E assim ganhando mais e mais velocidade, braços cruzando o sonho, o menino se confundia, a contraluz, com o fogo inteiro do poente. Seria, no instante, que o céu se abria para aquela criaturita?

Pupila esgrimando o sol, o tio deixou de ver o miúdo. Apenas uma mancha, sombra súbita cruzando os ares. Ainda creditou ser um pássaro que lançava seu voo da varanda para o distante chão. Nesse momento ele aprendia que o céu está padecendo de cataratas, repentinas névoas que impedem Deus de nos espreitar.

-Vuoi essere un Boeing o un DC 10?

Il piccolo non capì la battuta. In fondo, lui si era già tutto deciso. E mai più dalla sua bocca si sentì una sillaba che fosse. Si isolò nella stanza, seduto, immovente. Le braccia compivano l'ordine di essere ali, il corpo duro, quasi metallico. Smise di mangiare, smise di bere. Con tenacia la zia insisteva, indicando un bicchiere:

-Vai, figlio mio, questo qui è combustibile!

Mille volte lo zio gli parlò, in varie tentazioni e tentativi:

-Non preferisci essere un uccello, vivo di allegrie?

Tutto irrisultava. Decisero di portarlo di nuovo all'aeroporto. Per tutto il tragitto, il piccolo stette a braccia aperte, fisse che neanche l'acciaio. Arrivato all'aeroporto il bambino guardò estasiato i suoi compagni di specie, gli aeroplani. E prese a correre, facendo rombare i suoi motori di fantasia. Guardando il bambino correre incontro al sole, lo zio quasi lacrimava, commosso:

-Guarda, guarda come gioca!

E così prendendo sempre più velocità, le braccia incrociate ai sogni, il bambino si confondeva, in controluce, al fuoco intero del crepuscolo. Sarà, in quel momento, che il cielo si sarebbe aperto a quella creaturina? Con la pupilla schermendo il sole, lo zio non vide più il piccolo. Appena una macchia, ombra immediata solcando l'aria. Pensò addirittura fosse un uccello che spiccava il volo dalla veranda al distante suolo. In quel momento apprendeva che il cielo stava soffrendo di cataratte, repentine

nuvole che impediscono a Dio di guardarci.

Ossos

Começou por se sentir magro. Os ossos lhe roçavam a pele. Sem que ele desse sentido o esqueleto lhe crescia por dentro. Crescia sem que o restante corpo acompanhasse. Os ossos inchavam, como casca sobre casca. No princípio, as ósseas increscências lhe faziam cócegas. E ele ria, ria, ria. Para espanto dos outros que não encontravam a aparência de um motivo. Depois, a coisa lhe trouxe incomodação. Seria o quê, ele se perguntava. Róimatismo? A ossadura provocava comichão, o crescimento das apófises lhe raspava a carne. O raspar cedo se tornou em rasgar.

As pessoas lhe viam o despontar dos ossos, cotovelos se acotovelando por todo corpo. Ele que sempre fora estrelante seguia, agora, de rota abatida. Espaventado, escaleno e anguloso.

-Você não estará com a doença?

Mas o mistério era o seguinte: quanto mais magro mais ele pesava. A balança ponteirava sem piedade: o peso flechava cada vez mais.

-Já me pesa a caveira.

Lhe cresceu tanto o esqueleto que os ossos lhe começaram a recobrir a carne. E perdia as cores, placas brancas e duras lhe revestiam por inteiro. Em pouco tempo, se entartarugou. Seu aspeto era tanto que as pessoas fugiam. Passou a andar devagar e arrastoso. Mãos e pés no chão. Ele que sempre fora bom, generoso como fonte, perdia agora

Ossa

Cominciò col sentirsi magro. Le ossa gli sfioravano la pelle. Senza che lui desse direzioni lo scheletro gli cresceva dentro. Cresceva senza che il resto del corpo accompagnasse. Le ossa si gonfiavano, come un guscio su un guscio. All'inizio, le ossee increscenze gli facevano il solletico. E lui rideva, rideva, rideva. Nello spavento degli altri che non trovavano l'apparenza di un motivo. Poi, la cosa lo scomodò. Che cosa sarà, si chiedeva. Rosicchiamatismi? L'ossatura faceva prurito, la crescita delle apofisi gli grattava la carne. Il grattare presto si trasformò in graffiare.

Le persone gli vedevano spuntare le ossa, gomiti ripiegandosi in tutto il corpo. Ed erano straniti da tanta magrezza. Lui che sempre era stato brillante andava, ora, con le ruote a terra. Spaventato, scaleno e angoloso.

