

Farrapos de alma em palavras rasgados: a transcendência nos termos de Mia Couto

MAFALDA SOARES

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo

Apoiando-se na análise de passagens de certas obras de Mia Couto, o presente artigo tem por objetivo mostrar que a transcendência é característica essencial do processo literário. O vocábulo “transcendência” será, neste âmbito, entendido como indagação que se espalha para além de limites estabelecidos, e o escritor será apresentado como figura que passa por três fases de transcendência. Em primeiro lugar, o autor superará os *a priori* que foi atribuindo ao mundo, regressando a uma atitude pueril de maravilhamento. Esta atitude fará com que o real apareça renovado e desvende aspetos outrora ocultados. Em segundo lugar, o artista sentirá necessidade de exceder as fronteiras da língua-padrão, a fim de melhor retratar uma sua experiência empírica. Não esqueceremos de mencionar que a língua, ainda que estirada pelo escritor, é sempre uma sugestão – e nunca um fiel retrato – da singular vivência de cada sujeito. Em terceiro lugar, o escritor acabará por se transcender a si mesmo: não apenas no sentido em que transformará um pedaço da sua existência em escrita – permitindo que o seu testemunho ultrapasse o recinto individual em que foi gerado –, mas ainda, e sobretudo, no sentido em que possibilitará a outrem ir para além dos sentidos autorais primeiros.

Palavras-chave: Mia Couto, transcendência, literatura, escritor, língua

Abstract

By leaning on the analysis of passages from certain literary works by Mia Couto, the present article aims to demonstrate that transcendence is an essential characteristic of the literary process. The word “transcendence” will be understood, in this ambit, as an enquiry that spreads beyond established limits, and the writer will be presented as a figure who goes through three phases of transcendence. In the first place, the writer will overcome the *a priori* he has been attributing to the world, returning to a puerile attitude of wonderment. This attitude will make reality appear renewed and will unveil aspects once concealed. In the second place, the artist will feel the need to exceed the frontiers of the standard language, in order to better portray one of his empirical experiences. We will not forget to mention that language, even if stretched by the writer, is always a suggestion – and never a faithful portrait – of the singular living of each person. In the third place, the writer will end up transcending himself: not only in the sense that he will transform a piece of his existence into writing – allowing his testimony to go beyond the individual sphere in which it was generated – but also, and above all, in the sense that he will enable others to go beyond the first authorial meanings.

Key words: Mia Couto, transcendence, literature, writer, language

1. Considerações iniciais: o conceito de transcendência

A palavra transcendência deve as suas origens ao verbo latino *transcendere*, assumindo etimologicamente um sentido de subir (*scandare*), passando para lá de (*trans*). Poderíamos, deste modo, afirmar que aquela é uma espécie de caminhada em sentido ascendente, de pequeno voo até, em direção a um qualquer horizonte. Noutros termos, poderíamos interpretar a transcendência

como o escalar de um qualquer obstáculo com o intuito de ver o que para lá desse mesmo se oculta. Tratar-se-á enfim de um indagar, de um vagabundear, se assim o entendermos, que nega os limites daquilo que imediatamente se nos apresenta, reformulando a percepção que temos sobre tudo quanto nos rodeia.

Na sua obra *Leituras de Mia Couto*, Phillip Rothwell menciona justamente a transcendência como móbil dos poemas e dos contos do autor moçambicano:

O desejo de transcendência pessoal, uma das preocupações de Couto nos seus primeiros poemas, mantém-se [na sua primeira coletânea de contos, *Vozes Anoitecidas*]. Contudo, manifesta-se numa versão de coletivo e sublinha-se o gradual desaparecimento dessa ambição. Não é apenas o sujeito individual que necessita – apesar de não ser capaz – de sonhar ser diferente, mas sim toda a comunidade. O ato de sonhar é apresentado como algo mais do que uma simples fuga ao presente insuportável; sonhar é visto como um meio de transformação efetiva (Rothwell 2015: 223-224).

Vemos, portanto, que a transcendência (esse ir para além do que nos é dado a experienciar, aqui e agora) tem íntima ligação com o sonho, sobretudo com essa sua capacidade transformativa do real envolvente. Ora, o nosso artigo focar-se-á, precisamente, nessa aptidão para reconfigurar o quotidiano e nessa consequente habilidade para metamorfosear o olhar do sujeito patentes na escrita coutiana.