-Non avrai mica la malattia?

Ma il mistero era il seguente: quanto più magro diventava più pesava. La bilancia puntava senza pietà: il peso sfrecciava ogni volta di più.

-Già mi pesa il teschio.

Gli crebbe tanto lo scheletro che le ossa gli cominciarono a ricoprire la carne. Perdeva i colori, placche bianche e dure lo rivestivano per intero. In poco tempo, si intartarugò. Il suo aspeto era tanto che le persone scappavano. Cominciò a camminare lento e trascicante. Mani e piedi a

companhias. Os amigos lhe fugiam como diabo em diante da cruz.

Até que Marlisa, uma dada a tonta, a ele se chegou e disse:

-Sou muito chamada de atrasadinha.

Sem custo, ela se aceitava lentineira da ideia, atrasada na fala. Mas não se zangava com isso. Quem sabe ela também era atrasada sentimental?

Quem sabe a raiva disso que lhe chamavam ainda estava por vir? Marlisa encolhia os ombros, sacudindo o peso das perguntas. Se ajoelhou junto ao caveiroso e pediu:

-Posso acompanhá-lo de viver?

Ele não respondeu mais que um riso triste. Lhe escapou uma lágrima. Desceu cansada pelo rosto, gota em pedra, orvalho em muro branco. A mulher lhe acariciou sua pele mineral. E ele se arrepiou por dentro. Ela sorriu, confirmando que estava seu poder de estremecer o dentro de carapaça. E ela insistiu, bailarinando os dedos sobre a cascadura dele. Se aplicava em lhe renascer doçuras.

-Não vale a pena, Marlisa.

-Ternura mole em corpo duro tanto dá até que...

O resto do provérbio ela trocou de esquecer. Com a ponta de um canivete ela inscrevia o seu nome na carapaça do namorado enquanto ia soletrando:

-«M-a-r-l-i...»

Até que, certa vez, ela o levou a passear num parque. Sentaram num banco e ficaram a olhar, ela para o céu, ele para o chão. Passado muito

terra. Lui che sempre era stato buono, generoso come una fonte, perdeva ora compagnie. Gli amici scappavano come diavoli di fronte alla croce.

Fino a che Marlisa, una ritenuta scema, gli si avvicinò e disse:

-Mi chiamano spesso ritardina.

Senza sforzo, lei si adeguava lentamente all'idea, trascinata nei discorsi. Ma questo non la infastidiva. Forse era anche ritardata sentimentale? Forse la rabbia per come la chiamavano doveva ancora venire? Marlisa raccoglieva le spalle, scuotendo il peso delle domande. Si inginocchiò accanto all'ossuto e chiese:

-Posso accompagnarla nella vita?

Lui non rispose altro se non un sorriso triste. Gli scappò una lacrima. Scese stanca per il viso, goccia su pietra, rugiada su parete bianca. La donna accarezzò la sua pelle minerale e lui tremò dentro. Lei sorrise, confermando che era suo potere quello di scuotere il dentro del carapace. E lei insisté, ballerinando le dita sulla gusciatura di lui. Si applicava nel fargli rinascere dolcezze.

-Non ne vale la pena, Marlisa.

-Terezza molle in corpo duro tanto dà che...

Il resto del proverbio finì per dimenticarlo. Con la punta di un coltellino lei inscreveva il suo nome nel carapace del fidanzato mentre scandiva:

-«M-a-r-l-i...»

Fino a quando, una volta, lo portò a passeggiare in un parco. Sedettero

silêncio ele suspirou:

-Agora estou muito propenso a morrer.

Marlisa não entendia nem tentava. Ele, então, ordenou:

-Me deixe aqui.

-Aqui, como?

-Vai para casa e me deixe aqui.

-Aqui, sozinha? Ainda alguém lhe vai pisar!

-Agora estou tudo eu dentro de mim: como me podem magoar?

Ela regressou sozinha, saltitando e entoando ladainhas. No dia seguinte, de manhã cedo, ela voltou ao parque e atirou umas migalhas pelos canteiros. Sentou-se no banco e ficou olhando o céu até sentir que por debaixo dos pés a terra parecia se mover. Deitou-se no chão, se embrulhando no curto vestido. Falava, dizem que sozinha. Recolheram a moça, já ela adormecida em plena terra.