Disse-nos um dia Mia Couto, no seu livro *Pensatempos*: “A ciência vive da inquietação, do desejo de conhecer para além dos limites. A escrita é uma falsa quietude, a capacidade de sentir sem limites. Ambas resultam da recusa das fronteiras, ambas são um passo sonhado para lá do horizonte” (Couto 2005: 83). Partindo desta asserção, defenderemos, ao longo do presente artigo, a ideia de que o escritor se entrega a um movimento transcendente – ou, se quisermos, a um dar à asa com destino aos longes da própria fantasia – em três grandes momentos da sua aventura literária. Num primeiro momento, o autor olhará para o mundo tentando ver para lá dos *a priori* que sobre o mesmo se foram construindo. Nesse inaugural passo seu, o artista negará o carácter definitivo que às coisas foi atribuído, recriando o que o rodeia a seu bel prazer por via de um genuíno sentir. Num segundo momento, e com o intuito de melhor sugerir essa sua percepção em novidade desabrochando, o escritor deparar-se-á com a necessidade de ultrapassar as fronteiras da língua-padrão, a fim de nela abrir alas para o seu imaginário; indagar-se-á, nesta fase, para além do já dito, procurando-se soletrar as sílabas de um mundo em criatividade renovado. Num terceiro e último momento, e após ter superado os limites da banalidade e da normatividade, o escritor conseguirá transcender-se a si próprio, não apenas por se deixar efundir através das entrelinhas do que escreveu – saindo, ainda que de modo fragmentário, para fora de si mesmo – mas ainda, e principalmente, por conseguir fazer com que essas suas palavras possam ser compreendidas e sentidas por outrem.

2. Abordagem teórica: análise do *corpus* escolhido

Recordemos, primeiramente, o conto “O menino que fazia versos”, presente no livro *O fio das missangas*. Mia Couto apresenta-nos uma criança cujo poético modo de expressão é visto como uma patologia, inexplicável enfermidade que tanto desassossega seus pais. Preocupados com o “anormal” estado do menino, os pais levam-no ao médico, na esperança de que o doutor possa curá-lo de tão bizarra maleita: “A mãe, em desespero, pediu clemência. O doutor que desse uma vista de olhos pelo caderninho de versos. A ver se ali catava o motivo de tão grave distúrbio” (Couto 2016: 151-152). A poesia é assim encarada, em moldes adultos, como uma espécie de desvio, de transgressão face à normalidade; inversamente, na ótica do menino, os versos são, no fundo, um “pedaço de vida” (Couto 2016: 152), sonhos em palavrrear surgindo. E essa vida em sílabas espargida é, em boa verdade, a mais fiel expressão de um coração que pelo imaginar se cuida:

- Dói-te alguma coisa?
- Dói-me a vida, doutor.
- [...]
- E o que fazes quando te assaltam essas dores?
- O que melhor sei fazer, excelência.
- E o que é?
- É sonhar. (Couto 2016: 151)

A expressão poética, isto é, um renovado pronunciar do mundo, surge destarte como algo potencialmente medicinal, como atividade que, por via de um proferir inovador, cura de um rotineiro conceber das coisas. Não por acaso terá Mia Couto afirmado, na sua intervenção “Quebrar armadilhas”, incluída na obra *E se Obama fosse africano?*:

Temos de repensar o mundo no sentido terapêutico de o salvar de doenças de que padece. Uma das prescrições médicas é mantermos a habilidade da transcendência, recusando ficar pelo que é imediatamente perceptível. Isso implica a aplicação de um medicamento chamado inquietação crítica. Significa fazermos com a nossa vida quotidiana aquilo que fizemos neste congresso que é deixar entrar a luz da poesia na casa do pensamento (Couto 2013: 106).