Todas as manhãs, ainda hoje se vê Marlisa tonteando pelo parque enquanto empasta a língua numa musiquinha. Depois, se senta olhando o chão. E com demais carinhos e demasiadas ternuras vai afagando a pedra que subjaz nos seus joelhos. As pontas dos dedos, lentas, vão percorrendo reentrâncias no dorso dessa pedra. E soletra:

-«M-a-r...»

su una panchina e rimasero a guardare, lei il cielo, lui per terra. Passato molto silenzio lui sospirò:

-Ora sono molto propenso a morire.

Marlisa non capiva né ci provava. Lui, allora, ordinò:

-Lasciami qui.

-Qui, come?

-Va' a casa e lasciami qui.

-Qui, da solo? Ma qualcuno ti calpesterà!

-Ora sono tutto dentro di me: come possono farmi male?

Lei tornò da sola, saltellando e intonando cantilene. Il giorno seguente, la mattina presto, tornò al parco e tirò delle briciole nelle fioriere. Si sedette sulla panchina e rimase a guardare il cielo fino a sentire che sotto i piedi la terra sembrava muoversi. Si distese a terra, avvolgendosi nel corto vestito. Parlava, dicono da sola. Raccolsero la giovane, già si era addormentata in piena terra.

Tutte le mattine, ancora oggi si vede Marlisa fare la scema nel parco mentre impasta la lingua in una musichetta. Poi, si siede guardando a terra. E con troppe carezze e troppe tenerezze accarezza la pietra che soggiace alle sue ginocchia. Le punte delle dita, lente, percorrono rientranze del dorso di questa pietra. E scandisce:

-«M-a-r...»

O coração do menino e o menino do coração

O menino nasceu com as acertadas aparências. Só em altura de ensaiar primeiras marchas lhe notaram o defeito, o enviesamento nos pezinhos, cada um não sendo como cada qual. Sobre as pegadas estrábicas a avó vaticinou:

-Este menino vai caminhar para dentro dele mesmo.

Depois outra malconveniência se somou: o rapaz engrumava as falas, tatebituto. Os outros não entendiam mais que cuspes e assobios, até os parentes o escutavam com riso parvo de quem finge concordância. Não há medo maior que não se entender a humana voz de outra humana pessoa.

A mãe conduziu a criança ao hospital. O doutor lhe mergulhou o ouvido no peito e se ensurdeceu de tanto coração. O menino tinha o pulsar à flor da pele. O médico parecia entusiasmado com o inédito caso.

-Necessitamos que ele fique, para mais exames...

-Nem pensar. Esse menino entrou comigo, há de sair comigo.

-Mas a senhora nem faz ideia... temos que encontrar um nome para a doença dele.

-Como um nome?

-Essa doença: eu tenho que lhe encontrar um nome!

-Mas esse nome, será que esse nome vai curar a doença dele?

O médico sorriu. Ai, essa gatinha simples, tão exímia em ser pensada

Il cuore del bambino e il bambino del cuore

Il bambino nacque con le adeguate apparenze. Solo raggiunta l'altezza per addestrarsi alle prime marce gli notarono il difetto, la stortezza dei piedini, l'uno diverso dall'altro. Sui passi strabici il nonno profetizzò:

-Questo bambino camminerà dentro a sé stesso.

Poi un altro malconveniente si sommò: il ragazzo aggrumava le parole, tatebitutto. Gli altri non capivano nulla se non sputi e sibili, persino i parenti lo ascoltavano col sorriso sciocco di chi finge di essere d'accordo. Non c'è paura più grande del non capire l'umana voce di un'altra umana persona.

La madre portò il bambino all'ospedale. Il dottore gli tuffò le orecchie nel petto e si assordò di tanto cuore. Il bambino aveva il battito a fior di pelle. Il medico sembrava entusiasta dell'inédito caso.

-Abbiamo bisogno che rimanga, per altri esami...

-Non se ne parla. Questo bambino è entrato con me, deve uscire con me.

-Ma signora, non ha nemmeno idea... dobbiamo trovare un nome per la sua malattia.

-Come un nome?

-Questa malattia: io le devo trovare un nome!

-Ma questo nome, sarà che questo nome gli curerà la malattia?

Il medico sorrise. Ah, queste personcine semplici, così esime da essere

pelos outros. E assim, sorriso descaído no lábio, ficou olhando mãe e filho se afastarem no corredor. O menino levava em sua mão, descaída como pétala, uma carta que ele mesmo redigira. Queria ter dado ao doutor esse papelinho que sua inabilidade enchera de letrinha. Com desatenta ternura, a mãe lhe tirou o papel dos dedos e o lançou no latão. A mania desse mirabolhante! Deveria ser outra dessas tantíssimas cartas que o tontinho fingia escrever para sua apaixonada priminha.