Noutros termos, a verdadeira enfermidade não é, de facto, a poesia, mas a ausência da mesma, ou seja, a inexistência de um olhar inaugural sobre o mundo, que o recrie a cada sentir restaurado. Devemos assim, qual poeta ou qual criança, procurar ir para lá dos sentidos habitualmente veiculados, concedendo àquilo que à nossa volta se estende um variegado e fluido carácter. Ainda na mesma intervenção, Mia Couto declara: “A poesia é um modo de ler o mundo e de escrever nele um outro mundo” (Couto 2013: 101). O poeta – ou todo o escritor pois, como estipulado por Mia Couto no seu livro *Pensatempos*, “a escrita exige sempre a poesia” (Couto 2005: 84) – desbanaliza o seu aproximar às coisas, deixando a imaginação vaguear por entre as entrelinhas

de um real de possibilidades prenhe. Mas não só: o escritor torna-se nesse mundo e com o mesmo acaba por se confundir. Diz-nos o menino dos versos: “De que vale acordar se o que é vivo é – do que eu sonhei?” (Couto 2016: 149). Vemos assim como, na ótica do jovem personagem, a vida não é, de todo, diferente ou sequer separável daquilo que no interior se lhe espraia; vive-se apenas daquilo (ou naquilo) que se sonhou. E esses sonhos inscrevem-se no gerúndio de um verbo “ser” em perene eclodir. Recordem-se as palavras de Mia Couto na sua intervenção “Encontros e encantos – Guimarães Rosa: “[...] a todos não nos basta ter um sonho. Queremos mais, queremos ser um sonho” (Couto 2013: 125). Com efeito, o verbo “ser” não implica um estado transitório (como o verbo “estar”) ou tão-simplesmente a posse de algo exterior a nós (como o verbo “ter”); não há separação entre o que é e o que “está sendo sido”. Ademais, o verbo “ser” pode, entre outras aceções, assumir um sentido de “ser constituído por”, pelo que o referido predicado se poderá, nesta perspetiva, reportar a uma interioridade que se nos está dançando dentro e que nos transforma nesse seu balancear, fazendo com que os nossos movimentos sejam, na verdade, os mais puros reflexos de uma vida sibilando-nos às entranhas. Ser os sonhos é, por conseguinte, ser por eles formado e por eles manifestado. Sintetizando: a poesia (ou a literatura, em geral) é um modo de silabar “outramente” o que nos circunda. E é, de facto, quando se põem de parte as certezas que sobre as coisas se foram adquirindo, deixando-nos maravilhar pela sempiterna metamorfose de tudo, que a nossa interioridade de fantasias ornada consegue, por fim, vir à tona, ensinando-nos que o mundo é, no fundo, infindo. Nas palavras de Ana Mafalda Leite, presentes na sua obra *Oralidade & escritas*: “É esta atitude de deslumbramento perante o cosmos que é a condição de base de toda a obra literária [...]” (Leite 1998: 45).

No conto “A menina sem palavra”, Mia Couto narra a história de uma menina que se exprimia, não por via de versos, mas por meio de sons (alegadamente) incompreensíveis. “Não é que fosse muda. Falava em língua que nem há nesta atual humanidade” (Couto 1997: 87). Uma vez mais nos deparamos com um problema de expressão ou, melhor dizendo, com um problema de compreensão entre a criança e o(s) adulto(s), muito provavelmente por o mundo se apresentar à criança como uma sempiterna novidade, como algo que se experiencia antes até de se pensar e que, por isso, não se deixa aprisionar nas malhas de um conceber quotidianamente repetido. “A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendemos, para nos deixarmos encantar” (Couto 2013: 110). O adulto olha para o mundo cheio de *a priori*, dando-lhe uma forma definida e definitiva; a criança, por sua vez, degusta o mundo antes até de aprender a nomeá-lo, pegando, nessa curiosa e não preconceituosa prova sua, nas bordas de que ele é feito, para enfim o emaranhar a seu bel prazer. A poesia surge na condição de atividade intimamente ligada à infância, por ser o momento em que experienciamos o que à nossa volta se manifesta sem o engavetarmos em conceitos pré-fabricados. Recorde-se, neste âmbito, que a

menina sem palavra fala pela primeira vez tão-somente após ter saboreado uma lágrima em sal manifestando-se. O poeta tornado criança sorve o pranto que o mundo sem gramática lhe dá, colorindo a sua escrita com os condimentados tons que a sua experiência direta do mundo lhe permite conhecer. Assevera Mia Couto:

[...] a poesia é um outro modo de pensar que está para além da lógica que a escola e o mundo moderno nos ensinam. É uma outra janela que se abre para estreamos outro olhar sobre as coisas e as criaturas sem a arrogância de as tentarmos entender. Apenas com a ilusória tentativa de nos tornarmos irmãos do universo (Couto 2005: 85).

A atitude poética nada mais é do que um testemunho de irmandade e de humildade: a fim de se poder (re)criar, deve começar-se por admitir que o mundo é tão múltiplo quanto os corações nos quais rumoreja; conceber que as coisas não se esgotam no pensamento, ultrapassando-o de modo contínuo e oferecendo-se eternamente outras. Note-se que, no conto “A menina sem palavra”, foi apenas no momento em que o pai, desesperado na sua ânsia de compreender a filha e de com ela comunicar, perdeu “fio e meada dentro da sua cabeça” (Couto 1997: 89) enquanto contava uma história, que a menina pôde com ele falar. Em boa verdade, o pai cessara, no seu aproximar ao mundo, de tentar torná-lo compreensível, deixando-se levar por uma transbordante imaginação. E esse fantasioso criar conduziu-o de tal modo para fora de um rotineiro pensar que o mundo se mostrou outro, e o imaginado mar se tornou tão real ao ponto de substituir o próprio quarto, “de onde [pai e filha] nunca haviam saído” (Couto 1997: 89).

O caráter poético da estética coutiana, a par da sua importância enquanto base de ficção sobre a qual as ideias do autor se desenvolvem, não é, claro está, desconhecida dos estudiosos de Couto. Afirma, a este propósito, Phillip Rothwell: “Mia Couto escreve ficção, mas iniciou-se como poeta. A sua sensibilidade poética para a linguagem nunca se perdeu e a qualidade da inovação da sua escrita representa um prazer constante para o leitor” (Rothwell 2015: 39). É-nos, deste modo, possível declarar que a poesia de que se embebem os discursos das personagens e as descrições dos narradores mais não são do que um reflexo diegético daquilo que é o posicionamento basilar de Mia Couto relativamente ao próprio ato da escrita: um dilatar da linguagem para lá dos seus limites e dos seus significados comuns, com vista a uma transcendência criativa e criadora.

Ainda no sentido de corroborar esta ideia de atitude poética como despedaçar do pensamento face ao sentimento, detenhamo-nos na seguinte passagem do conto “A menina sem palavra”:

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. [...] Quando ele puxou para arrancar aquele fruto do céu se escutou um rebentamundo. A lua se cintilhou em mil estrelinhações. [...] Então, se abriu uma fenda funda, a ferida de nascença da própria terra (Couto 1997: 89).

Numa ótica pessoal, ousaremos identificar esta passagem com a primeira transcendência a que o escritor se dá, e que aqui tem vindo a ser exposta, a saber: essa necessidade com que aquele cedo se depara de ir para além do seu modo de pensar habitual, abrindo alas ao mais latejante coração da vida que, num perpétuo e infindo gerúndio, se manifesta. De sublinhar que, a um dado momento, a menina pede ao pai para lhe ir buscar a lua: ou seja, a menina não a vai buscar por ela própria, pedindo a alguém que o faça em seu lugar. Ora, esta tentativa da parte do pai de trazer a lua até à menina culmina num estilhaar dessa mesma lua e num originar de uma profunda ferida no útero da própria terra. Poderíamos, por hipótese, identificar o pai com o pensamento e a menina com a figura do escritor: quando o escritor pede ao intelecto para lhe ir buscar os elementos do real, esse intelecto, numa impetuosa ânsia sua de delimitar as coisas, despedaça tais elementos, infligindo um profundo golpe no próprio mundo que, esfarelado, assim surge. Veja-se que é tão-só quando a menina se adentra no mar, a fim de nele estancar a ferida que da terra para o mesmo passara, que a lesão se faz curativo e o mar enfim se reunifica: “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” (Couto 1997: 89). É tão-somente quando o escritor toca com o próprio corpo destituído de conceitos a informe matéria de que o mundo é feito – ou, se quisermos, quando aborda de maneira direta o mundo sem lhe perguntar que nome tem – que a separação operada pelo pensamento poderá então desfazer-se, tornando-se o escritor irmão das coisas que verdadeiramente tocou.