-Você ainda se carteia com Marlisa?

O menino negou com veemência. A mãe sacudiu a cabeça. Enfim, quanto ela se esforçara em vão. Valera a pena insistir ensinamentos em que nunca aprendera? Também Marlisa, a visada sobrinha, jamais cedera a abrir as cartas. Nem valia a pena espreitar a caligrafia do atarantonto. Uns andavam na lua. No caso, a lua é que andava nele.

Certa vez, o rabiscador daqueles engatafunhos desabou no fundo do tempo. O menino faleceu, em azulidão de pele, todo frio como se nenhuma luz dele tivesse vontade. Os médicos acorreram para levar o corpo e lhe administrarem a extrema-autópsia. Lhe arrancaram o coração, o universátil músculo, enormíssimo como um planeta carnudo. O órgão ficou em vitrina, exposto às ciências e aos noticiários. Os cardiologistas disputavam, em sucessivos colóquios, um apropriado nome para batizar a anormalidade.

Passaram-se os dias, anónimos. Era um fim de tarde, a prima Marlisa, ao arrumar as poeiras de casa, deparou-se com o monte das inúteis

pensate dagli altri. E così, il sorriso crollando nelle labbra, rimase a guardare madre e figlio allontanarsi nel corridoio. Il bambino teneva nella mano, decaduta come un petalo, una lettera che lui stesso aveva redatto. Avrebbe voluto dare al dottore questo bigliettino che la sua inabilità aveva riempito di letterine. Con distratta tenerezza, la madre gli sfilò la carta dalle dita e la lanciò nel cestino. La mania di questo miraguardante! Sarà stata un'altra delle tantissime lettere che lo sciocchino fingeva di scrivere per la sua innamorata cuginetta.

-Ti letteri ancora con Marlisa?

Il bambino negò, veemente. La madre scosse la testa. Alla fine, quanto si era sforzata invano. Ne era valsa la pena insistere con insegnamenti che mai aveva appreso? Anche Marlisa, la detta cugina, non aveva mai ceduto ad aprire tali lettere. Non valeva nemmeno la pena di vedere la calligrafia del disorientonto. Alcuni vanno sulla luna. In questo caso, era la luna ad andare in lui.

Una volta, lo scarabocchiatore di quegli agganciabocchi si disfece in fondo al tempo. Il bambino morì, in azzurrazione di pelle, tutto freddo come se nessuna luce in lui avesse voglia. I medici accorsero a prendere il corpo e ad amministrargli l'estrema autopsia. Gli strapparono il cuore, l'universatile muscolo, enormissimo come un pianeta paffuto. L'organo rimase in vetrina, esposto alle scienze e ai notiziari. I cardiologi disputavano, in susseguenti colloqui, un appropriato nome per battezzare l'anormalità.

cartas. Sopesou-as antes de as lançar em fogo. Hesitou por um segundinho: o moço sabia abecedear uma simples linha? Pelo sim pelo talvez, ela se aventurou a espreitar o primeiro envelope. E ali se sentou em espanto, ruga na fronte, mãos enrolando o demorado cabelo. Ficou horas, no assentado degrau. Aquilo não eram cartas mas versos de lindeza que nem cabiam no presente mundo. Marlisa inundou a tristeza, tingiram-se as letras. Quanto mais a prima primava em seguir leitura mais rimava com nenhuma outra mulher, toda ela fora do contexto de existir. A moça se apaixonava postumamente?

Mas ali, arremessada na escada, nem Marlisa imaginava o que, no simultâneo tempo, se passava com o coração do primo que Deus e a ciência guardavam. Pois que, na vitrina gelada do hospital, mal rasgou o primeiro envelope, o coração do primo deflagrou em sobressalto. Um *oh* se estilhaçou nos visitantes. E à medida que Marlisa, mais longe que mil paredes, ia desfolhando versos, o coração mais se desembrulhava, tremelusco-fuscando. Até que, daquele novelo vermelho, se viu desprender um braço, mais adiante um pé e a redondez de um joelho e mais argumentos que faziam valer o facto: aquele coração estava em flagrante serviço de parto! E se confirmava, vinda das entranhas do útero cardíaco, uma total recém-criança.