Em *Qu’est-ce que la littérature ?*, Sartre alude a esse contacto silencioso e a-linguístico com as coisas, que está na base de toda a criação poética. Diz-nos o filósofo francês:

Au lieu de connaître d’abord les choses par leur nom, il semble qu’il ait d’abord un contact silencieux avec elles puis que, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui [le poète] les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel, l’eau et toutes les choses créées (Sartre 2013: 20).

Ou seja, o poeta – ou o escritor, pois vimos já anteriormente como Mia Couto alega que toda a literatura tem a sua pitada de poesia – estabelece um contacto a-palavreado com as coisas. E face a essa silente experiência do mundo, ele começará então a redescobrir as palavras, considerando-as não já como signos – isto é, como algo que remete para outra coisa; como instrumentos elucidando determinado pensamento ou servindo uma qualquer busca pela verdade –, mas

como coisas propriamente ditas, como algo que, pelas suas características, assume, por si só, um considerável valor artístico. E será então com a seguinte passagem de Sartre que faremos a ponte entre a primeira transcendência (esse ir para além do mundo que o adulto banaliza) e a segunda transcendência (o rasgar de uma linguagem de rotina):

Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage. [...]. En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes (Sartre 2013: 18-19).

Sartre alega que os poetas rejeitam a utilização ou, noutros termos, a instrumentalização da linguagem. Para os mesmos, a linguagem não é um meio, mas antes um fim; não é baço reflexo de um mundo exterior, mas sim matéria em estado vivo. À semelhança de Sartre, também Mia Couto parece recusar essa referida instrumentalização da língua: “As línguas servem para comunicar. Mas elas não apenas «servem». Elas transcendem essa dimensão funcional” (Couto 2013: 16). E nesse contacto primeiro com a linguagem enquanto organismo vivo passível de ser remodelado, o escritor começa o seu trabalho de reinvenção. Através da linguagem, o autor procura sugerir o alvorecer de um mundo de conceções desnudo. Ora, assim como a sua visão do mundo é, na medida do possível, original, assim a sua linguagem terá, de algum modo, de espelhar essa originalidade nascente, lacerando os estipulados limites de um quotidiano dizer, pois “[...] quem escreve quer dizer coisas para além da vida quotidiana” (Couto 2013: 16). Recorramos, para melhor explicitar esta ideia, às palavras de Celina Martins: “O experimentalismo linguístico do autor gera a linguagem das mil e uma fantasias com o fim de espelhar a complexidade da vida, as suas ‘idimensões¹’, explorando, engenhosamente, as potencialidades da língua portuguesa” (Martins 2006: 198). Ora, tendo o escritor reconhecido, na sequência da primeira transcendência, que o mundo é um caleidoscópio de sonhos espelhado, e visando ele partilhar uma sua sensibilidade em palavras gotejando, eis que se lança na tentativa de remodelar a língua para nela fazer caber a originalidade de um seu eclodir.

Diz-nos mais à frente Celina Martins:

A desconstrução vocabular em Mia Couto revela a aliança de dois modelos que transcendem a linguagem acinzentada do quotidiano e exaltam a faculdade transfiguradora da criatividade: a postura lúdica da criança e a atitude transgressora do escritor “em estado de poesia, essa infância autorizada pelo brilho da palavra” (Martins 2006: 209).

¹ Faz-se aqui referência à seguinte citação de Mia Couto (presente na obra de Celina Martins *O entrelaçar das vozes mestiças*): “‘Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a Vida é idimensões’ (Mia Couto, «Perguntas à língua portuguesa», *O desanoitecer da palavra*)” (Martins 2006: 194).