E quando, finalmente, o parto se desfechou se viu que o menino nascera igual ao seu progenitor de peito. Fazia medo como um quimicava o outro, a papel chapado. Em tudo se semelhavam menos no desenho do

Passarono i giorni, anonimi. Era un tardo pomeriggio, la cugina Marlisa, mentre sistemava le polveri di casa, si trovò di fronte il monte di inutili lettere. Ne sentì il peso prima di gettarle nel fuoco. Esitò per un secondino: il ragazzo sapeva abecedare una semplice riga? Magari sì, magari forse, lei si avventurò a sbirciare nella prima busta. E lì si sedette spaventata, rughe sulla fronte, mani ad arrotolare un lento capello. Rimase ore, sul seduto gradino. Quelle non erano lettere ma versi di una bellezza troppo grande per il presente mondo. Marlisa inondò tristezza, si tinsero le lettere. Quanto più la cugina primeggiava nel proseguire la lettura più rimava con nessun'altra donna, tutta lei fuori dal contesto di esistenza.

La giovane si innamorava postumamente?

Ma lì, gettata sulla scala, neppure Marlisa immaginava quello che, in simultaneo tempo, succedeva al cuore del cugino che Dio e la scienza conservavano. Poiché, nella vetrina ghiacciata dell'ospedale, appena si strappò la prima busta, il cuore del cugino scoppiò di soprassalto. Un *oh* si scheggiò tra i visitatori. E mentre Marlisa, più lontana di mille pareti, continuava a sfogliare versi, il cuore si disfaceva sempre più, tremelucendo-faiscando. Fino a che, da quel gomitollo rosso, si vide liberarsi un braccio, più avanti un piede e la rotondità di un ginocchio e più argomenti che facevano valere il fatto: quel cuore era in flagrante servizio di parto! E si confermava, venuto dalle viscere dell'utero cardíaco, un totale neo-bambino.

pé. Os pés do nascido eram divergentes, como quem viesse para procurar, fora de si, gente de outras estórias.

E quando, finalmente, il parto si concluse si vide che il bambino era nato uguale al suo progenitore di petto. Faceva paura come uno chemicava l'altro a carta impressa. In tutto si somigliavano meno che nel disegno dei piedi. I piedi del nato erano divergenti, come chi fosse venuto a cercare, fuori di sé, gente di altre storie.

Conclusões

Os estudos literários africanos representam um campo de pesquisa ainda em evolução. Se, por um lado, os Estudos Pós-Coloniais, ao longo das décadas, estabeleceram uma certa ordem conceptual para o estudioso interessado nas literaturas africanas, desconstruindo uma parte importante da mentalidade colonial europeia, por outro, se se considerar, por exemplo, o caso português, não é ainda possível contar com uma corrente de estudos propriamente institucionalizada, o que, em muitos casos, implica uma série de criticidades e incongruências. Estas, além de reproduzirem, em parte, aqueles mecanismos coloniais que tornam visíveis uma série de imparidades entre as culturas ocidentais e as *outras* culturas, complicam o próprio estudo e a própria validação das *outras* literariedades, impedindo a definição gradual de novos possíveis cânones literários. Tal como demonstram os estudos de Boaventura de Sousa Santos sobre o (Pós-)Colonialismo português, estamos atualmente vivendo uma fase da evolução da corrente de Estudos Pós-Coloniais, em que uma revisão das principais teorias, com base nas características específicas do objeto de estudo em questão, resulta cada vez mais urgente. Aplicar indiscriminadamente a teoria pós-colonial a todos os cenários pós-coloniais, sem considerar as especificidades do próprio objeto de estudo, isto é, aplicá-la tal como se fosse uma panaceia, significaria participar, mesmo que involuntariamente, na criação de um discurso teórico altamente ambíguo em que o *Outro* é assumido simplesmente como tal, sem alguma consideração pelos percursos específicos que determinaram a evolução da sua identidade. Tal como foi sugerido na conclusão do primeiro capítulo, a teoria de Boaventura de Sousa Santos demonstra que – e este princípio é válido para todos os estudos literários, não só para os estudos de cunho pós-colonial – uma análise das especificidades do próprio objeto de estudo é uma operação imprescindível para a seleção dos instrumentos mais aptos a serem empregues no processo de pesquisa. É necessário, por outras palavras, dotarmo-nos de ferramentas teóricas e instrumentos de análise capazes de se adaptarem ao específico objeto de estudo considerado, sem “comprimi-lo”, sem que este seja obrigado a caber em definições preestabelecidas, incapazes de definir a sua totalidade.

É possível afirmar, a este propósito, que o continente africano é, de facto, ainda conceptualmente abordado a partir de um olhar distante, que aglutina as diferenças

internas das diversas populações por meio do emprego de teorias emprestadas por outras áreas de estudo. As literaturas africanas em língua portuguesa, e em particular a literatura moçambicana, representam um ótimo campo de investigação para poder demonstrar a existência e a criticidade de tais dinâmicas: tal como foi evidenciado no segundo capítulo deste trabalho, por exemplo, é evidente que as cartografias atualmente utilizadas por parte da crítica produzem mais efeitos negativos do que positivos nos processos de investigação e validação destas produções literárias. O critério linguístico que determina a subdivisão conceptual do continente africano em África anglófona, francófona ou lusófona, por exemplo, torna cada produção literária da África pós-colonial num *objeto* de estudo, na expressão de uma herança colonial, embora seja evidente que estas deveriam ser consideradas *sujeitos* de estudo, pois são expressão de uma identidade cultural híbrida, fruto de uma história secular, que não assenta as próprias bases exclusivamente na história colonial. Aliás, da repartição conceptual do continente africano com base nos resíduos desta herança colonial, naturalmente, beneficia unicamente o Ocidente, que tem a possibilidade de “incluir” as literaturas da África pós-colonial no próprio cânone literário, deixando-as, todavia, mais uma vez à margem, gerando uma dinâmica altamente ambígua em que o produto africano, celebrado por ser inovador, original, diferente – isto é, *exótico* –, se torna uma mera *commodity* editorial, produzindo lucro para o Ocidente e permanecendo bloqueado na própria alteridade. No caso das literaturas africanas em língua portuguesa, aliás, o uso indiscriminado do critério linguístico para a conceptualização de África justifica uma série de propostas potencialmente problemáticas que, insistindo nas possíveis vantagens que surgiriam da criação de uma verdadeira comunidade lusófona, promovem a difusão de ideais ambíguos que, para celebrarem a extraordinária capacidade da língua ser um elemento a partir da qual fundar uma nova identidade comum, acabam por produzir narrativas altamente aglutinantes, que não contemplam algum tipo de heterogeneidade interna. Este tipo de narrativa, tal como foi amplamente debatido, resulta particularmente problemáticas, pois sufoca cada tipo de diversidade em favor da celebração da unidade linguística, da qual, frequentemente, o único beneficiário é o próprio Ocidente.

As diversas tentativas de classificação das literaturas africanas em língua portuguesa evidenciam claramente as incongruências surgidas, ao longo das décadas, dentro do discurso teórico produzido por parte de uma crítica distante. Todas as diversas

propostas, elaboradas a partir do cânone literário ocidental, demonstram uma atitude negligente por parte da crítica contemporânea, que olha para a diferença simplesmente para afirmar que esta existe, sem se preocupar com a identificação e a definição dos elementos que efetivamente fazem surgir esta diferença, e que acolhe o ampliamiento das fronteiras do cânone literário ocidental em vista da definição de “novas e originais” formas de expressão, sem todavia iniciar um verdadeiro processo de inclusão das diversas identidades que permitiram o efetivo surgir de tais expressões artístico-literárias. O surgimento de fenómenos e de dinâmicas potencialmente problemáticos dentro do próprio domínio dos Estudos Pós-Coloniais – o surgimento do chamado cânone das literaturas pós-coloniais ou do fenómeno do exótico pós-colonial, por exemplo – que justificam a proposta de classificar a obra de muitos autores africanos como expressão das estéticas latino-americanas do Realismo Mágico e do Real Maravilhoso, demonstram que talvez a maior parte das criticidades surja do próprio modo contemporâneo de abordar as literaturas africanas, uma abordagem que, em muitos casos, pensa na totalidade do continente africano como se este fosse um sistema único, sem considerar a evidente heterogeneidade dos contextos culturais que convivem no seu interior e que, talvez seja este o ponto mais problemático da questão, se relaciona com a diversidade sem considerar a possibilidade de que haja uma verdadeira gama de possíveis diversidades, colocando no mesmo plano, por exemplo, as características da(s) pós-colonialidade(s) da América Latina com as que conotam o(s) contexto(s) africano(s) - o que pode levar conclusões significativas sobre o (Pós-)Colonialismo como macro fenómeno, por exemplo no caso de estudos comparatísticos, mas que não pode ser assumido como *modus operandi* para o próprio trabalho, sobretudo se o objetivo da pesquisa for um estudo concreto e completo de um específico contexto histórico, político e social.