Vemos, uma vez mais, como a atividade do escritor e o brincar da criança estão intimamente associados, ambos desafiando a pretensa ordem de um inflexível e rotineiro conceber. Assim o afirma Mia Couto:

Na nossa infância, todos nós experimentámos esse primeiro idioma, o idioma do caos, todos nós usufruímos do momento divino em que a nossa vida podia ser todas as vidas e o mundo ainda esperava por um destino. James Joyce chamava de «caosmologia» a esta relação com o mundo informe e caótico. Essa relação, meus amigos, é aquilo que faz mover a escrita, qualquer que seja o continente, qualquer que seja a nação, a língua ou o género literário (Couto 2013: 14).

Recorde-se ainda, neste contexto, que o menino que fazia versos e a menina sem palavra não se exprimiam senão através de uma língua que muito própria lhes era, desregrada no que respeita à norma de seus pais, e que nela refletia a singularidade de um coração em vivências latejando. Assim como a criança pintalga o mundo de novos tons a cada seu sorriso renovado, assim o escritor, olhando para o mundo como que pela primeira vez, o retrata originariamente, introduzindo na linguagem uma vivacidade e uma dinâmica por essência pueris. Eis-nos perante o segundo momento de transcendência a que o escritor se entrega: quando o mesmo vai para além de regras linguísticas e reinventa uma língua muito sua, capaz de insinuar as irrepetíveis particularidades do seu sentir.

Nas palavras de Guilhermina Jorge, “[o]s poetas operam transgressões na língua poética para nela inserir algo de diferente, capaz de conter os sentimentos, as emoções que eles querem transmitir” (Jorge 2014: 162). A fim de melhor expressar uma interioridade em silêncios desenrolando-se, o escritor rompe os limites da linguagem-padrão, inaugurando, com os resquícios que da sua criatividade lhe sobraram, uma língua outra capaz de atravessar as fronteiras do já expresso. Miguel Serras Pereira menciona, aliás, a índole potencialmente metamórfica ou, se quisermos, o carácter essencialmente maleável da linguagem, definindo-a como “metamorfose ontológica que se faz traduzindo em si própria outra coisa e traduzindo-se noutra coisa a si própria” (Pereira 1998: 23). A linguagem é, com efeito, passível de ser manejada, acabando, nesse seu manuseamento, por conseguir remeter para uma novidade no olhar, novidade essa que poderá causar uma certa e inicial estranheza.

Recorda Celina Martins: “A remodelação do português implica que o escritor faça emergir a estranheza no seio da sua própria língua” (Martins 2016: 227). E essa estranheza deve-se muito ao facto de a língua não remeter para algo preciso (vimos já de que modo Sartre afirma que a língua do poeta não remete para coisa alguma, sendo ela própria coisa viva), mas ser tão-simplesmente a sugestão de uma realidade além-palavra. Alega ainda Ana Mafalda Leite, na sua obra *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, que Mia Couto “[...] nos foi habituando a uma certa estranheza de *uma língua que não diz o que está a escrever, e que escreve mais do que pode dizer*” (Leite 2003: 65). Por via de uma palavra em inovação rebelando-se, o poeta sugere

aquilo que experienciou, permitindo, a quem com essa palavra contacta, recriar um universo além-escrita dentro de si. Noutros termos, a linguagem é capaz de sugerir, mas nem por isso de pormenorizar, tudo quanto se nos expande dentro. Não obstante, essa expansão interior é reconhecível por entre o insuflar de cada sílaba. A linguagem tem o potencial de apontar; caberá, mais tarde, a cada qual calcorrear o percurso da “despalavra”, silabando pelo sentimento o que o alfabeto verbal não está apto a elucidar. Perante aquilo que a expressão linguística não consegue pronunciar, o escritor tem a árdua tarefa de erigir no domínio do dizer uma referência para o âmbito do sentir. Isto significa que aquele deverá fazer com que as palavras consigam insinuar a experiência que as mesmas ocultam, abrindo, no próprio corpo linguístico, uma passagem para o reino da não-palavra.