Apesar do seu recente concebimento teórico e da sua escassa notoriedade, a proposta do Realismo Animista, tal como foi sugerido nas últimas partes que compõem este trabalho, apresenta-se como uma proposta potencialmente renovadora, útil não apenas para a classificação do produto literário africano, mas também para um processo de remapeamento conceptual da Literatura do Mundo: a revolução epistémica avançada por parte da estética animista – que, como foi dito, pretende reafirmar a *worldview* africana como instrumento válido e útil para o conhecimento do mundo – e a consecutiva, e efetiva, validação das literaturas africanas construídas a partir de um tal olhar sobre o

mundo tornariam ainda mais evidente a necessidade de se estabelecer um cânone literário africano, a partir do qual iniciar o processo de definição de novos instrumentos de análise, calibrados com base nas especificidades da literariedade africana. Uma revolução conceptual desta magnitude obrigaria, evidentemente, a uma total redefinição do conceito de Literatura do Mundo, operada por meio da desconstrução do *status* hegemónico do cânone ocidental. Este representa, atualmente, o único verdadeiro cânone literário reconhecido por parte da crítica, o efetivo “centro” de um sistema que, tal como foi concebido, deveria promover os mais altos níveis de igualdade entre as partes que o compõem e que no enquanto, porém, ainda revela uma estrutura altamente hierarquizada.

A evidente presença de incongruências e criticidades nos discursos da crítica literária contemporânea revela que a constante evolução da sociedade global requer uma problematização igualmente constante das teorias e dos instrumentos empregues no estudo do mundo e das sociedades. A teoria pós-colonial, questionando e desconstruindo as pedras angulares do pensamento colonial/imperial, iniciou um processo necessário de revolução conceptual, mas, tal como demonstra o caso das literaturas africanas, é ainda possível encontrar uma série consistente de problemáticas que impedem o surgimento de uma estrutura igualitária e *super partes* da Literatura do Mundo. Se, por um lado, é possível afirmar que as mais recentes contribuições teóricas iniciaram este percurso de (r)evolução e que, atualmente, estas nos deixam a esperança de que as coisas estejam efetivamente a mudar, por outro, é evidente que há ainda muito trabalho a fazer. Talvez o primeiro passo para continuar este percurso de (r)evolução consista simplesmente em aceitar o estado inevitavelmente transitório das nossas teorias, em se render à perpétua evolução do mundo e à necessidade de se pôr constantemente em dúvida.

Bibliografia

ACHEBE C., *Things Fall Apart*. Ibadan: Heinemann Educational Books Ltd., 1958.

ANDERSON B., *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991.

ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., *Post-colonial Studies - The Key Concepts*. New York: Routledge, 2007.

BENÍTEZ-ROJO A., *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.

BOURDIEU P., *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.

BRUGIONI E., *Contiguidades Ambíguas: Crítica Pós-Colonial e Literaturas Africanas*. Em: Leite A. M., Khan S., Falconi J., Krakowska K. (Orgs.), *Nação e Narrativa Pós-colonial I - Ensaio*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, 379-392.

CARPENTIER A., *El Reino de este Mundo*. Madrid: Alianza, 2011.

CAVACAS F., *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*. Lisboa: Clássica, 2015.

CHABAL P. et.al., *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. Evanston: Northwestern university press, 1996.

CHABAL P., *Mia Couto or the Art of Storytelling*. Em: Hamilton G., Huddart D., *A Companion to Mia Couto*. Woodbridge: James Currey, 2016.

COUTO M., *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 2019.

COUTO M., *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 2011.

COUTO M., *Línguas que não sabemos que sabíamos*. Em: Couto M., *E se Obama fosse africano?*. Lisboa: Caminho, 2009, 9-24.

COUTO M., *Luso-afonias - A lusofonia entre viagens e crimes*. Em: Couto M., *E se Obama fosse africano?*. Lisboa: Caminho, 2009, 183-198.

- COUTO M., *O gato e o Escuro*. Lisboa: Caminho, 2001.
- COUTO M., *Por um mundo escutador*. Em: Couto M., *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, 178-181.
- COUTO M., *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho, 2019.
- DURIX J.P., *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magic realism*. London: Macmillan Press, 1998.
- FALCONI, J., *Literaturas Africanas, língua portuguesa e narrativas da Lusofonia: alguns parágrafos em torno da invenção das narrativas da “lusofonia*. Em: Leite A. M., Khan S., Falconi J., Krakowska K. (Orgs.), *Nação e Narrativa Pós-colonial I - Ensaio*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, 277-289.
- FINAZZI-AGRÒ E. *L'identità mangiata – Considerazioni sull'Antropofagia*, em Finazzi-Agrò E., Pincherle M.C., *La Cultura Cannibale – Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Meltemi: Milano, 2018, 93-106.
- FINNEGAN R., *Oral Literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press, 1976;
- FIRMINO G., *Processo de transformação do Português no contexto pós-colonial de Moçambique*. Comunicação apresentada ao Congresso “Português, Língua Global”, Maputo, 2008. Disponível em: cvc.institutocamoes.pt/.../408-processo-de-transformacao-do-portugues-no-contexto-pos-colonial-de-mocambique.html.
- FONTES M. A., *Os Caminhos de Abril – Anacronias e (pós)colonialismo no romance Vinte e Zinco, de Mia Couto* em: *Lingue e Linguaggi* 32 (2019), 73-93.
- FOUCAULT M., *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 2005.
- FREUD S., *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Hugo Heller: Leipzig, Wien, 1913. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/37070/pg37070-images.html>.
- GARUBA H. *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society* em: *Public Culture*, Volume 15, Issue 2. Duke University Press, 2003.
- GLISSANT É., *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

JULIANO D. B. R., *Infância como instância poética na prosa de Mia Couto*. Em: *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2 (2018), p. 347-362.

LARANJEIRA P. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE A. M., KHAN S., FALCONI J., KRAKOWSKA K. (Orgs.), *Nação e Narrativa Pós-colonial II - Entrevistas*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

LEITE A. M., *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEITE A. M., *Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana*. Em: Ribeiro M. C., Meneses M. P., *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, 47-75.

MARAZZA C., *Oralité/oraliture, créolité: verso un nuovo concetto di identità*. Em: Margarito M., Galazzi E., Lebharr Politi M., *Oralité dans la parole et dans l'écriture - Oralità nella parola e nella scrittura*. Torino: Edizioni Libreria Cortina, 2001.

MARQUES I., *Spaces of Magic - Mia Couto's Relational Practices*. Em: Hamilton G., Huddart D., *A Companion to Mia Couto*. Woodbridge: James Currey, 2016, 64-85.

MORGENBROD B., MOMMSEN W. J., SCHLUCHTER W., *Max Weber Gesamtausgabe - Wissenschaft als Beruf 1917/1919 / Politik als Beruf 1919*. Tübingen: Mohr, 1992.

NOA F., *Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens*. Em: Ribeiro M. C., Meneses M. P., *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, 35-45.

PADURA FUENTES L., *Lo real maravilloso: creación y realidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.

PARADISO S., *O Realismo Animista e as Literaturas Africanas: Gênese e Percursos*. Em: Interfaces, Vol. 11 n.2, 2020, 73-78. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187.

PARADISO S., *Religião e Religiosidade nas Literaturas Africanas Pós-coloniais - Um Olhar em Things Fall Apart, de Achebe e O outro Pé da Sereia, de Mia Couto*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000190884>.

PARRY B., *The Institutionalization of Postcolonial Studies*. Em: Lazarus N., *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 66-80.

PASCOLI G., *Il fanciullino*. Torino: Omband, 2021.

PEPETELA, *Lueji - O Nascimento de um Império*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.

PERUZZO L. D., *Entre o fantástico e o real: a representação de uma nação*. Em Phaf-Rheinberger I., Sobral A., Macêdo T., Pantoja S., *Literatura e Outras Artes - Construção da Memória em Angola e Moçambique*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017, 181-188.

RIBEIRO O., MOREIRA F., *Interoralidade(s) em Mia Couto*. Em: *Revista de Letras da Universidade Estadual Paulista*, v.59, n.1 Janeiro/Junho 2019.

ROAS D., *Trás los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROCHA A., *Associativismo e nativismo em Moçambique: contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano (1900-1940)*. Maputo: Promédia, 2002.

ROTHWELL P., *A Postmodern Nationalist - Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

RUEBSAMEN H., *Het Lied en de Waarheid*. Amsterdam: Contact, 1997.

SANTOS B. de S., *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*. Em: Santos B. de S., *Construindo as Epistemologias do Sul Para um pensamento alternativo de alternativas*. Buenos Aires: CLACSO/Fundação Rosa Luxemburgo, 2018. Volume I, 573-638.

SOYINKA W., *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

TRIGO S., *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília, 1981.

TYLOR E. B., *Primitive Culture*. London: John Murray, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.42334/page/n5/mode/2up>.

VÁZQUEZ F., *El Dorado – Crónica de la Expedición de Pedro de Ursua y Lope de Aguirr*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

ZAMPARONI V. D., *A Imprensa Negra em Moçambique: A trajetória de “O Africano” - 1908-1920*. In: *África: Revista do Centro de Estudos Africanos* nº 11. São Paulo: 1988, 66-80.

Dicionário da Língua Portuguesa. Porto, Porto Editora: 2003.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Objetiva: 2001.