Afirma Mia Couto: “Os sonhos falam em nós o que nenhuma palavra sabe dizer. O nosso fito, como produtores de sonhos, é aceder a essa outra língua que não é falável, essa língua cega em que todas as coisas podem ser todos os nomes” (Couto 2013: 14). Ou seja, aquilo que interiormente se nos está sendo não é passível de ser enunciado por uma língua quotidiana que tem a definição do mundo como único escopo. Em boa verdade, aquilo que dentro se nos sussurra conta-nos que esse mundo é múltiplo. E, nesse sentido, só uma língua passível de sugerir esse abismo em face de uma esvoaçante realidade², isto é, esse carácter “idimensional” da vida, poderá alguma vez ser poética. Uma das mais interessantes características da língua de Mia Couto, fiel retrato desse “resculpir” da linguagem de que temos vindo a falar, consiste, como nos diz Ana Mafalda Leite, na presença de várias “vozes”, amalgamadas por entre os interstícios do proferir:

As vozes condensam-se, amalgamam-se numa só, refeita em escrita, que transporta no seu tecido a memória da multiplicidade, arquétipo e arquitectura reposta num novo corpo linguístico (Leite 1998: 43).

Não será, porventura, de descurar a introdução de Mia Couto à sua obra *Vozes anoitecidas*, a que Ana Mafalda Leite alude também em *Oralidades & escritas*:

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico este desejo de contar e de inventar (*Vozes anoitecidas*, p.19) (Leite 1998, 42).

Vemos assim como a língua se torna múltipla. Se inicialmente, assumindo um olhar inaugural sobre o mundo, o escritor nega o determinismo das coisas circundantes, num segundo momento ele refuta esse determinismo na própria língua que constrói, dando-lhe a retratar inúmeras maneiras de contar o real.

² Relembre-se a seguinte frase do conto “A despedideira”: “Falar é outra coisa, é essa ponte sagrada em que ficamos pendentes, suspensos sobre o abismo” (Couto 2016: 58).

Ora, é nesse movimento recriador da linguagem que o escritor assume a própria liberdade. Como estipula Guilhermina Jorge: “[...] a escrita é um ato de construção da liberdade do sujeito. [...] a liberdade constrói-se no rompimento das amarras da língua, na rejeição de padrões, regras e interditos, e na recriação baseada na ‘desobediência’ necessária” (Jorge 2014: p. 166-167).

Em jeito de síntese, neste segundo momento de transcendência, o escritor vai para além dos limites da linguagem quotidiana, libertando o mundo da frivolidade de uma só visão. Ademais, se o escritor, na sua criativa demanda, ousa libertar o mundo e a linguagem de um determinismo redutor, por outro, ele liberta-se, nesses seus dois movimentos, a si próprio. E assim nos encontramos nós perante o terceiro momento de transcendência: aquele em que o escritor, por via da literatura, se transcende a si mesmo, e isto não apenas no sentido em que acaba por transpor algo de si para o papel, como ainda (e mais significativamente) pelo facto de ser capaz de fazer reviver a sua experiência nos outros.

Sartre identifica essa transcendência com um apelo. Diz-nos o pensador que a literatura é, na realidade, uma solicitação do autor perante o leitor, para que este último em si faça (re)existir a interioridade que o escritor de linguagem revestiu: “[...] tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage” (Sartre 2010: 53). Diante da intrínseca incapacidade que a linguagem demonstra em retratar o objeto que por entre as sílabas se oculta, incumbe ao leitor transcender, de modo voluntário – ou, se quisermos, por via de uma sua escolha consciente – as palavras que pelo papel se espargem, e nelas descobrir o mundo respirando-lhe dentro. Ainda nas palavras de Sartre: “[...] chaque mot est un chemin de transcendance” (Sartre 2010: 52). Cada palavra lida é, assim, um passo em direção a algo que está para além dela e que, através dela, não poderá nunca ser expressa. A linguagem assume-se, em consequência, como janela (e não como espelho) do outro lado da qual poderemos avistar algo maior do que ela própria. Diz-nos ainda Mia Couto: “A nossa riqueza provém da nossa disponibilidade de efectuarmos trocas culturais com os outros: capacidade de sermos nós sendo outros” (Couto 2005: 5). Nesse sentido, através de uma transposição de si próprio para o papel, o escritor acaba por conseguir fazer com que o seu testemunho se reincarne uma e outra vez a cada leitor vindo. Pela escrita, o autor consegue fazer com que a sugestão da sua própria vivência interior se reflita em subjetividades tanto mais diferentes quanto mais variadas as leituras.

3. Considerações finais

Vimos, ao longo deste trabalho, de que modo o escritor passa por três tipos de transcendência. Primeiramente, graças a uma atitude infantil face ao mundo, isto é, graças a uma atitude de contínuo maravilhamento, deixando de lado os (pre)conceitos e *a priori* que sobre o mesmo foi colecionando, o autor pode

dar aso à sua imaginação, refazendo o mundo a seu bel prazer. Tendo este último deixado de ser algo definido e acabado, o poeta pode enfim tingi-lo das mais variadas matizes. Segundamente, procurando fazer refletir o seu olhar inaugural sobre o mundo, quem escreve sente necessidade de alargar o horizonte da língua-padrão, para que esta possa abarcar a presença do novo. A linguagem, por essência maleável, dá-se assim às veleidades do escritor, o qual, por intermédio dela, corrobora a multiplicidade das vozes do mundo. Terceira e ultimamente, o escritor acaba por se transcender a si próprio: colocando fragmentos do seu interior por entre o suspirar das suas palavras, o autor permite aos leitores, por via de uma sua liberdade, revitalizar as gélidas palavras que pelo papel se espriam, colorindo-as com os tons que tão próprios lhes são e conferindo-lhes uma infinita possibilidade de interpretações. Como nos anuncia Rothwell, “[...] escrever é, para Mia Couto, algo que transcende limites: cria vida e está sujeito a mudança” (Rothwell 2015: 101). A escrita é, no fundo, um sempiterno e sadio gorar de expectativas, movimento que revigora a dinâmica do pensamento e, claro, a da própria língua que o sustenta, impedindo que ambos se tornem repetitivos e circulares.

Conclui Mia Couto: “Eles [os grandes escritores] se antecipam, construindo universos para além da realidade e fizeram sonhar os outros porque se sonharam eles mesmos para além dos limites do seu corpo e daquilo que se dizia ser a sua identidade” (Couto 2013: 145). Daí falarmos de farrapos de alma em palavras rasgados. Por um lado, por o escritor não conseguir nunca passar para o papel a globalidade de tudo quanto o anima, deixando, tão-somente, as palavras apontar para uma realidade além-língua. Por outro lado, por essas ruínas de sentimento poderem ser semeadas por entre as sílabas de um texto e conseguirem, quiçá, florescer no fértil solo de leitores atentos, descortinando uma alma (ou, se preferirmos, um deixar-se embalar pelo mundo) que por detrás daquelas se oculta. Caberá, pois, ao leitor tornar a reconstituir – ou reconstruir – esses fragmentos a seu bel grado, erigindo, com os resquícios que do escritor sobraram, a sua própria interpretação do que o circunda.

Referências

- Azevedo, Domingos de (1998), *Grande dicionário francês/ português* (11ª edição). Venda Nova: Bertrand Editora.
- Azevedo, Domingos de (1998), *Grande dicionário português/francês* (11ª edição). Venda Nova: Bertrand Editora.
- Couto, Mia (1997), *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho.
- Couto, Mia (2013). *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho.
- Couto, Mia (2016), *O fio das missangas*. Lisboa: Caminho.
- Couto, Mia (2005), *Pensatempos. Textos de opinião*. Lisboa: Caminho.
- Dicionário da língua portuguesa contemporânea* (2001), Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

- Jorge, Guilhermina (2014), *Da criatividade linguística à tradução. Uma abordagem das unidades polilexicais em Mia Couto*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Machado, José Pedro (2003), *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Leite, Ana Mafalda (2003), *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- Leite, Ana Mafalda (1998), *Oralidades & escritas*. Lisboa: Colibri.
- Martins, Celina (2006), *O entrelaçar das vozes mestiças. Análise das poéticas de alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. Estoril: Príncipia Editora.
- Robert, P., Rey-Debove, J., & Rey, A. (2013), *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Rothwell, Philip (2015), *Leituras de Mia Couto: aspetos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Almedina, CES.
- Sartre, Jean-Paul (2013). *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris: Gallimard, 1ª edição: 1948.
- Pereira, Miguel Serras (1998), *Da língua de ninguém à praça pública*. Lisboa: Fim de Século.